



HAL
open science

La discrimination de genre : de la pratique à la direction artistique

Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Daniel Urrutiaguer. La discrimination de genre : de la pratique à la direction artistique. *Africultures*, 2016, *Théâtres de l'Afrique au féminin*, 103-104, pp.162-171. hal-03913908

HAL Id: hal-03913908

<https://hal.science/hal-03913908>

Submitted on 27 Dec 2022

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.

La discrimination de genre : de la pratique à la direction artistique

Daniel Urrutiaguer, *Africultures*, Théâtres de l'Afrique au féminin, n°103-104, 2016, p. 162-171

Lors du centenaire de l'ouverture du théâtre du Vieux Colombier célébré par la Maison Jacques Copeau à Pernand-Vergelesses, le 27 octobre 2013, Robert Abirached, ancien Directeur du Théâtre et des Spectacles en France entre 1981 et 1988, a été invité pour introduire une rencontre interrogative sur le thème de « Jacques Copeau, père de la décentralisation ? ». Lors de son exposé, il s'est emporté contre l'idée d'une discrimination positive en faveur des femmes pour la nomination à la direction des théâtres labellisés, pratiquée en partie par Mme Aurélie Filippetti, ministre de la Culture en France depuis 2012. L'argument central portait sur un fait « naturel » : le talent n'a pas de sexe.

Le 5 juin 2012, lors de la présentation de la saison de l'Odéon-Théâtre de l'Europe par son nouveau directeur, Luc Bondy, le groupe d'action féministe La Barbe s'est invité sur le plateau pour pointer une absence totale d'auteur et de metteur en scène féminin dans la programmation. En essayant de se défendre, assez maladroitement, Luc Bondy a répondu qu'il travaillait avec des personnes de talent indépendamment de leur sexe et qu'il y avait « des femmes dans son théâtre, à la communication ». Un des rôles d'une idéologie est de naturaliser un ordre social par une vision du monde essentialiste afin de justifier sa hiérarchisation. Même si on envisage une indétermination du sexe du talent comme dans le cas des anges, les conditions d'accès au financement et à la diffusion des spectacles sont, elles, sexuées.

Le premier rapport de Reine Pratt, chargée de la Mission ÉgalitéS au ministère de la Culture français¹, avait créé un émoi lors de sa publication en 2006 en montrant de très fortes inégalités dans la répartition par sexe des directions d'établissements, des budgets moyens des compagnies, des spectacles² et des auteurs programmés dans les réseaux labellisés en

¹ Elle est actuellement inspectrice générale de la création artistique, des enseignements artistiques et de l'action culturelle.

² En 2003, la subvention moyenne d'une scène nationale dirigée par un homme était supérieure de 33% à celle d'une scène nationale dirigée par une femme. En 2004, seuls 8,8% des CDN étaient dirigés par une femme. Leur

s'appuyant notamment sur des données de 2003 et 2004. Une analyse en termes de discrimination de genre dégage trois filtres de sélection sexiste.

Les trois filtres de la discrimination sexiste en France

L'intérêt des femmes pour le spectacle vivant est important. En France, les spectatrices ont un rythme de fréquentation en moyenne supérieur à celui de leurs homologues masculins, ce qui leur donne une place légèrement majoritaire dans les publics³. Il en est de même pour la composition des effectifs dans les conservatoires en lien avec des aspirations à l'interprétation artistique plus répandues que chez les garçons. Dans les 137 conservatoires à rayonnement départemental ou régional, en 2008-2009, deux élèves sur trois en art dramatique sont de sexe féminin contre 92% en danse et 55% en musique⁴. Mais un premier filtre opère pour les recrutements dans les 42 écoles supérieures du spectacle vivant où les femmes ne représentent plus que 53% des élèves en 2010-11⁵⁶.

Un deuxième filtre concerne les comédiennes, qui sont confrontées à un potentiel de distribution dans les pièces bien inférieur à celui de leurs homologues masculins. Selon le recensement effectué par l'association H/F et le laboratoire de l'égalité, au cours de la saison

budget moyen était de plus inférieur de 42% à celui d'un CDN dirigé par un homme. Entre 2002 et 2004, le budget moyen d'un spectacle coproduit par un CDN était inférieur en moyenne de 43,5% quand la mise en scène a été réalisée par une femme par rapport à celle d'un homme. Les femmes dirigeaient en 2003 23% des festivals mais seulement 17% des festivals aidés par l'Etat. Source : Reine Prat, *Mission EgalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant-1-Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Paris, MCC, 2006, p. 42, 47.

³ Selon l'enquête d'Olivier Donnat, en 2008, 13% des hommes et des femmes âgés de plus de 15 ans sont allés une ou deux fois au théâtre au cours des 12 derniers mois alors que 5% des hommes et 6% des femmes y sont allées au moins trois fois. Source : Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte/MCC, 2009, p. 182.

⁴ Bruno Dietsch, Marie-Françoise Sotto, « L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de d'art dramatique », *Cultures Chiffres 2010-4*, 2010, p. 5-7.

⁵ Marie-Françoise Sotto, « Les établissements de l'enseignement supérieur Culture. Année 2010-2011 », *Cultures Chiffres 2012-1*, 2012, p. 2.

⁶ Le rapport de Reine Prat estime que les deux tiers des candidats au CNSMD sont des filles. Le recrutement à parité égale de garçons et de filles pénalise ainsi ces dernières (Reine Prat, *Missions EgalitéS...*, op.cit., p. 9, 29). De plus, parmi les élèves du CNSAD de Paris entre 1997 et 2005, la part des personnes d'origine antillaise, africaine et maghrébine est limitée à 2,9% selon un décompte de Mohamed Rouabhi dans *Ceci est mon corps 93°*, cité par Reine Prat (*Ibid.*, p. 35).

2013-2014 en France, dans le domaine du théâtre, les femmes ont, en effet, écrit 20% des textes programmés⁷ contre 15% au cours de la saison 2004-2005⁸.

Sur un corpus de 729 spectacles et 1 262 personnages au cours de la saison 2006-2007, une étude conduite par Sylvie Cromer sur les représentations sexuées dans le théâtre jeune public a indiqué que 59% des personnages sont masculins (45% des hommes et 14% des garçons) avec des portraits variés plus valorisants que ceux des personnages féminins, appréhendés comme « soit de pâles doublures soit des cas particuliers du masculin »⁹. Dans le cas du théâtre contemporain, l'éventail est plus large avec 45% de rôles féminins recensés dans le répertoire de l'Aneth¹⁰.

Les personnages féminins sont souvent construits autour de stéréotypes sur les rôles sociaux féminins : la mère, la vierge, la prostituée ou la vamp, la mégère. La comédienne Annie Mercier a remarqué que la vision dominante de la dépendance des femmes encourage la construction d'une empathie avec les personnages féminins souvent centrée sur la déploration de leur situation de victime. Le rapport au public est ainsi basé sur la convocation d'un sentiment de compassion, peu propice à une prise de conscience politique sur le caractère injuste des inégalités sociétales de genre. Dans cet entretien, la dramaturge Anne-Françoise Benhamou a noté aussi une exacerbation de la perception de l'âge biologique des personnages féminins¹². Les révoltes contre les situations d'oppression familiale ou sociale sont plus rares comme dans le théâtre d'Angélica Liddell. Bien entendu, une mise en scène subversive est envisageable en sur-jouant les clichés de façon à susciter une prise de conscience ironique de l'injustice des représentations atrophiées de la personne humaine.

Un troisième filtre particulièrement discriminant porte sur le passage de l'interprétation à la direction artistique d'une compagnie puis à celle d'un établissement culturel. La division sexuée du travail, déjà représentée par l'association mythologique grecque d'Hermès et d'Hestia, valorise la capacité d'entreprendre, la prise en charge de responsabilités professionnelles chez les hommes et le repli sur des tâches domestiques, éducatives ou les compétences communicationnelles pour les femmes. Par conséquent, les normes

⁷ SACD, *Saison 2013-2014. Théâtre, musique. Où sont les femmes ?*, Paris, SACD, 2013, p. 16.

⁸ Prat, *Missions ÉgalitéS...*, op.cit., p. 39.

⁹ Cité par Reine Prat, *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, et aux médias. De l'interdit à l'empêchement*, Paris, MCC, 2009, p. 14-15. Les mises en scène ont été effectuées dans 52% des cas par un homme contre 14% pour les femmes et 34% pour les équipes mixtes.

¹⁰ R. Prat, *Missions ÉgalitéS...*, op.cit., p. 43.

¹¹ Association *Aux nouvelles écritures théâtrales*, dissoute en 2011 à la suite de la suppression de la subvention du ministère de la Culture.

¹² Annie Mercier, entretien avec Anne-Françoise Benhamou, « Le droit d'être protéiforme », *Outre Scène* n°12, 2008, Paris, La Colline – théâtre national, p. 104-106.

phalocratiques sociétales rendent plus difficile la reconnaissance marchande et institutionnelle d'un pouvoir de création artistique autonome pour les femmes.

La discrimination la plus forte concerne encore la musique ; seules 3% des femmes dirigent un orchestre, 15% sont des solistes instrumentaux. Dans le domaine du théâtre, les femmes n'ont mis en scène que 25% des spectacles programmés en 2013-2014¹³¹⁴. Pour les établissements de production mono-disciplinaires labellisés par l'Etat, les plus prestigieux, la part dirigée par des femmes est passée de 12% à 20% des 40 Centres Dramatiques Nationaux ou Centres Dramatiques Régionaux entre 2013 et 2014, à la suite des choix d'Aurélie Filippetti, mais la part des Centres Chorégraphiques Nationaux dirigés par une femme est passée de 43% des 19 établissements¹⁵ en 2006 à 21% en 2014¹⁶.

Dans l'enquête que j'ai coordonnée sur les territoires et les ressources des compagnies en France en 2009¹⁷, les directrices artistiques des compagnies étudiées sur le terrain ont convergé sur les obstacles récurrents pour conquérir une crédibilité dans les négociations des relations de partenariat avec des établissements culturels afin de capter des accords de coproduction et vendre leurs spectacles. Elles doivent convaincre des directions très majoritairement masculines, souvent disposées à entrer dans des rapports de séduction avec les metteuses en scène au moins dans un premier temps. La directrice d'une jeune compagnie a ainsi évoqué le début scabreux d'une entrevue avec un directeur de théâtre privé pour vendre un spectacle de théâtre jeune public. Accompagnée de sa scénographe, elle s'est entendue notifier sur un ton rigolard : « Laquelle des deux se met sous la table la première ? ». De plus, le rapport de Reine Prat a fixé un seuil de 33% pour que la représentation d'un groupe minoritaire modifie les comportements personnels de façon significative. Les directrices artistiques évoquent ainsi de façon récurrente des relations tendues avec des directrices d'établissements qui reproduisent, parfois en pire, les modèles masculins de domination.

Sur un plan plus quantitatif, l'exploitation statistique des données de l'enquête a permis de dégager le centre de gravité territorial de la diffusion des spectacles comme la discrimination la plus majeure. Les inégalités selon le sexe de la direction des compagnies sont donc moins

¹³ Contre 22% au cours de la saison 2004-2005 (R. Prat, *Missions EgalitéS...*, op.cit., p. 39).

¹⁴ En 2011, 15% des spectacles programmés dans les établissements culturels labellisés et dans les festivals d'Avignon, d'Aix-Marseille ont été dirigés par une femme (source : Michaël Loup, Anne-Sophie Bach-Toussaint, *La place des femmes dans les institutions du spectacle vivant, dans les postes à responsabilité en 2011*, Paris, MCC, 2012, p. 34).

¹⁵ R. Prat, *Pour l'égal accès...*, op.cit., p. 22.

¹⁶ SACD, *Saison 2013-2014...*, op.cit., p. 16.

¹⁷ Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry, Cyril Duchêne, « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Etudes* n°2012-1, Paris, MCC, 2012.

saisissantes mais elles recourent d'autres formes de différences structurelles. Ainsi, en 2009, le budget médian des compagnies dirigées par une femme est inférieur de 54% à celui des troupes dirigées par un homme tandis que l'âge médian des compagnies féminines est inférieur de cinq ans. Parallèlement, les directions féminines sont surreprésentées parmi les troupes chorégraphiques et pluridisciplinaires au budget médian inférieur de 26% et de 40% respectivement par rapport aux compagnies théâtrales plus masculines. Leur âge médian est également inférieur de quatre et cinq ans respectivement. De plus, les femmes dirigent 50,5% des compagnies régionales contre 29,1% pour les hommes. Ces dernières sont celles qui diffusent leurs spectacles uniquement dans la région du siège social. La part du temps consacrée à l'action culturelle est maximale pour ce groupe au détriment du temps pour la diffusion ; le poids des revenus de la coproduction minimal à l'inverse des rémunérations liées à l'action culturelle. Par conséquent, les femmes sont surreprésentées dans la direction des compagnies les moins valorisées artistiquement et les plus impliquées dans l'action culturelle.

Selon le sondage de la critique dramatique Christine Wahl, en mars 2011, 32% des représentations des pièces dans l'espace germanophone ont été créées par des femmes. Cependant ces dernières n'ont représenté que 10% des metteurs en scène invités lors des Rencontres théâtrales de Berlin depuis 1964¹⁸.

Quelles perspectives pour les théâtres de l'Afrique francophone et des diasporas ?

La discrimination de genre opère donc dans la société française selon trois filtres de sélection dans le monde du spectacle vivant, structuré en pyramides inversées selon l'appartenance de sexe. Les femmes sont majoritaires dans le public et les élèves des conservatoires, minorées dans leur représentation au sein des écoles artistiques supérieures. Les comédiennes sont confrontées à un répertoire plus restreint de rôles, souvent stéréotypés. L'accès à une position de direction artistique de compagnie, et encore plus pour un établissement culturel, est freiné par les représentations sexistes encore prégnantes de la division du travail, le partage encore inégal des tâches domestiques dans la vie familiale.

Ces inégalités sont sans doute accentuées dans les sociétés africaines. Selon les données de la Banque Mondiale, la part des femmes travaillant dans le secteur non agricole au Bénin et au

¹⁸ Christine Wahl, « La pucelle et la maman (images de la femme sur la scène allemande) », *OutreScène*, n°12, Paris, La Colline – théâtre national, 2011, p. 68.

Cameroun, par exemple, est inférieure de moitié à celle de la France en 2010¹⁹. La prévalence des emplois agricoles dans une économie domestique ne prédispose pas à une transformation des rôles sexués. De plus, la volonté politique pour une transformation des rapports sociaux dans un sens moins inégalitaire semble manquer. Dans le domaine des arts, la distribution des subventions étatiques peut corriger partiellement les disparités des dotations budgétaires des acteurs culturels²⁰. Or dans sa courte allocution lors de sa visite aux rencontres scientifiques du MASA, le 7 mars 2014, M. Maurice Bandaman, Ministre de la Culture et de la Francophonie de la Côte d'Ivoire, a justifié l'absence d'intervention publique significative pour soutenir les compagnies. Celles-ci sont invitées à diffuser les représentations sous des formes légères dans des lieux non dédiés au spectacle vivant afin de s'autofinancer. Or une approche artistique critique de la phallocratie n'est pas le plus sûr moyen de capter le consentement à payer des consommateurs, plus spontanément enclins à se divertir par des plaisanteries grivoises.

La passion théâtrale anime cependant des femmes africaines qui développent un désir de création malgré les obstacles à la reconnaissance institutionnelle et marchande dans des circuits de production et de diffusion, peu développés à l'échelle nationale et largement dominés par des hommes. Les vocations se dessinent encore le plus souvent autour de projets d'interprétation.

Lors de la table ronde « Paroles de femmes » organisée le 6 mars 2014, Eva Doumbia, comédienne-metteuse en scène française d'origine ivoirienne, a indiqué, par exemple, que seules trois filles suivent actuellement sa classe de master à l'Institut National des Arts et de l'Action Culturelle d'Abidjan sans qu'aucune ne songe à s'engager dans la mise en scène. Souleymane Koly Kourouma, fondateur de l'ensemble Kotéba d'Abidjan, a souligné lors de ce débat la fiabilité des comédiennes impliquées dans les tournées de ses spectacles en louant leur persévérance et l'altruisme dans l'administration de la compagnie. Plusieurs comédiennes ivoiriennes ont réussi par leur fermeté à gagner durablement en visibilité dans les mondes théâtral et audiovisuel africains comme Marie-Louise Asseu, Adrienne Koutouan, Clémentine Papouet, Amélie Wabehi ou Koné Maïmouna, surnommée Maï La Bombe²¹. Jeanne Bana-

¹⁹ 26% dans les deux pays contre 50% en France.

[<http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SL.EMP.INSV.FE.ZS/countries?display=default>, page consultée le 3 mai 2014]

²⁰ Daniel Urrutiaguer, "French decentralisation of the performing arts and regional economic disparities", *Journal of Cultural Economics*, vol. 29, n°4, November, p. 299-312.

²¹ Assita Bemba, *Marie Louise Asseu, Koné Maïmouna, Clémentine Papouet et Amélie Wabehi : des amazones du théâtre ivoirien contemporain* ; Prudence Yao, *Adrienne Koutouan, une actrice de génie*, session jeunes chercheurs de l'Université Félix-Houphouët-Boigny, colloque Théâtres d'Afrique et de la diaspora au féminin, Abidjan, 7 mars 2014.

Kouassi a complété son parcours remarqué de comédienne au théâtre et au cinéma, ainsi que de formatrice par une soutenance de thèse en 2012 sur le séké tchedi chez les Krobou en Côte d'Ivoire.

Des personnages féminins africains transgressant des normes, héroïnes tragiques dont la déviance est souvent sanctionnée par leur mort violente, sont proposés dans des pièces écrites essentiellement par des hommes comme Bernard Dadié²² ou Charles Nokan²³ dans les années 60-70. On retrouve ainsi l'ambivalence soulignée par la comédienne française Annie Mercier avec la recherche d'une compassion dans les rapports de projection-identification à ces personnages cherchant à s'affranchir de la tutelle paternelle ou masculine.

Plusieurs pionnières se sont néanmoins engagées dans la construction de centres de formation et de production de spectacles. Après un parcours universitaire, Werewere-Liking Gnepo a fondé la villa Ki Yi à Abidjan en 1985, reconnue comme centre de formation panafricain en 2001. Tournée vers un renouvellement de l'esthétique du théâtre rituel panafricain, la troupe interdisciplinaire qu'elle dirige, le Ki Yi M'Bock, a gagné une réputation internationale et son centre de formation propose à la fois des séjours de recherche pour des artistes professionnels engagés dans différents domaines (théâtre, danse, marionnettes, conte, musique, arts plastiques notamment) ainsi que des actions d'éducation artistique pour des enfants de quartiers populaires. Marie-José Hourantier, dramaturge française qui avait collaboré avec Werewere-Liking jusqu'en 1985, a fondé un théâtre-laboratoire, le Bin Kadi So. Celui-ci a expérimenté la formule du « maquis-théâtre » sous la forme de dîners-spectacles improvisés et organise le festival annuel Arkadi.

Le cheminement vers la parité artistique est donc encore plus long pour l'Afrique francophone que pour la France. Il doit plus compter sur les énergies de femmes animées par un idéal d'émancipation créatrice personnelle que sur une volonté politique. Ce qui en fait ses limites mais aussi ses lignes de force. Les rencontres scientifiques du MASA de 2014 ont constitué à cette occasion un lieu d'échanges particulièrement stimulant pour les artistes africaines.

²² Jeanne Bana-Kouassi, *La femme dans le théâtre de Bernard Dadié*, colloque Théâtres d'Afrique et de la diaspora au féminin, Abidjan, 6 mars 2014.

²³ Gérard Yao, *Abraha Pokou, figure de l'héroïsme révolutionnaire chez Charles Nokan*, colloque Théâtres d'Afrique et de la diaspora au féminin, Abidjan, 6 mars 2014.

Bibliographie

Bruno Dietsch, Marie-Françoise Sotto, « L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique », *Cultures Chiffres* 2010-4, 2010.

Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte/MCC, 2009.

Annie Mercier, « Le droit d'être protéiforme », *Outre Scène* n°12, Paris, La Colline – théâtre national, 2008, p. 100-106.

Reine Prat, *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, et aux médias. De l'interdit à l'empêchement*, Paris, MCC, 2009.

Reine Prat, *Mission EgalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant-1-Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Paris, MCC, 2006.

SACD, *Saison 2013-2014. Théâtre, musique. Où sont les femmes ?*, Paris, SACD, 2013.

Marie-Françoise Sotto, « Les établissements de l'enseignement supérieur Culture. Année 2010-2011 », *Cultures Chiffres* 2012-1, 2012.

Daniel Urrutiaguer, "French decentralisation of the performing arts and regional economic disparities", *Journal of Cultural Economics*, vol. 29, n°4, November, p. 299-312.

Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry, Cyril Duchêne, « Territoires et ressources des compagnies en France », *Cultures Etudes* n°2012-1, Paris, MCC, 2012.

Christine Wahl, « La pucelle et la maman (images de la femme sur la scène allemande) », *Outre Scène*, n°12, Paris, La Colline – théâtre national, 2011, p. 64-71.