



HAL
open science

**“ Est-ce qu’il fait gay ? ” : Analyse des questions
soulevées lors du casting de comédiens pour des
personnages gays dans une websérie**

Déborah Gay

► **To cite this version:**

Déborah Gay. “ Est-ce qu’il fait gay ? ” : Analyse des questions soulevées lors du casting de comédiens pour des personnages gays dans une websérie. Genre, sexualité & société, 2022, 28, 20 p. 10.4000/gss.7581 . hal-04019105

HAL Id: hal-04019105

<https://hal.science/hal-04019105>

Submitted on 8 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

« Est-ce qu'il fait gay ? » : Analyse des questions soulevées lors du casting de comédiens pour des personnages gays dans une websérie

“Does he look gay?”: The casting and embodiment of gay characters in a web series

Déborah Gay



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/gss/7581>

DOI : [10.4000/gss.7581](https://doi.org/10.4000/gss.7581)

ISSN : 2104-3736

Éditeur

IRIS-EHESS

Ce document vous est offert par Université Toulouse 2 - Jean Jaurès



Référence électronique

Déborah Gay, « « Est-ce qu'il fait gay ? » : Analyse des questions soulevées lors du casting de comédiens pour des personnages gays dans une websérie », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 28 | Automne 2022, mis en ligne le 03 février 2023, consulté le 08 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/gss/7581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.7581>

Ce document a été généré automatiquement le 8 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

« Est-ce qu'il fait gay ? » : Analyse des questions soulevées lors du casting de comédiens pour des personnages gays dans une websérie

“Does he look gay?”: The casting and embodiment of gay characters in a web series

Déborah Gay

- 1 Dans les années 2010, une chaîne nationale de télévision française diffuse sur sa plateforme web de l'époque *Les Activistes*. Cette websérie met en scène le personnage de Bilal¹, un jeune homme d'origine maghrébine qui habite avec sa famille en banlieue et décide de tout quitter pour vivre ouvertement son homosexualité dans une ville voisine. Il y rejoint Anthony, un homme plus âgé que lui, qu'il avait rencontré un été quelques années auparavant. Anthony va lui faire découvrir le monde militant du centre LGBT (lesbien, gay, bisexuel, trans) de la ville. Toute l'action de la première saison de cette websérie de dix épisodes de dix minutes tourne autour de ces deux histoires : celle, personnelle, de Bilal et d'Anthony, et celle de l'engagement politique de l'association. La saison 1 des *Activistes* représente pour l'essentiel des corps, des relations, des expériences de personnages gays. La représentation de personnages gays est une question qui s'est posée pendant le processus de casting auquel j'ai pu assister dans le cadre d'une observation participante sur laquelle je reviendrai dans une première partie. Comment les directeurs de casting et les réalisateurs choisissent-ils un comédien dans le but de proposer à l'écran une représentation de corps et d'affects² qui sont ceux de personnages gays ? Dans quelle mesure et comment le regard professionnel des responsables des castings est-il formé par leur vie privée et leurs trajectoires personnelles ?
- 2 C'est en croisant études sur le genre et analyse du processus de casting que cette problématique sera discutée. En effet, Teresa de Lauretis (2007) considère le cinéma, les séries télévisées, et autres objets médiatiques comme des technologies du genre : des

technologies qui produisent de la fiction, en reproduisant et perpétuant des stéréotypes genrés dans une société. Or, ces stéréotypes peuvent s'élaborer en amont de toute diffusion, à différentes étapes d'une production. Dans une enquête sur les difficultés des comédiens et comédiennes à trouver du travail en France, Serge Katz (2015, 115) observe la présence de « clichés » dès la phase de castings. Ces derniers interviennent notamment dans les décisions effectuées par les directeurs et directrices de casting lors du choix ou non d'un comédien ou d'une comédienne³. Les castings et cette question de la vraisemblance des corps au cinéma ont également été étudiés par Vincent Cardon et Wenceslas Lizé (2013). Vincent Cardon a poursuivi ce travail sur le cinéma en soulignant l'importance du corps et de ce qu'il exprime « presque à son insu » dans l'« identité professionnelle d'un comédien » (2016, 12). Cette réflexion peut être prolongée en se focalisant sur la place du corps dans l'étape de sélection qui se fait lors des castings, sur ces « clichés » en particulier, et plus précisément sur la manière dont un corps est observé. Donna Haraway affirme que : « La vision est toujours une question du pouvoir de voir – et peut-être de la violence implicite de nos pratiques de visualisation » (2007, 121). En effet, il existe une certaine violence dans ce que les individus sont capables ou non de percevoir d'un corps. La question de la crédibilité, des « clichés », est alors pensée à partir du point de vue de la production, du regard de celui ou celle qui reproduit des codes conventionnels dans le cadre d'une représentation fictionnelle. La question de la crédibilité d'un personnage ne relèverait donc pas seulement de la qualité de jeu d'un comédien ou d'une comédienne, mais aussi de sa capacité à être considérée comme crédible dans un cadre, une structure, par différents regards, comme ceux des réalisateurs et des responsables de la direction artistique lors des castings, avant même tout travail de mise en scène. Cet article se penche plus précisément sur les questions de représentations lors de castings particuliers, ceux de personnages gays.

- 3 Dans cet article, le cadre méthodologique de l'étude ethnographique est tout d'abord explicité au regard de la place occupée par la chercheuse et des particularités de son terrain de recherche : ces deux éléments peuvent avoir eu des effets sur les éléments mis en valeur dans cet article, dans le cadre d'une production d'un savoir situé (Haraway, 2007). Dans une deuxième partie, l'analyse porte sur les regards posés sur le corps du comédien, à la jonction entre clichés et homonormativité. Cet angle d'approche met au jour le rôle du regard des réalisateurs au prisme de leur hétérosexualité et de leurs histoires personnelles. L'article se clôt sur la question du coût à payer lorsqu'on sort d'une norme hétérocentrée : ce coût est porté à la fois par le directeur de casting, un homme gay, et par les comédiens qui acceptent de jouer dans cette fiction. Ce coût est par ailleurs plus élevé lorsque le comédien est racisé.

Cadrage méthodologique

- 4 Dans cette partie est explicitée tout d'abord la manière dont la recherche s'est déroulée, à travers la réalisation d'entretiens ayant lieu lors d'une observation participante. De plus, cette recherche a pris place sur un terrain spécifique, celui du tournage d'une websérie, où des modalités de financement moindres induisent la mise en place de castings particuliers.

Entretiens compréhensifs et observation participante : la place de la chercheuse

- 5 L'enquête de terrain sur laquelle s'appuie cette recherche repose sur des entretiens compréhensifs, complétés par des entretiens informels. Ceux-ci ont été effectués lors de sept mois d'observation participante des différentes étapes de création de la première saison de la websérie *Les Activistes*, depuis la préparation des castings jusqu'au tournage des épisodes. Les deux réalisateurs, Marc Puget et Mathieu Potier, le scénariste et le directeur de casting⁴ ont accepté de participer à des « entretiens compréhensifs » (Kaufmann, 2016) : il s'agit d'entretiens longs, d'environ deux heures, où je suivais un guide d'entretien tout en laissant parfois la parole dériver des questions posées, préférant approfondir un point et relancer l'interlocuteur sur sa pensée. Mes guides d'entretiens abordaient quatre grandes thématiques : nous échangeons d'abord autour de l'actualité de la production. Je leur demandais ensuite comment ils en étaient venus à travailler sur cette fiction, et les raisons pour lesquelles ils avaient accepté ce travail. Puis, je m'attardais sur leur parcours professionnel dans son ensemble pour terminer sur leur parcours personnel. Je restais dans une position empathique d'écoute, suivant en cela la méthodologie présentée par Florian Vörös (2015) : non seulement le guide d'entretien servait davantage de repère au fur et à mesure que progressait l'entretien, et ne faisait donc pas office de loi immuable, mais surtout, les questions liées à l'intime étaient réservées à la fin de l'entretien, une fois qu'une atmosphère propice à la confiance avait été établie.
- 6 Ces entretiens s'inscrivent dans une enquête de terrain d'une durée plus longue : j'ai en effet réalisé une observation participante lors des castings, mais aussi lors du tournage, grâce à la rencontre préalable avec le scénariste de la websérie qui a été, tout au long de l'enquête, mon « allié » au sens de Stéphane Beaud et Florence Weber (2010 [1997]). Ce dernier s'est porté garant pour moi auprès du reste des acteurs et actrices rencontrés sur le terrain. Dans le cadre de l'observation des castings, j'ai pu assister à la phase de sélection sur photos du personnage d'Anthony, qui a réuni le directeur de casting Christophe Grand, le réalisateur Marc Puget et le producteur. J'ai également observé une réunion informelle entre Marc Puget, Christophe Grand, l'assistant du directeur de casting et le producteur, ainsi que deux journées de casting de rôles secondaires en province. Ma position d'enquêtrice dans ces situations a été particulière et mérite d'être analysée pour comprendre certains enjeux, notamment de genre, qui s'y sont cristallisés et qui sont éclairants pour le reste de mon propos.
- 7 Tout d'abord, à chacune de ces phases du casting, j'étais la seule femme présente et j'étais à ce titre parfois prise à partie. Je travaillais dans un cadre de production d'un savoir situé (Haraway, 2007), en tant que femme et universitaire. Mon corps, un corps de femme, a eu son importance non seulement dans le relevé de données de terrain, mais aussi lorsque j'étais sollicitée par la production. Ce positionnement a également joué un rôle dans la considération que m'ont portée les comédiens. Ainsi, lors d'une phase de castings, la discussion a dérivé sur les saunas gays, le tournage prenant place en partie dans un tel endroit. Christophe Grand a déclaré à Marc Puget, le seul homme hétérosexuel présent : « Mais tu vas y aller, faudra pas être gêné », Marc Puget lui a répondu : « C'est eux qui vont être gênés quand je vais me déshabiller. » L'assistant du directeur de casting m'a alors poussée du coude en s'exclamant : « Note ! Note ! » Christophe Grand m'a regardée et a souri : « Déborah, toi, tu ne pourras pas y aller. »⁵

Dans cette situation, j'ai été doublement marginalisée, en tant que chercheuse qui était là pour « noter » et en tant que femme, qui ne pouvait pas avoir accès aux saunas gays. Certes, cet échange a eu lieu sur le ton de l'humour. L'équipe de production a reconnu que j'étais là pour travailler et en a profité pour taquiner un collègue, mais elle m'a aussi rappelé que j'étais la seule femme au sein du groupe, et que ma participation était autorisée par les individus en présence : je n'appartenais pas à ce milieu professionnel, j'étais une invitée dont l'avis a pu parfois être utilisé comme argument dans une discussion mais je demeurais dans une position marginale.

- 8 Dans le cadre de cette observation participante, j'ai aussi été présentée comme membre de la production lors des castings. Ainsi, lors des essais des rôles secondaires, j'étais seule avec l'assistant du directeur de casting dans un premier temps, avant que le réalisateur, Marc Puget, ne nous rejoigne. Dans les deux cas, j'ai été présentée aux comédiens comme « Déborah, qui travaille avec nous ». Choisir cette formule sobre et rapide, pour éviter de me présenter comme chercheuse, a permis de gagner du temps car, pour le casting, chaque comédien ne dispose que de vingt minutes d'essai. L'assistant du directeur de casting n'avait pas le temps d'expliquer à chacun le cadre de mon travail. En tant que celle « qui travaille avec », j'étais identifiée comme quelqu'un qui appartenait au processus de production et qui, potentiellement, était dans une position de supériorité hiérarchique par rapport aux comédiens. Ces derniers m'ont traitée comme telle, soit en me regardant pour obtenir des indications de jeu, soit en échangeant directement avec moi sur le déroulement prochain du tournage. Cette position me permettait de prendre des notes sans que cela soit vu comme singulier par les comédiens et comédiennes (Arborio et Fournier, 2014). J'ai pour autant choisi de me placer le plus en retrait possible, en dirigeant notamment les questions des comédiens vers l'assistant du directeur de casting, ou en évitant d'intervenir lors des discussions sur photos, pour ne pas être prise à partie. Cette façon d'être présentée s'est révélée par ailleurs problématique lors du tournage où j'ai revu des comédiens et comédiennes rencontrés en casting et où j'ai dû dévoiler mon statut d'universitaire. Si certains l'ont accepté avec intérêt, une comédienne a par contre cessé de me parler. En tant que chercheuse, je suis sortie de cette hiérarchie du travail, et il est tout à fait possible que cette comédienne n'ait tout simplement plus vu d'intérêt à communiquer avec une personne n'évoluant pas dans le même milieu professionnel qu'elle, ce qui s'est traduit par une prise de distance. Les relations de pouvoir changent lorsque ma position est dévoilée, les comportements des comédiens et comédiennes aussi.

Le terrain : la websérie, un cadre particulier pour les castings

- 9 *Les Activistes* est une websérie qui a connu un mode de financement spécifique dans le paysage des séries françaises. Cette websérie a été écrite par Stanley Keravec, un homme ouvertement gay, qui a été critique de séries puis scénariste, et a longtemps milité au centre LGBT de la ville où a lieu le tournage. Pendant cinq ans, aucune société de production n'a voulu s'engager dans le projet et le défendre face aux diffuseurs télévisuels, comme c'est le cas dans les productions classiques, étudiées notamment par Nicolas Brigaud-Robert (2011). Pour pouvoir lancer la production, Stanley Keravec a proposé son projet directement à la plateforme de webséries d'une chaîne de télévision nationale. Cette plateforme accepte en effet des projets de fiction directement portés par des scénaristes, sans passer par l'intermédiaire des producteurs. Ensemble, ils ont ensuite trouvé une société de production, qui a alors engagé deux réalisateurs, Mathieu

Potier et Marc Puget. Par le contact direct avec le diffuseur web, le scénariste a pu voir son projet se développer. Cependant, le financement alloué était réduit : pour les 100 minutes de fiction de la saison 1, la part du diffuseur est de 278 900 euros. Le scénariste producteur et auteur Pierre Ziemniak rappelle dans son ouvrage que, pour une production télévisuelle, « le coût horaire moyen de la fiction française sur les chaînes nationales gratuites (France Télévisions, TF1, Arte, M6 et les chaînes gratuites de la TNT) s'établit à 876 000 euros en 2016, atteint 1 223 100 euros sur France 2, 1 461 100 sur TF1, et un épisode de série sur Canal + peut coûter de 1,1 million d'euros (*Braquo*) à 2,7 millions d'euros (*Versailles*) » (2017, 129).

- 10 Ce financement spécifique des *Activistes* se situe donc en deçà des prétentions télévisuelles. Cela induit deux éléments lors du casting. Tout d'abord, ce n'est pas une même personne qui va gérer les castings des premiers et seconds rôles, sur l'ensemble du processus. Ce sont deux individus différents qui vont s'occuper de la consultation pour les premiers rôles et du casting des rôles secondaires. Le directeur de casting chargé de la consultation, Christophe Grand, a 45 ans et explique en entretien avoir « beaucoup d'expérience », et donc « coûter cher ». Parce qu'il a déjà travaillé pour la société de production et apprécie le projet, il accepte de faire le casting des deux rôles principaux, Bilal et Anthony, casting qui a lieu à Paris. Son assistant se charge du casting des rôles secondaires. Seconde conséquence de ce financement moindre, la production recherche des comédiens et des comédiennes qui réagissent rapidement aux indications de scène, car le nombre de prises est limité, les journées de tournage seront chargées. En effet, lors d'une réunion de casting, le producteur met en garde l'un des réalisateurs : « Il n'y aura pas 15 prises, je te promets⁶. » Plus le nombre de prises est élevé, plus le temps de travail augmente, ce qui coûte de l'argent à la production. Dans ce cadre, le producteur pense avant tout aux dépenses qui seront engagées lors du tournage et prend en compte le besoin d'avoir un comédien suffisamment expérimenté pour être réactif aux indications de mise en scène du réalisateur. Pour des raisons de budget, le rythme de tournage sera plus soutenu que dans les fictions télévisuelles et les responsables de la direction artistique sont donc à la recherche de comédiens déjà expérimentés, mais qui ne sont pas connus : leur rémunération serait alors trop élevée pour le projet. Ces problématiques liées au financement et ce besoin de rapidité lors des prises sur le plateau ont été également soulevées par Muriel Mille (2018). La sociologue met en avant le besoin de rationalisation des coûts concernant l'ensemble du tournage lorsque le financement horaire d'une fiction est inférieur à celui qui est habituellement pratiqué par le reste de la production sérielle française. Ces questions ne sont pas intrinsèques aux *Activistes*, et cette rationalisation s'étend également aux castings et aux choix à faire avant même d'avoir pu rencontrer les comédiens et comédiennes.
- 11 Lors du casting des rôles principaux, une première sélection est faite sur photos par le réalisateur Marc Puget, en présence de la production, sur proposition de Christophe Grand. Puis ces comédiens sont contactés, le scénario leur est envoyé et des essais sont organisés à Paris : « Grâce aux bases de données et aux critères qui les ordonnent, il est dorénavant possible pour un directeur de casting de collecter les comédiens porteurs des propriétés, en particulier corporelles, constituées comme pertinentes, sans même entrer en contact avec un quelconque interlocuteur. » (Katz, 2015, 101) Lors de cette première sélection, lorsqu'un comédien semble pertinent pour le rôle d'Anthony, le réalisateur et le producteur recherchent des photos supplémentaires sur leurs téléphones connectés à Internet⁷.

- 12 Le casting des rôles secondaires se déroule dans la ville où est prévu le tournage. L'assistant du directeur de casting contacte les agences en région, publie des annonces sur des sites spécialisés et organise des essais filmés. Ces vidéos sont ensuite analysées avec les réalisateurs. Marc Puget se déplace dans un second temps avec cet assistant pour revoir certains comédiens pressentis pour les rôles. Dans le premier cas, ce sont les réalisateurs et la production qui contactent des comédiens précis avant de faire les castings. Dans le second, ce sont les comédiens et comédiennes qui répondent directement à une annonce. Dans les deux cas, les responsables de la direction artistique se posent la question de la crédibilité, de la « pertinence » soulignée par Serge Katz, du comédien dans l'incarnation d'un personnage non hétérosexuel.

Lectures du corps des comédiens : des regards et des stéréotypes

- 13 Les responsables de la direction artistique se positionnent comme les premiers spectateurs de la fiction en cours de réalisation. Leurs regards sont façonnés par certains clichés, en lien avec ce qu'ils pensent être les attentes des publics. Ces regards, notamment ceux des réalisateurs hétérosexuels, sont élaborés autour d'une certaine idée de la masculinité et sont travaillés par leur parcours biographique.

Des « clichés » et une homonormativité des regards

- 14 Le rôle des réalisateurs comme du directeur de casting est de déterminer si le comédien partage suffisamment d'éléments corporels avec le personnage mis en scène dans le scénario. Le comédien donne corps à son personnage, lequel est observé par les réalisateurs et le directeur de casting, qui officient alors comme premiers spectateurs. Ce sont eux qui vont juger ce rapport entre corps et crédibilité, tout en s'appuyant malgré tout sur des « clichés » : sur quoi repose alors leur perception de corps comme « faisant gay » ou non ? Dans cette partie, je m'intéresse à la résonance de la sexualité personnelle des professionnels des castings sur leur perception du « faire gay ».
- 15 Christophe Grand comme son assistant sont ouvertement gays. C'est l'une des raisons pour lesquelles Christophe Grand a accepté de se charger en partie du casting, comme il l'explique en entretien : « Je dois dire que j'ai accepté aussi, parce que je suis gay, et je trouvais ça important, de faire un projet qui s'appelle *Les Activistes*, et qui parle de la communauté gay, tout simplement. » Et quand il parle de son assistant : « Il y a beaucoup de personnages gays dans la série. Donc, je trouvais ça important que lui aussi, mon assistant, soit gay. » En effet, les deux réalisateurs sont des hommes hétérosexuels et il semble alors essentiel au directeur de casting qu'au moins lui et son assistant appartiennent à la minorité que la série va décrire. En entretien, le réalisateur Mathieu Potier définit aussi son rapport à la websérie en tant qu'homme hétérosexuel : « J'étais très excité par le fait de moi, hétéro, réaliser une série homo [sic]. Avec aussi le fait de me dire "Est-ce que je vais réussir ce challenge d'être crédible, de faire un truc crédible ?", en fait. Parce que, mine de rien, même si c'est de l'amour entre deux hommes, ils ont des codes que moi, je ne vais pas connaître. [...] Et on voulait aussi que ce soit une série populaire, c'est-à-dire que ça ne s'adresse pas du tout qu'à la communauté homosexuelle, parce que la meilleure façon de faire évoluer les choses, c'est quand même d'avoir un langage qui peut parler aux gens qui peuvent être

réfractaires à cette communauté-là. » Pour le réalisateur, réaliser cette websérie est une manière d'être pédagogue, ce qui est un point de vue partagé par son coréalisateur, Marc Puget : « Je ne me serais pas senti légitime, si c'était pour avoir un message sur l'homosexualité aux homosexuels. » L'enjeu de leur légitimité et de ce qu'ils décrivent comme une crédibilité pose de manière centrale la question de la représentation de l'homosexualité vis-à-vis d'un public. Non seulement les réalisateurs mettent en avant leur propre hétérosexualité, mais souhaitent l'utiliser pour parler à une audience qui ne serait pas uniquement composée de personnes gays.

- 16 Pour identifier la capacité des comédiens à incarner des personnages gays pouvant convaincre un public hétérosexuel, Mathieu Potier proposait des exercices spécifiques en casting. Il demandait au comédien de raconter un fantasme sexuel avec un autre homme : il mettait en scène une improvisation, interrogeant le comédien sur un regard, une rencontre, une anecdote, pour voir si l'acteur en était capable et pouvait le toucher, se positionnant en tant que spectateur. Ces moments pouvaient être délicats à gérer. Ainsi, lors des castings des rôles secondaires, réalisés avec Marc Puget et l'assistant du directeur de casting, trois jeunes comédiens se présentent pour les rôles des « hommes tout nus » : des hommes qui doivent s'embrasser sur un canapé chez Anthony dans le premier épisode de la saison. Marc Puget leur demande de retirer leur t-shirt. L'un des comédiens déclare alors : « Ça va, on n'est pas chez Morandini⁸ ! »⁹ *Les Activistes* est une websérie LGBT et les castings servent aussi à savoir si des comédiens parviennent à s'embrasser, torse nu, sur un canapé. Dans le contexte de cette affaire Morandini, qu'un comédien se sente obligé de faire de l'humour permet de désamorcer les possibles tensions à un moment délicat du casting, mais aussi d'être rassuré par le réalisateur, qui va s'empresse de le faire. Nous pouvons aussi nous demander si ces exercices n'ont pas pour corollaire le risque de renforcer certains stéréotypes.
- 17 En effet, le fait de vouloir toucher une audience la plus large possible peut notamment avoir des effets sur le type de personnes auditionnées ou exclues du casting. Anthony est un personnage qui vit dans le milieu LGBT d'une grande ville de province, il est militant et il va dans des saunas gays. Selon le scénariste, Anthony devait être bodybuildé, ce qui est refusé par les réalisateurs. Pour Marc Puget, il s'agissait de ne pas se mettre à dos le public parce que, selon lui, un homme bodybuildé est associé à quelqu'un de « bête », et qu'ils risquaient alors de perdre une partie de leur audience. On retrouve dans ces déclarations de Marc Puget, et dans les choix qui en découlent, une logique de mobilisation de « clichés » par les professionnels de l'industrie audiovisuelle. En effet, Marc Puget associe un physique à un comportement ou une compétence intellectuelle, association qui est, selon Serge Katz, à l'origine de clichés : « ces représentations avec lesquelles jouent les intermédiaires du secteur audiovisuel s'apparentent à des "clichés". Ils s'appuient sur la correspondance probabiliste entre apparence physique et propriétés morales/sociales des individus, telle que le sens commun tend à les établir » (2015, 115). Pour le réalisateur, si un comédien a ce type de physique, il ne peut pas incarner le personnage d'Anthony. En entretien, il explique : « Un mec qu'est bodybuildé, l'air de rien, c'est beaucoup plus dur d'être touchant. » Le casting sur photos ne peut pas permettre à un comédien bodybuildé de montrer un côté touchant, renforçant alors en partie le cliché : un comédien musclé aura plus de difficultés à être embauché pour le rôle d'un personnage touchant, ne permettant pas l'émergence de ce type de représentations.

- 18 Mathieu Potier relève un autre point du scénario : « Ce que je trouve très intéressant et ce qui m'a plu aussi chez Stanley, et dans son écriture, c'est qu'il ne voulait pas que nos deux héros soient efféminés en fait. C'est qu'en fait, je pense qu'un Anthony peut tout à fait être hétéro comme homo, et Bilal aussi. » Le réalisateur cherche ainsi à toucher un public qu'il décrit comme « réfractaire ». Il vaudrait mieux, donc, dans sa perspective pédagogique, que les personnages principaux puissent être aussi bien « homo qu'hétéro », afin de favoriser l'identification du public. Or, la figure de l'homme efféminé est décrite par Judith Butler comme « une figure inarticulée d'homosexualité rejetée dans l'abjection, celle du "pédé" féminisé » (2009, 106). C'est celle qui fait le plus peur aux réalisateurs, qui pensent qu'elle pourrait être un repoussoir pour les spectateurs, notamment les spectateurs hétérosexuels. Les comédiens bodybuildés ou efféminés sont donc rejetés dès la phase de sélection sur photos, renforçant ainsi une certaine homonormativité : les personnages principaux de la websérie doivent être capables de passer pour hétérosexuels même si la websérie se définit comme LGBT. Dans le cadre de ces castings, les responsables de la direction artistique recherchent donc des comédiens ayant un « *passing* hétérosexuel » qui permettrait, selon les réalisateurs, une identification de tous et toutes.
- 19 Cette question du personnage efféminé est aussi un problème au moment du casting, notamment pour un rôle très secondaire qui doit être, selon le script, « un dandy dévergondé ». De nombreux comédiens ne parviennent pas à interpréter ce personnage. Après avoir vu passer l'un d'entre eux, l'assistant du directeur de casting explique : « C'est le problème avec les acteurs hétéros maintenant, c'est qu'ils ont parfois l'impression d'en faire trop quand ils jouent des folles, que ça fait homophobe. Il y a un curseur pas évident à trouver¹⁰. » La crainte d'être accusé d'homophobie mettrait alors à mal la qualité et la capacité de jeu d'un comédien hétérosexuel lors de ce type de casting.
- 20 Un autre personnage important, Pierre, est censé aimer se « traveloter » dans le cadre de la websérie. Parler de « traveloter » permet au scénariste de sous-entendre que Pierre ne le fait que dans un cadre festif, pour s'amuser. Il aime se travestir dans une perspective comique. Il apparaît à la fin du deuxième épisode, décrit dans le scénario de Stanley Keravec de la manière suivante : « Soudain, Pierre, fait irruption sur le perron, traveloté : bas résille, perruque, maquillage de voiture volée... » L'assistant du directeur de casting réussit à trouver le comédien qui leur convient, grâce à sa connaissance d'un ancien membre du couvent des sœurs de la Perpétuelle indulgence de Paris. Il s'agit d'une association qui lutte contre l'homophobie et le sida grâce à une mise en scène théâtrale des symboles des religieux catholiques (Le Talec, 2008). Ce comédien est donc considéré comme capable par les responsables de direction artistique d'incarner cette figure militante et exubérante, grâce à son expérience personnelle. Il est ici le bon exemple de l'hypothèse développée par Sabine Chalvon-Demersay : « Le héros de série télévisée procède d'une fusion d'un type particulier entre le personnage et le comédien. Il tient du comédien son physique, sa prestance, sa gestuelle, sa manière de se déplacer, ses expressions, son sourire et un certain nombre d'éléments de son apparence. Et il a du personnage, le caractère, les habitudes, les manies, les intentions, les goûts, les relations, les soucis, les idéaux, etc. Il n'est pas l'un ou l'autre. Il est les deux à la fois » (2011, 184). Afin d'assurer la crédibilité de la représentation d'un personnage gay, le réalisateur Marc Puget suppose qu'il serait plus facile de choisir un comédien qui l'est aussi. La question du réalisme ne se pose plus : la représentation de manières d'être gay

serait alors assurée par un comédien dont le corps serait porteur de ces mêmes affects. De plus, le réalisateur explique qu'il existe pour lui, « à un moment, la petite angoisse de la crédibilité du milieu que tu décris sans en avoir les clés. C'est-à-dire qu'à un moment, moi, je ne me rends pas compte si ce qu'on tourne, c'est crédible. Donc à un moment, tu te dis, ben si on n'a que des gays, pouf, la question ne se pose plus, quoi ». Le réalisateur n'a plus à travailler sur la représentation d'un désir gay : il essentialise cette représentation, en supposant qu'un comédien gay pourrait incarner n'importe quel personnage gay.

Le regard des réalisateurs sur les comédiens : une vision façonnée par leur hétérosexualité et leurs histoires personnelles

- 21 Le corps des comédiens est aussi lu par les réalisateurs à l'aune des représentations qu'ils se font de la masculinité et, même, de l'hétérosexualité. Ainsi, Marc Puget explique son incapacité à voir si un comédien peut incarner un personnage gay ou non par un moment du casting qui l'a marqué : « Par exemple, je me souviens à un moment d'un acteur, pour Anthony, que je trouvais très bien. Et en fait, alors, pour des raisons différentes, quand même, mais Mat a beaucoup de succès avec les meufs, donc en termes d'hétérosexualité, de ce que ça dégage, il a un œil que je n'ai pas forcément. Et ce qui est marrant, c'est que quand on l'a revu ce mec-là, Mat a dit, "ha non, non, mais il fait trop hétéro". Ce qui, moi, ne me serait pas venu comme remarque. Et Christophe a dit "Oui, clairement". Et tous les deux, sur des axes différents, ont clairement eu cette vision-là, qui moi me passait au-dessus, parce que moi je suis nul là-dedans. » La description de « Mat » développée dans cet extrait n'est pas sans évoquer une forme de masculinité hégémonique telle que Raewyn Connell l'a pensée, à savoir une « forme de masculinité qui est culturellement glorifiée au détriment d'autres formes » (2014, 73). Mathieu Potier a 37 ans, il est père d'un petit garçon, en couple hétérosexuel. Il a commencé à réaliser des webséries en amateur en 2008, avant d'être embauché pour des projets télévisuels. Il est donc passé d'un statut d'amateur à celui de professionnel. Ce réalisateur jouit d'une reconnaissance professionnelle auprès des sociétés de production. La société de production des *Activistes* souhaitait par ailleurs qu'il réalise seul cette websérie, ce qu'il a refusé : il avait trop de projets en cours. Or, d'après Raewyn Connell, « l'hégémonie ne peut s'établir que s'il existe une certaine correspondance, collective sinon individuelle, entre idéal culturel et pouvoir institutionnel » (2014, 74). En suivant ce cadre d'analyse, il apparaît alors que Mathieu Potier est à l'intersection de cet idéal culturel, en tant qu'homme blanc hétérosexuel « ayant du succès », et du pouvoir institutionnel, ayant été démarché comme réalisateur par des industries culturelles. Pour répondre à la demande de la société de production, il a proposé à Marc Puget d'être son coréalisateur. Ce dernier a 40 ans et c'est la première fois qu'il est rémunéré en tant que réalisateur. Son cas s'apparente donc davantage à ce que Raewyn Connell appelle une masculinité de complicité : Marc Puget a des « liens avec le projet hégémonique mais n'incarne pas la masculinité hégémonique » (2014, 77). Il est arrivé à cette place par sa relation avec un homme incarnant cette masculinité hégémonique. Selon Marc Puget, la principale différence implicite entre leurs deux masculinités est ce « succès avec les meufs », qui permettrait à Mathieu Potier de reconnaître le potentiel d'un acteur à incarner un personnage gay, là où lui ne le pourrait pas : il arriverait à percevoir les comédiens qui « font » trop hétérosexuels.

- 22 Toutefois, une masculinité hégémonique n'implique pas nécessairement un rapport simple et univoque à la masculinité. Ainsi, Mathieu Potier entretient un rapport plus complexe avec cette dernière. Son petit frère, de trois ans son cadet, est gay et a vécu un *coming out* très difficile. En effet, comme l'explique le réalisateur en entretien, si ce frère a eu conscience de son homosexualité dès l'âge de 14 ans, il ne l'a dit à personne jusqu'à 17 ans, et durant son adolescence, le réalisateur l'injurait avec des insultes homophobes ou essayait de lui parler de filles, voulant jouer « le rôle de grand frère sympa ». Quand son frère a fait son *coming out*, Mathieu Potier a eu honte de son comportement : « Je me suis dit : "Mais quel con. Pourquoi je l'ai traité de femmelette et de tapette pendant toute sa jeunesse ?" » Ce vécu devient l'un des moteurs de son engagement dans la série, qu'il voit comme un moyen de lutter contre l'homophobie qui a heurté son frère, et qu'il observe encore aujourd'hui comme une source de souffrance pour ce dernier. Il fonde son engagement sur une expérience personnelle qui peut être rapprochée de ce qu'Eve Kosofsky Sedgwick écrit sur la honte, sentiment qui entraîne « des possibilités puissantes de métamorphoses productives et sociales » (2003, 65, traduction Déborah Gay). Dans son ouvrage, Eve Kosofsky Sedgwick parle en particulier de la honte ressentie par des personnes queer. Mais elle défend aussi l'idée que l'expérience de la honte est contagieuse. La honte peut devenir un levier politique puissant, parce qu'un individu peut ressentir la honte d'autrui, et avoir honte lui-même. Il peut alors travailler politiquement et socialement sur cette honte dont il n'a pas été le sujet principal. En ce sens, le réalisateur Mathieu Potier a ressenti la honte de son frère d'être gay et a eu lui-même honte de son propre comportement. Malgré son appartenance à une masculinité hégémonique, l'expérience de la honte altère le regard qu'il porte sur les corps et explique aussi sa recherche d'un comédien capable de parler à des publics LGBT et hétérosexuels.
- 23 S'il a fallu l'expérience violente de son frère pour « troubler » son regard, le réalisateur s'appuie tout de même sur Christophe Grand, qui appartient, lui, à une masculinité subordonnée, au sens donné par Raewyn Connell, par son orientation sexuelle¹¹ : du fait de son homosexualité, il peut subir des violences, aussi bien physiques que symboliques, et diverses discriminations. Cette masculinité subordonnée, celle des hommes homosexuels, est aussi celle que représente en partie la websérie, dans laquelle il n'y a aucune représentation d'homme hétérosexuel lors de la saison 1.

Sortir de la norme : regards différenciés et coût à payer

- 24 Le corps des comédiens peut être lu de manière différenciée par les réalisateurs et le directeur de casting, lui-même gay. Ce dernier appartient à une masculinité subordonnée et sort d'une norme hétérosexuelle : il ne perçoit pas le corps des comédiens de la même façon que les réalisateurs. Cette perception est indépendante de la sexualité propre des comédiens, et ces derniers n'ont par ailleurs aucune obligation de faire un quelconque *coming out*. Or, si les rôles principaux sont proposés à des comédiens après consultation des dossiers photographiques, ces derniers peuvent refuser de participer à ces castings : il existe un coût symbolique et professionnel à payer lorsqu'un comédien accepte de jouer un rôle de personnage gay, d'autant plus si ce comédien est racisé.

Masculinité subordonnée et « évidences invues » : un regard particulier sur les corps

- 25 Mathieu Potier admet qu'il avait parfois du mal à reconnaître la crédibilité d'un acteur pour jouer le rôle d'un personnage homosexuel. Pour cela, il s'appuyait alors sur le regard de Christophe Grand, le directeur de casting. Ce dernier explique en entretien : « Souvent, ils me posaient la question. Voilà, et c'est vrai qu'il y a des comédiens, qui étaient hétéros, et c'est vrai que je n'y croyais pas. Et ce n'était pas lié à leur jeu, ils étaient très bons. On a eu des gens formidables, mais je n'y croyais pas deux secondes, qu'ils étaient gay. Il fallait quand même un peu y croire. Donc ils me posaient souvent la question, souvent ils me demandaient : "Tu trouves qu'il fait gay ?" » Cette capacité de Christophe Grand à évaluer la crédibilité d'un acteur est peut-être liée à sa situation, celle d'un homme gay. Pour Sara Ahmed (2006), les corps et les regards évoluent dans un monde social selon une répétition de normes et de conventions. Cette répétition crée alors un chemin rectiligne et normé, une route que l'on peut suivre sans effort. Elle explique, dans *Queer Phenomenology*, que le corps queer ne se retrouve pas dans ces répétitions de la société hétérosexuelle, et développe une façon particulière d'être au monde, ainsi qu'un regard différent de la norme. Partant de son expérience personnelle, la chercheuse explique : « Le corps lesbien ne se déploie pas dans le moule de ce monde, un monde ordonné autour de la forme du couple hétérosexuel. Habiter un corps qui n'est pas complété par l'enveloppe du social signifie que le monde acquiert un nouvel état et qu'il cause de nouvelles impressions » (Ahmed, 2006, 20 ; traduction Déborah Gay). Cette formulation sur le corps lesbien peut également s'entendre s'agissant du corps gay, qui, de la même façon, ne se retrouve pas « dans la peau » de la société hétéronormée : le corps gay n'appartient pas à la masculinité hégémonique qui fait partie intégrante de ce moule. Le corps gay et le corps lesbien sortent de cette droite normée, même si ni l'un ni l'autre ne se retrouvent forcément dans une situation semblable, ou ne partagent les mêmes « impressions » : le fait d'être (ou d'être perçue comme) une femme lesbienne entraîne un positionnement spécifique dans une société patriarcale.
- 26 Néanmoins, Christophe Grand est capable de voir des corps dont les manières d'être sont différentes de la norme du corps social : le monde n'a pas les mêmes formes et reliefs à ses yeux qu'aux yeux des personnes hétérosexuelles, qui suivent les lignes sociales et conventionnelles d'une société pensée par et pour elles, aussi bien dans la norme que décrit Sara Ahmed que dans le langage. Le corps évolue, sa posture et sa vision diffèrent si elles se développent en dehors de la norme, car il existe un coût à exister en dehors de ce chemin. En effet, Christophe Grand pointe en entretien la différence entre lui et certains membres de la production : « Cette personne n'a jamais fait son *coming out*. Elle ne s'est jamais faite traitée [sic] de sale pédé dans la rue. » Le directeur de casting met en avant deux éléments importants. En tant que personne n'appartenant pas à ce moule décrit par Sara Ahmed, il a eu à se dire gay. Et il a également eu à subir des injures dans l'espace public de la rue. Judith Butler a démontré comment l'injure ou l'interpellation, homophobe ou raciste, est un performatif et a des effets sociaux qui permettent de « non seulement [...] réguler les corps, mais encore de les former » (2004, 209).
- 27 Les mots comme les conventions ont donc des effets sur la manière d'être, corporellement, d'un individu dans le monde et sur sa manière de percevoir ce monde.

Faire partie d'une masculinité subordonnée induit alors la formation d'un regard différent des autres types de masculinités, par la possibilité d'être ou d'avoir été injurié, mais aussi d'être et exister dans une société respectant une norme hétérosexuelle. Nous pouvons supposer que ces injures ont formé le regard de Christophe Grand dans son appréciation des corps. Elles lui ont permis de distinguer la capacité du corps et du jeu d'un comédien, en dehors de la sexualité de ce dernier, à donner à voir à l'écran ce désir ou cette marque/réappropriation de l'injure en fonction du scénario, notamment pour un public non hétérosexuel. En effet, ce public et le directeur de casting partagent un même regard particulier, un regard marginal. Pour autant, il n'est aucunement question de discuter de la sexualité des comédiens et des comédiennes. Il n'est jamais demandé à un comédien ou une comédienne en casting d'explicitier s'il ou elle est gay ou lesbienne ou non. En revanche, c'est leur capacité à incarner un corps qui sort de la norme hétérosexuelle qui importe, avec ce que cela signifie en matière d'affects et de représentations de relations amoureuses (leur capacité d'embrasser des personnes du même genre qu'eux). Il s'agit également de leur jeu, de leur interprétation des effets parfois traumatiques qui sous-tendent une sortie de la norme. Cette interprétation ne passe pas uniquement par le langage, mais également par le corps et les façons de se mouvoir dans l'espace.

- 28 De plus, il n'existe pas une seule manière de représenter une masculinité subordonnée : différentes interprétations de masculinités non hétérosexuelles sont possibles. Elles peuvent être portées par des comédiens gays ou non, et peuvent être rendues visibles par des détails reconnus différemment par les réalisateurs hétérosexuels ou par le directeur de casting gay, ces derniers étant les premiers spectateurs. Pour autant, il est à noter que cette réflexion sur la représentation de sexualités non hétérosexuelles n'est pas transposable en l'état à la question des représentations et des castings de personnages trans par des comédiens cis¹² ou trans, qui relèvent alors de la représentation de corporalités genrées, en dehors de toute attirance sexuelle¹³. Le seul parallèle qui pourrait être réalisé serait si la question était posée sur la représentation des sexualités : un personnage de femme trans peut être lesbien ou non, un personnage d'homme trans peut être gay ou non.
- 29 Christophe Grand est alors utilisé comme un appui pour les réalisateurs sur la question de la crédibilité des acteurs. Il porte aussi à leur attention des considérations nouvelles, auxquelles ils n'avaient pas pensé, comme le fait que les acteurs principaux doivent assumer des rôles passifs et actifs pendant la scène de sexe de la série : « Bilal prend Anthony, de mémoire. Il y a des comédiens, je disais, je n'y crois pas une seconde. Je ne crois pas que ce soit Bilal, ce n'était pas harmonieux, ça ne marchait pas, je n'y croyais pas. Ou inversement, je ne croyais pas que cet Anthony allait se faire prendre. [Les réalisateurs] ne se posaient pas la question en tout cas¹⁴. » Les réalisateurs ne s'intéressent pas à la représentation des pratiques sexuelles qu'ils vont pourtant devoir mettre en scène selon le scénario, contrairement à l'un des membres de la minorité représentée : seul le directeur de casting se pose la question de la représentation d'une sexualité gay. Cette représentation d'une sexualité gay est alors une « évidence invue » qui peut être dénoncée par Christophe Grand, comme l'explique Marlène Coulomb-Gully : « L'expérience de la marginalité [...] acquiert de la sorte une valeur heuristique qui lui permet de pointer les évidences invues et les vérités insues par celles et ceux qui s'en accommodent "naturellement" » (2014). Or, Christophe Grand, tout comme son assistant, ne peuvent qu'être force de proposition dans le choix des comédiens retenus pour la websérie. Malgré cette volonté de s'appuyer sur un regard perçu comme

différent, le dernier mot revient aux réalisateurs, comme montré par Vincent Cardon et Wenceslas Lizé (2013). S'il existe une divergence de regards entre personnes hétérosexuelles et gays, liée à une expérience différente de la norme sociale, il existe aussi des tensions d'ordre professionnel et hiérarchique.

Le coût de l'incarnation : accepter de « faire gay »

- 30 Il est à noter que les réalisateurs et le directeur de casting ont confié en entretien avoir rencontré de grandes difficultés à trouver des comédiens qui acceptent d'interpréter un rôle principal de personnage gay, après la sélection sur photos. Comme expliqué précédemment, il existe une volonté des responsables de la direction artistique de trouver quelqu'un qui joue « juste » et rapidement, selon les regards et les normes évoqués, mais aussi de le faire pour une rémunération perçue comme faible. Si l'équipe choisit un comédien sur photos, encore faut-il que ce dernier accepte le rôle. Pour Marc Puget : « Il y a beaucoup de mecs, par exemple pour le rôle d'Anthony qui nous ont dit "non", parce que c'était un truc d'homosexuel, et puis payé 6 000 euros, je crois. Alors si tu leur dis, "ha non, c'est payé 8 millions", je pense qu'il y en a beaucoup qui veulent bien. » Certes, le passage de 6 000 à 8 millions est excessif, mais Marc Puget pointe du doigt une des difficultés inhérentes à la websérie : celle de trouver quelqu'un qui joue déjà bien, et qui accepterait ce montant de salaire pour « un truc d'homosexuel ». Incarner un personnage homosexuel pourrait être vu comme quelque chose de plus compromettant qu'incarner un personnage hétérosexuel, compromission visible par l'usage de la locution « un truc de ». Cette masculinité subordonnée reste donc porteuse d'une stigmatisation alors même qu'il s'agit de jouer un rôle fictif de premier plan. Comme expliqué par Raewyn Connell, nous sommes ici face à une exclusion culturelle : les comédiens qui pourraient donner corps à un personnage gay refusent de le faire pour le même salaire que pour incarner un personnage hétérosexuel. La discrimination économique que la chercheuse définit entre personne gay et personne hétérosexuelle se répercute sur la représentation de personnages non hétérosexuels dans la fiction : il faudrait payer plus cher pour qu'un comédien accepte de l'incarner à l'écran.
- 31 De plus, il peut exister un autre coût à jouer un personnage gay : lors d'une discussion sur le plateau entre le comédien interprétant Bilal et le scénariste, ces derniers relèvent le fait qu'une fois qu'un comédien a accepté de jouer un personnage gay, il est souvent recontacté par les directeurs et directrices de casting pour incarner ce même type de rôle. Le scénariste explique alors que « [les responsables de casting] vont au plus facile ». Le comédien va même plus loin : s'il n'a pour l'instant aucun problème à passer d'autres castings de personnages maghrébins et gays, la question se posera différemment si *Les Activistes* a du succès hors des circuits des films LGBT, et donc vis-à-vis d'une audience grand public. Le comédien craint de devenir alors trop facilement identifiable et de ne plus être embauché que pour ce genre de rôle¹⁵.
- 32 Il s'agit d'une crainte qui a pu influencer d'autres comédiens, car, comme le rapportent les réalisateurs en entretien, c'est bien le personnage de Bilal qui a été le plus compliqué à caster. Mathieu Potier précise que : « Finalement, trouver un jeune rebeu qui accepte de jouer un homosexuel, c'est très dur. [...] il y en a une trentaine [de comédiens] qui a dû être contactée, y en a que trois qui se sont présentés au casting, et heureusement parmi les trois, y en avait un qui était super. » Être « typecasté » ne dérange pourtant pas *a priori* le comédien choisi, qui est un jeune comédien en début de

carrière. Il explique en entretien : « Je suis typecasté à mort [en tant que comédien maghrébin] mais c'est pas compliqué parce que... Parce que j'ai du travail. [...] Et puis, [plus] tu feras des rôles, où justement, les gens commencent à te connaître et puis, plus ils auront d'imagination. » En effet, comme l'explique Vincent Cardon : « L'un des enjeux pour un comédien est donc précisément de transformer une identité univoque, aiguillant facilement la demande vers lui en début de carrière, en une identité multivoque, lui ouvrant davantage de rôles du fait du crédit supérieur qu'on lui accorde » (2016, 12-13). Serge Katz a également décelé dans sa recherche qu'il existe une certaine « stigmatisation » (2015, 118) dans le fait d'être un comédien ou une comédienne non blanche : s'il n'est pas spécifié dans un scénario que le personnage est non blanc, même pour des personnages secondaires ou des figurant·es, les responsables de la direction artistique vont se diriger vers des comédiens et des comédiennes blanches. Le coût de jouer un personnage gay et arabe deviendrait alors trop élevé pour ce comédien si sa reconnaissance dépassait des circuits de distribution restreints, ceux des productions LGBT, car cela renforcerait alors son « typecasting » : il deviendrait « le » comédien d'origine maghrébine qui accepte de jouer des rôles de personnages gays.

- 33 Dans un univers professionnel où la majorité des personnages sont perçus comme blancs par défaut, ce double « typecasting » – racisé et gay – a des conséquences économiques et professionnelles importantes, très bien identifiées par le comédien. Incarner un personnage gay lui permet d'accéder pour la première fois au rang d'acteur principal d'une série, au risque de l'enfermer par la suite dans des rôles marginaux. Il souhaite alors trouver un équilibre entre une fiction qui lui apporte une reconnaissance professionnelle et un accès à une plus grande palette de rôles. En effet, d'après les premiers résultats de l'étude CinÉgalités, réalisée par Maxime Cervulle et Sarah Lécossais, et portant sur les 100 films français de 2019 ayant disposé des plus importants budgets et des 100 films français ayant réalisé le plus d'entrées en 2019, 95 % des personnages principaux sont hétérosexuels. Et seuls 9 % des personnages, principaux ou non, sont perçus comme arabes. Le fait que le comédien interprétant Bilal soit lui-même hétérosexuel ne changerait en rien ce « typecasting », donc le fait d'être assimilé fortement à des rôles qu'il a précédemment joués. Comme il a accepté d'incarner un personnage sortant de la norme, si ce rôle devient connu du « grand public » (un public vu comme hétérosexuel), ainsi que des directeurs et directrices de casting, le coût à payer serait, certes, un accès simplifié à des rôles de personnages gays s'ils sont d'origine maghrébine. Cet accès serait par contre rendu plus difficile à la grande partie des rôles disponibles sur le marché, ceux de personnages hétérosexuels.
- 34 Jouer un personnage gay a un double coût économique pour les comédiens, notamment en début de carrière : un coût symbolique – ils n'accepteraient de jouer ces rôles que pour des rémunérations importantes –, et un coût professionnel – en cas de reconnaissance forte, le comédien n'obtiendrait alors qu'un accès restreint à la grande majorité des rôles, ceux des personnages hétérosexuels. Ce coût est d'autant plus élevé si le comédien est d'origine maghrébine, c'est-à-dire s'il est déjà en partie « typecasté », dans une niche face à la blanchité des écrans (Cervulle, 2013).

Conclusion

- 35 Utiliser le genre comme grille d'analyse permet de mettre au jour qu'avant même tout travail de mise en scène, lors des castings, la pertinence d'un comédien va au-delà de sa maîtrise des techniques de jeu, de sa capacité à « bien jouer ». En effet, il existe toute une représentation d'affects, difficiles à décrire et à expliquer pour des réalisateurs et directeurs de castings, qui permettrait la mise en place d'une « crédibilité » : le corps du comédien est porteur de structures sociales, aussi bien dans sa manière d'être que dans la façon dont il est perçu. Cette capacité à incarner un personnage gay et à porter ces structures peut être vue différemment par des individus qui appartiennent à la minorité représentée, ou qui, par des expériences de vie, ne se retrouvent plus dans les modèles hégémoniques de la norme sociale. Les responsables de la direction artistique sont tributaires du « pouvoir de voir » décrit par Donna Haraway, pouvoir de voir qui se pose de manière d'autant plus prégnante que ce regard est différencié selon leur appartenance ou non à la minorité représentée par une fiction. En effet, le directeur de casting répond aux réalisateurs dans leur recherche du comédien capable de « faire gay » en s'appuyant sur son expérience professionnelle mais aussi sur un regard développé à travers son expérience d'appartenance à une marge. Les réalisateurs sont eux aussi dépendants de leur appartenance à la norme pour juger du jeu d'un comédien. Mais cette différence norme/marge n'est pas non plus manichéenne : des expériences de vie, des expériences de honte ont pu modifier ces regards, ou justifier d'un engagement particulier dans la websérie. La crédibilité d'un comédien est donc soumise, dans son incarnation d'une sexualité, aux expériences personnelles des responsables de la direction artistique, mais également de leur perception des publics : par la volonté des réalisateurs d'une ouverture « pédagogique » de la websérie vers un public hétérosexuel, les comédiens s'éloignant le plus de la norme hétérosexuelle ne sont pas auditionnés pour ce projet.
- 36 À la suite de Teresa de Lauretis, j'ai souhaité démontrer qu'une technologie de genre s'élabore alors dans diverses matrices en amont de toute diffusion, dont les castings font partie. Se pose alors en filigrane la question des attentes supposées des publics et de la réception de personnages LGBTQ+ qui n'a pas pu être développée ici. Pour Ava Laure Parsemain, le « divertissement peut être le meilleur outil pédagogique pour éduquer les publics à propos des identités queer, des ressentis queer et des politiques queer » (2019, 249, traduction de l'autrice). La chercheuse australienne s'appuie sur l'empathie générée avec des personnages non hétérosexuels dans lesquels le grand public peut se reconnaître, donc des personnages ne s'éloignant pas trop de la norme cishétérosexuelle. Ces personnages participent à des arcs narratifs qui rendent accessibles à l'audience une connaissance de cette « autre » queer et des épreuves auxquelles il ou elle fait face dans notre société. Cette volonté de pédagogie peut se réaliser au risque de renforcer une certaine homonormativité dans les représentations.
- 37 Si l'individu, le scénariste ou le réalisateur, appartient à une communauté marginalisée, cela ne signifie pas pour autant que son discours est dénué de stéréotype. En effet, ce pouvoir de voir a été étudié ici à la lumière de la représentation d'une sexualité et lié à l'intimité des différents acteurs de la production. Or, *Les Activistes* met aussi en scène des personnages d'origine maghrébine, dont le coût de l'incarnation est relativement élevé à payer pour des comédiens racisés, soumis à un double « typecasting » : personnage gay et personnage racisé. De plus, comme démontré dans « La

représentation de l'Autre. Enquête sur les conditions de production de personnages racisés dans une websérie LGBT » (Gay, 2020), les comédiens d'origine maghrébine sont soumis à des rapports de force liés à la race et à la blancheur des équipes de production sur un plateau de tournage. Or, même en amont du tournage, tous les responsables de la direction artistique sont ici perçus comme blancs et cette question reste aussi une « évidence invue » : dans le cadre du casting des *Activistes*, c'est la capacité à jouer un personnage gay qui prime. Si ne pas être hétérosexuel, comme l'a montré Brigitte Rollet (2007), permet d'écrire et filmer des récits de personnages LGBT plus nuancés, cela peut faire passer au second plan d'autres personnages, pris dans de multiples rapports de domination, comme les personnages gays, certes, mais aussi racisés. L'implicite de blancheur s'étend aussi au regard des responsables des castings, aucun n'étant racisé, dans le cadre du tournage de cette saison 1. Ainsi, dans la première saison des *Activistes*, la très grande majorité des rôles, des rôles secondaires aux rôles non parlants, peuvent être perçus comme blancs. Les castings feraient alors partie non seulement d'une « technologie de genre », mais également d'une « technologie de race ».

BIBLIOGRAPHIE

- AHMED Sara, *Queer phenomenology: orientations, objects, others*, Durham, Duke University Press, 2006.
- ARBORIO Anne-Marie, FOURNIER Pierre, *L'enquête et ses méthodes. L'observation directe*, Paris, Armand Colin, 2014.
- BEAUD Stéphane, WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2010 (1997).
- BRIGAUD-ROBERT Nicolas, *Les producteurs de télévision : socio-économie d'une profession*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2011.
- BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.
- BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- CARDON Vincent, « Produire "l'évidence". Le travail d'appariement et de recrutement dans le monde du cinéma », *Sociologie du travail*, 58, 2, avril-juin 2016, pp. 160-180, DOI : <https://doi.org/10.4000/sdt.1046>
- CARDON Vincent, LIZÉ Wenceslas, « Construire la distribution artistique », in ROT Gwenaële, VERDALLE Laure de (dir.), *Le cinéma : travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013, pp. 147-162.
- CERVILLE Maxime, *Dans le blanc des yeux : diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

- CERVILLE Maxime, LÉCOSSAIS Sarah (dir.), *CinÉgalités : Premiers résultats*, 2020, URL : <https://collectif5050.com/wordpress/wp-content/uploads/2022/05/5050-Cinegalites-presentation-Assises-0512.pdf>
- CHALVON-DEMERSAY Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 165, 1, 2011, pp. 183-214.
- CONNELL Raewyn, *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.
- COULOMB-GULLY Marlène, « Inoculer le Genre », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4, 2014, DOI : <https://doi.org/10.4000/rfsic.837>
- DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.
- GAY Déborah, « La représentation de l'Autre. Enquête sur les conditions de production de personnages racisés dans une websérie LGBT », *Réseaux*, 38, 223, 2020, pp. 107-128.
- HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et Autres Essais*, Paris, Exils, 2007.
- KATZ Serge, *Comédiens par intermittence : le métier à l'épreuve de la disqualification professionnelle*, Paris, Presses du Châtelet, 2015.
- KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2016.
- KOSOFKY SEDGWICK Eve, *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.
- LE TALEC Jean-Yves, *Folles de France : repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008.
- MARLIER Fanny, « Enquête sur les pratiques de Jean-Marc Morandini (suite) », *Les Inrockuptibles*, 19 juillet 2016, URL : <https://www.lesinrocks.com/2016/07/12/actualite/enquete-pratiques-de-jean-marc-morandini-11852954/>
- MILLE Muriel, « "Chaque mot a un coût". Les contraintes de la fabrication d'un feuilleton télévisé », *Savoir/Agir*, 44, 2018, pp. 55-64.
- PARSEMAIN Ava Laure, *The pedagogy of queer TV*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019.
- ROLLET Brigitte, *Télévision et homosexualité : 10 ans de fictions françaises, 1995-2005*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- ROUX Sébastien, « Affects », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2021, pp. 37-46.
- VÖRÖS Florian, « Partager l'intimité des publics : genre, sexualités et complicités hégémoniques dans une enquête en réception », in LE MAREC Joëlle, MOLINIER Pierre, LE FORESTIER Mélanie (dir.), *L'entretien, l'expérience et la pratique : la créativité méthodologique en communication*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015, pp. 192-207.
- ZIEMNIAK Pierre, *Exception française : de Vidocq au Bureau des légendes : 60 ans de séries*, Paris, Vendémiaire, 2017.

NOTES

1. Les noms des personnages et de la websérie ont été anonymisés.

2. J'utilise le terme affect pour parler de ces « émotions les plus sincères et profondes, les sentiments les plus personnels ou les réactions les plus "naturelles" » (Roux, 2021, 37), émotions qui sont travaillées par les comédiens.
3. Dans le cadre de cet article, j'emploie le terme d'acteur ou d'actrice pour désigner l'ensemble de ceux et celles qui participent au processus de production et sont sur mon terrain de recherche. J'utilise le terme de comédien ou de comédienne lorsque je souhaite désigner plus précisément les acteurs et actrices embauchés pour incarner un personnage fictif, face caméra sur le plateau.
4. Les noms et prénoms des différents membres de la production ont tous été modifiés. En ce qui concerne la sexualité des acteurs de la production, toutes les personnes de cet article ont donné leur accord pour que celle-ci soit énoncée. Cet article fait par ailleurs partie d'une recherche plus large, qui a été envoyée à l'ensemble des membres de la production. Seuls le scénariste et le directeur de casting m'ont indiqué avoir lu ce travail et m'ont remerciée de son envoi. J'ai pu discuter avec le scénariste peu de temps après. À cette occasion, il m'a expliqué ne pas être forcément d'accord avec toutes mes analyses, mais m'a confié que ce travail lui a permis de comprendre certains phénomènes ayant eu lieu sur le plateau de tournage. Le directeur de casting m'a indiqué que dans les saisons suivantes, les « choses ont tellement évolué », sans s'attarder davantage sur ce sujet.
5. Carnet de terrain, entrée du 19 novembre.
6. Carnet de terrain, entrée du 18 novembre.
7. Carnet de terrain, entrée du 18 novembre.
8. Carnet de terrain, entrée du 16 janvier.
9. Le 12 juillet 2016, l'animateur Jean-Marc Morandini est mis en cause dans le cadre d'un article de la journaliste des *Inrockuptibles*, Fanny Marlier (2016) : « Enquête sur les pratiques de Jean-Marc Morandini ». Dans cet article, il est accusé d'avoir demandé lors de castings des scènes de nudité frontale, et il est poursuivi quelque temps après par trois comédiens pour harcèlement sexuel.
10. Carnet de terrain, entrée du 16 janvier.
11. « Le cas le plus important, dans la société contemporaine euroaméricaine, est la domination des hommes hétérosexuels et la subordination des hommes homosexuels. [...] Ces pratiques de subordination comprennent l'exclusion culturelle et politique, la violence symbolique (aux États-Unis, les gays sont désormais devenus la cible symbolique privilégiée de la droite religieuse), la violence juridique (telle que l'incarcération suite à une condamnation pour sodomie), la violence de rue (qui va de l'intimidation au meurtre), la discrimination économique et le rejet individuel. » (Connell, 2014, 75-76)
12. « Cis » signifie non trans, donc une personne dont l'identité de genre correspond au genre assigné à la naissance.
13. De plus, il est légalement interdit de demander quelle est l'orientation sexuelle des comédiens et comédiennes, qui ne sont pas obligés de faire un *coming out*. Cela demeure plus difficile pour les comédiens et comédiennes trans, dont les papiers nécessaires à l'élaboration de leur contrat de travail (carte d'identité, carte vitale...) ne correspondent pas tout le temps avec leur identité de genre.
14. Entretien avec Christophe Grand.
15. Carnet de terrain, entrée du 28 février.

RÉSUMÉS

À la fin des années 2010 est diffusée la saison 1 d'une websérie sur des militants LGBT. Lors des castings s'est posée la question du choix des comédiens, pour incarner des personnages gays. Ce choix dépend de plusieurs facteurs. D'une part, les responsables des castings ont chacun un regard propre sur ce qui fait un personnage LGBT fictionnel, en lien avec leur sexualité, leurs expériences, les normes de genre qu'ils adoptent et ce qu'ils attendent de la série. D'autre part, la question de la crédibilité et la volonté de portée universaliste de la websérie ont également des effets sur le choix des comédiens. Ces derniers peuvent aussi refuser de jouer le rôle d'un personnage gay, car le coût symbolique et économique à payer serait trop élevé, d'autant plus si le comédien est racisé. Dans cet article, nous nous intéressons au corps du comédien, tel qu'il a été discuté lors des réunions de préparation des castings et durant les castings eux-mêmes, auxquels j'ai pu assister dans le cadre d'une observation participante, ainsi que dans les discussions qui ont suivi.

In the late 2010's, the first season of a webseries about LGBT activists was broadcasted for the first time. During the process of casting for the show, the question of what type of comedians should be chosen to embody gay characters arose and a multiplicity of factors played a role in this key decision. On the one hand, the casting directors had their own biases on what constitute a fictional LGBT characters and on how to represent their sexuality, experiences and the gender norms they ought to fit in the context of the series. On the other hand, discussions around the idea of veracity and the possibility of a universal significance of the show were central in the process of selecting the comedians for the roles. In this article, we will discuss the comedians' body in its materialist sense and analyze the conversations surrounding the subject which occurred during preliminary meetings ahead of casting and during the casting itself. This study is based on a participant observation during which I was able to witness the casting process as well as comprehensive interviews with the team.

INDEX

Mots-clés : hétéronormativité, masculinités, médias numériques, race, représentation

Keywords : heteronormativity, masculinities, web media, race, representation

AUTEUR

DÉBORAH GAY

MCF en sciences de l'information et de la communication, université de Toulouse Jean-Jaurès, axe Genre et médias (Lerass)
deborah.gay@univ-tlse2.fr