



HAL
open science

Quelle place des femmes dans les rapports aux publics des établissements culturels ?

Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Daniel Urrutiaguer. Quelle place des femmes dans les rapports aux publics des établissements culturels?. CNRS Editions. Spectatrices! De l'Antiquité à nos jours, 2022. hal-03914018

HAL Id: hal-03914018

<https://hal.science/hal-03914018>

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.

Quelle place des femmes dans les rapports aux publics des établissements culturels ?

Daniel Urrutiaguer, université Sorbonne Nouvelle, IRET¹

Le monde des arts de la scène est marqué en France par un écart entre une majorité de femmes dans les publics et les élèves des conservatoires, leur représentation moindre parmi les artistes interprètes et mineure dans les directions artistiques des établissements culturels et des compagnies ou parmi les auteurs programmés². Ce constat, notamment mis en avant par le premier rapport de Reine Pratt en 2006³, conduit à s'interroger sur le degré de prise en compte de ces inégalités de genre dans les rapports que nouent les établissements culturels avec leurs publics mais aussi la population prospectée dans le cadre des missions de service public, animées par un projet de démocratisation culturelle.

Une table ronde, co-animée par Aurélie Mouton-Rezzouk et Daniel Urrutiaguer (IRET, Sorbonne Nouvelle), a réuni le 28 septembre 2019 Éléonore Bailly, secrétaire générale de l'Atelier de Paris / CDCN (un centre de développement chorégraphique national), Emmanuelle Jouan, directrice du Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France (une scène conventionnée danse), Sophie Garnier, responsable du service relations publics à La Colline – théâtre national, François Lorin, directeur des relations publiques et de la billetterie au Théâtre Gérard Philipe – centre dramatique national de Saint-Denis pour dialoguer sur leurs pratiques professionnelles autour de trois thèmes :

- les connaissances sur la composition sexuée de la fréquentation des spectacles et leur utilité ressentie ;
- le degré d'intégration ou non des questions de genre dans les critères de programmation ;
- le degré de ciblage de dispositifs d'action culturelle vers des femmes et les bilans tirés de ces actions artistiques.

L'objet de ce chapitre, centré sur le théâtre et la danse, est de synthétiser les témoignages sur leurs pratiques professionnelles et leur réflexion menée face à la question des différences de genre, et de les mettre en perspective par des mises en relation avec des résultats d'enquêtes nationales.

* * *

Les publics féminins

* * *

Quelles enquêtes ?

Les enquêtes sur les publics des arts de la scène sont assez rares à l'échelle nationale. La comparaison des enquêtes nationales du ministère de la Culture et de la Communication de 1997 et 2008⁴ indique une stabilité de la part des Français âgés d'au moins 15 ans ayant vu un spectacle de « danse professionnelle » au cours des douze derniers mois (8 %), une régression de cette part pour les spectacles de « danses folkloriques » (de 13 % à 10 %), alors que la proportion a progressé pour le théâtre (16 % en 1997, 19 % en 2008). La

¹ Institut de Recherches en Études Théâtrales.

² Daniel Urrutiaguer, « La discrimination de genre : de la pratique à la direction artistique », *Africultures*, Théâtres de l'Afrique au féminin, n°101-102, 2016, p. 162-171.

³ 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*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2006.

⁴ Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, La Documentation Française, 1998 ; Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.

surreprésentation des diplômés du supérieur, des résidents des villes de plus de 100 000 habitants, des Parisiens *intra-muros* s'est accentuée, mais les différenciations selon le sexe et la nomenclature des catégories socioprofessionnelles sont restées similaires. La supériorité des femmes par rapport aux hommes dans la part des personnes étant sorties au moins une fois au cours des 12 derniers mois est plus sensible en 2008 pour la danse (10% contre 7%) que pour le théâtre joué par des professionnels (19% contre 18%). Le rythme de fréquentation est plus soutenu pour les femmes, 34% des spectatrices de théâtre y étant allées au moins trois fois contre 28% des spectateurs. Les écarts de fréquentation des établissements culturels sont globalement plus accentués entre les femmes âgées de moins de 30 ans (16%) et les hommes du même âge (11%) alors que la situation est inverse pour les générations nées avant la guerre⁵.

Cet écart de genre est le plus accentué pour la danse avec 18% des femmes âgées de moins de 30 ans qui ont déclaré avoir assisté au moins une fois à une représentation chorégraphique contre 7% des hommes du même âge, le taux de fréquentation par sexe étant similaire pour les personnes âgées de plus de 45 ans. Or, contrairement aux concerts, à l'opéra, aux danses folkloriques et dans une moindre mesure au théâtre, les publics de la danse se sont rajeunis, la part des personnes ayant vu au moins un spectacle de danse au cours des douze derniers mois étant passée de 11 % à 15 % pour les 15-19 ans et de 7 % à 13 % pour les 20-24 ans.

Les compléments apportés par Laurent Babé⁶ indiquent une fréquentation plus souvent occasionnelle pour la danse (14% des personnes déclarant être sorties à un spectacle de danse y sont allées 3 fois et plus contre 31% des spectateurs dans le cas du théâtre). En revanche, le public de la danse déclare assister à de nombreux autres spectacles (près de 60% de ce public fréquente 6 fois et plus des spectacles vivants dans l'année, toutes disciplines confondues, contre 52% des spectateurs dans le cas du théâtre), fait à rapprocher avec la part plus élevée de spectateurs jeunes.

En exploitant la base de données de l'enquête nationale sur les pratiques culturelles de 2008, complétée par des entretiens auprès de professionnels et de spectateurs, Dominique Pasquier⁷ a dégagé les mécanismes d'une différenciation de genre dans les modalités des sorties aux spectacles. Les hommes sont surreprésentés dans les sorties en couple (62%), dont une part significative est organisée par la conjointe, et les femmes le sont dans les sorties avec des amis réguliers (72%), notamment parmi les personnes de moins de 25 ans et de plus de 50 ans. La plus grande intensité des sorties théâtrales des femmes explique en grande partie cette différenciation dans les modes de sociabilité culturelle.

* * *

Les enquêtes effectuées par les établissements culturels ne sont pas nombreuses et ne peuvent être mises en place qu'après un certain délai dans le cas où leur direction a été changée afin de pouvoir mesurer les effets des nouvelles orientations données à la programmation du lieu. Les témoignages des professionnels recueillis lors de la table ronde sur les résultats de ces études ont convergé pour estimer la part des femmes aux deux-tiers de la fréquentation de l'établissement, proportion qu'on retrouve dans d'autres études de publics⁸. Cela découle notamment d'un rythme de fréquentation plus élevé pour les femmes.

⁵ Olivier Donnat, *op.cit.*, 2009, p. 175.

⁶ Laurent Babé, « Les publics de la danse. Exploitation de la base d'enquête du DEPS "Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique – Année 2008" », *Repères DGCA N°6-03*, octobre 2012 ; « Les publics du théâtre. Exploitation de la base d'enquête du DEPS "Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique – Année 2008" », *Repères DGCA N°6-04*, octobre 2012

⁷ Dominique Pasquier, « Sociabilités et sorties au théâtre », *Cultures Etudes* 2013-1, 2013.

⁸ Voir par exemple Valérie Beaudoin, Bruno Maresca sous la direction de Jean-Michel Guy, *Les publics de la Comédie-Française. Fréquentation et image de la salle Richelieu*, Paris, MCC, 1997.

Les données du logiciel de billetterie du Théâtre Louis Aragon indiquent pour les spectacles de danse une composition des salles aux trois-quarts féminine. Cependant, les fichiers se limitent à une saisie des acheteurs de billets, ce qui ne permet pas de connaître la composition des sorties de groupes. En prenant en compte les publics scolaires, en grande partie ignorés dans les enquêtes sur les pratiques culturelles des personnes âgées d'au moins 15 ans, la répartition des genres devient plus équilibrée dans tous les cas évoqués lors de la table ronde puisque la mixité se retrouve dans les classes des écoles, des collèges et dans une moindre mesure des lycées selon les filières d'orientation. Lors des représentations des spectacles pour l'enfance et la jeunesse, plus nombreuses au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, les femmes sont néanmoins nettement surreprésentées parmi les adultes qui accompagnent les enfants. La mise en place de dispositifs de garde des enfants pendant les temps de représentation dans ce centre dramatique national ont permis de relever la part des jeunes parents dans ses publics.

* * *

Quelle pertinence prêtée à la catégorisation ?

Dans le cadre d'une vision du service public animée par une volonté d'élargissement de la base sociodémographique des publics de l'établissement culturel, cette question du déséquilibre de genre peut néanmoins paraître plus secondaire. De plus, le questionnement sur la construction sociale des identités sexuelles remet en question les représentations binaires avec une attention accrue aux thématiques du transgenre.

Le croisement avec les catégories socioprofessionnelles apparaît nécessaire pour dépasser les visions essentialistes de la féminité. La ville de Tremblay-en-France est un exemple de commune de banlieue sans véritable centre-ville, marquée par une pauvreté économique étendue, l'importance des familles monoparentales, une faiblesse des moyens de transport, et un contrôle social récemment renforcé sur la circulation dans les quartiers des femmes, assignées à des rôles domestiques. Sur ce territoire populaire, la priorité de la scène conventionnée en danse s'est donc portée sur les moyens d'élargir le public aux nombreuses franges de la population locale, éloignées de la culture en arts de la scène. La question de la représentation des femmes dans les publics n'est apparue que plus récemment tout en étant colorée par des considérations socioprofessionnelles puisque les difficultés pour le développement d'activités personnelles, en dehors des tâches domestiques familiales, sont plus prégnantes pour les femmes de milieu populaire.

Dans ces conditions, il n'est pas sûr que la fréquentation des femmes soit supérieure à celle des hommes en milieu ouvrier comme cela peut être le cas pour les cadres. L'exploitation des enquêtes nationales sur les pratiques culturelles ne donne pas actuellement d'information sur le croisement du genre par la catégorie socioprofessionnelle.

* * *

Choix de programmation et questionnements féministes

* * *

Les logiques de programmation générales

Selon une logique de service public culturel, la programmation d'un lieu se construit d'abord en fonction de l'appréciation par sa direction des qualités artistiques des spectacles constatées ou pressenties et du degré de cohérence de leurs formes esthétiques et de leurs contenus avec les lignes du projet artistique et culturel de l'établissement. Ces choix se construisent aussi en prenant en compte un ensemble de contraintes : les capacités budgétaires, organisationnelles et techniques du lieu ; le cahier des missions et des charges relatives à un label ; les objectifs des politiques culturelles des différentes collectivités publiques ; les configurations culturelles, sociales et économiques du territoire

d'implantation⁹. La question se pose de la prise en compte ou non d'un public *a priori* majoritairement féminin dans la construction des choix de programmation, qui sont globalement marqués par une sous-représentation des femmes auteurs ou metteurs en scène. La mise en avant de la primauté des critères d'originalité dans les choix de spectacles conduit à rejeter une quelconque pertinence à l'instauration de quotas selon le genre ou le domaine artistique.

L'étude sur la diffusion de la danse¹⁰, coordonnée par l'Office national de la diffusion de la danse (Onda), a révélé une diffusion des spectacles pour l'enfance et la jeunesse 4,5 fois plus élevée que celle des spectacles « tous publics » en moyenne de 2011 à 2015 d'après la base de données de la SACD, qui recouvre l'ensemble des représentations de spectacles pour lesquelles les droits d'auteurs ont été collectés par cette société civile. Les directions masculines ont concerné 49% des compagnies tous publics contre seulement 20% pour les équipes dédiées seulement à l'enfance et la jeunesse. Le nombre de représentations par spectacle des maîtrises d'œuvre masculines a été environ supérieur de 25% à 45% par rapport à celui des directions féminines quel que soit le positionnement des compagnies chorégraphiques. Cette supériorité de la diffusion en danse des équipes artistiques dirigées par des hommes conduit à s'interroger sur la nature des interactions entre les compagnies et les établissements culturels dans la construction de l'offre chorégraphique programmée.

* * *

Quelques mises en perspective

Les échanges réalisés au cours de la table ronde ont permis d'apporter des mises en perspective pour la compréhension de ces inégalités de genre et des choix de programmation dont la cohérence semble se construire au fil de l'eau.

L'infériorité de la diffusion des spectacles de compagnies dirigées par des femmes est à articuler avec une inégalité d'accès aux moyens de production. Les obstacles rencontrés dans le développement de carrière conduisent les directrices artistiques à s'éloigner spontanément de la prise de risque liée à la création de grandes formes. Même si la programmation de La Colline s'est beaucoup plus ouverte aux auteures depuis l'arrivée de Wajdi Mouawad à la direction, l'équipe du théâtre est à la peine pour programmer des spectacles mis en scène par des femmes et adaptés au format de la grande salle. Bien qu'il soit partenaire de l'association HF Île-de-France¹¹, le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis a encore une programmation dominée par des mises en scène masculines, l'écart étant toutefois en voie de réduction.

La faiblesse du nombre de candidatures féminines aux directions de grandes institutions théâtrales est à lier aussi avec les inégalités de genre dans la distribution des moyens budgétaires. Les directrices artistiques de compagnies, plus nombreuses dans les nouvelles générations, doivent gagner en maturité professionnelle avant de pouvoir envisager la prise en charge de la direction de grandes maisons. La gestion de ressources humaines nettement plus nombreuses requiert notamment un apprentissage organisationnel.

⁹ Catherine Duteil-Pessin, François Ribac, *La fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La Dispute, 2017, p. 98-100.

¹⁰ Daniel Urrutiaguer, *La diffusion de la danse en France de 2011 à 2017*, Paris, Onda, 2019.

[http://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/Onda_etudedanse_complet.pdf]

¹¹ L'association HF Île-de-France a pour objectifs de repérer les inégalités entre les femmes et les hommes dans les milieux de l'art et de la culture et de susciter une mobilisation contre les discriminations observées, notamment pour infléchir les orientations des politiques culturelles dans le sens d'un plus grand respect de l'égalité de genre.

Le degré de porosité de la programmation d'un lieu de spectacle aux questionnements féministes peut être pensé en interaction avec les propositions des compagnies, qui trouvent un intérêt artistique à s'appuyer sur des questionnements sociétaux comme sources d'inspiration. La prégnance de ces projets artistiques en prise avec des faits sociaux influence les choix de programmation même s'ils ne sont pas animés par un volontarisme politique conscient.

Ainsi, dans le cas du Théâtre Louis Aragon, l'accueil de pièces chorégraphiques qui s'appuient sur des figures féministes émancipées comme le solo autobiographique de Raphaëlle Delaunay *Debout !* ou *Fix me* d'Alban Richard avec les voix de rappeuses féministes ou de prêchuses noires nord-américaines ou *Footballeuses* de Mickaël Phelippeau s'est en quelque sorte imposé à sa directrice. Ces spectacles entraînent en cohérence avec le projet de faire entendre des figures transgressives sur lesquelles les femmes dans le public pouvaient entrer dans un rapport de projection-identification émancipateur. Pour l'Atelier de Paris / CDCN, tourné d'abord vers un large accueil de chorégraphes en résidence de création ou de recherche, la question de l'équilibre sexué de la programmation ne se pose pas en soi et la composition évolue selon les saisons. En 2019-2020, les seuls hommes invités l'ont été en codirection avec des femmes. Les démarches féministes sont portées par les artistes comme dans les cas de Nach, une danseuse qui a emprunté les codes masculinisés du krump pour les adapter à sa morphologie féminine, ou Nina Santes, artiste associée de la structure, qui a repris des performances féministes, utilisé des poésies féminines ou travaillé sur la figure de la sorcière. De façon générale, la danse contemporaine a placé au cœur des démarches artistiques des chorégraphes un travail sur la diversité des corps et des origines, ce qui a plus facilité qu'au théâtre la prise en compte des questionnements féministes à une grande échelle.

Plusieurs spectacles écrits par des auteures posant des questions sur la réversibilité des rôles sociaux assignés aux femmes ont été récemment programmés à La Colline comme *Eurydice sagt* d'Elfriede Jelinek, mis en scène par Katie Mitchel, *A la trace* d'Alexandra Badea, sous la direction d'Anne Théron, *Au bois* de Claudine Galea, mis en scène par Benoît Bradel, *The Scarlett Letter* d'Angélica Liddell. D'de Kabal s'est distingué en proposant la création d'un spectacle *Fêlures. Le silence des hommes* visant à questionner la construction de la virilité en s'appuyant sur ses échanges avec des groupes de paroles masculins pluriannuels dans différents lieux géographiques. Le modèle normatif de la « masculinité hégémonique »¹² est ainsi discuté plus en profondeur dans des groupes de pairs, qui créent les conditions pour entrer dans une introspection critique sur les rapports des participants aux femmes de leur entourage et réfléchir sur la pluralité des formes de masculinités. Dans le prolongement de cette initiative masculine insolite, la programmation du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis au cours de la saison 2019-2020 a paradoxalement plus posé des questions sur les rapports de subordination des femmes dans la société par des spectacles mis en scène par des hommes.

Il n'est pas sûr que ces spectacles à coloration féministe attirent plus de femmes. Il est plus probable qu'ils attirent une frange de spectateurs occasionnels, plutôt ennuyés par des formes théâtrales conventionnelles et intéressés par ces propositions de mise en perspective esthétique de questions sociétales. Cela peut ainsi créer une condition favorable à la réunion d'une plus grande mixité de sensibilités dans les salles de spectacles. De même, les spectacles de danse hip-hop à la distribution très majoritairement masculine, même si des jeunes femmes investissent ce domaine artistique depuis quelques années, n'attirent pas forcément un public constitué surtout d'hommes. D'autant plus quand les soirées chorégraphiques programment

¹² Tim Carrigan, Bob Connell, John Lee, "Toward a New Sociology of Masculinity", *Theory and Society*, vol. 15, n°5, 1985, p. 551-604.

deux ou trois spectacles de domaines artistiques différents, dont la danse contemporaine et la danse hip-hop, comme cela peut être le cas, non exclusivement, au Théâtre Louis Aragon.

La complexité des arbitrages à effectuer dans la construction d'une programmation à partir d'une multiplicité de propositions artistiques hétérogènes et de contraintes internes et environnementales ne permet pas de choisir en amont un filtre marqué par une orientation idéologique et artistique précise. La cohérence de la programmation apparaît plutôt à la fin de sa construction, soit par la prise de recul de la direction du lieu, soit par les retours obtenus lors des présentations de saison auprès de relais.

* * *

Les rapports dans les dispositifs d'action culturelle

* * *

Dans un projet de démocratisation culturelle tourné vers une mise en relation du plus grand nombre avec une offre artistique exigeante, les dispositifs d'action culturelle sont pensés par les établissements culturels comme des moyens d'éveiller des consciences individuelles à un intérêt cognitif et sensible pour la culture en arts de la scène. Les référentiels contemporains de l'éducation artistique et culturelle mettent en avant les liens à établir et équilibrer entre trois types de pratiques pour les participants : la fréquentation des spectacles ; la pratique artistique personnelle dans un cadre collectif ; la mise en perspective de leurs expériences vécues et la réflexion critique pour développer l'appropriation d'une culture artistique¹³. L'analyse des rapports mis en œuvre dans ces dispositifs requiert une interrogation sur les modes de sollicitation des personnes, la composition sexuée des participants, les dynamiques de groupe observées et leurs effets pensés par les équipes des lieux.

* * *

La composition des groupes

Il semble qu'une mixité relativement équilibrée soit observée parmi les artistes intervenant dans les dispositifs d'action culturelle. Par exemple, à La Colline, en 2018 484 heures d'intervention artistique avaient été dispensées par des femmes et 443 heures par des hommes. Cependant, comme l'indique l'expérience de l'Atelier de Paris / CDCN, cette répartition professionnelle tend à être beaucoup plus féminisée quand les dispositifs d'action culturelle sont proposés dans les écoles maternelles et le premier cycle scolaire des écoles élémentaires (CP à CE2). Il s'agit ici d'actions d'éveil artistique qui sont moins directement reliées à des créations de spectacles.

D'après le bilan social du ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse, en 2017-2018 les femmes ont représenté 84% des enseignants du premier degré et 60% de ceux du deuxième degré, secteurs public et privé conjoints¹⁴¹⁵. Cette surreprésentation des femmes dans le corps enseignant se ressent sur le terrain des partenariats en milieu scolaire et semble être accentuée par un intérêt plus largement partagé pour le sens des dispositifs d'action

¹³ Marie-Christine Bordeaux, François Deschamps, *Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, Toulouse, éditions de l'attribut, 2013, p. 29-32.

¹⁴ Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse, *Bilan social du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Jeunesse 2017-2018*, Données au format XLS, Chapitre 1 « Les personnels relevant de l'enseignement scolaire », figure 1.8, <https://www.education.gouv.fr/bilan-social-du-ministere-de-l-education-nationale-et-de-la-jeunesse-2017-2018-enseignement-scolaire-12098>

¹⁵ La part des femmes dans le corps enseignant est un peu moins élevée dans le secteur public (83% dans le 1^{er} degré et 58,4% dans le 2^{ème} degré).

culturelle par les collègues féminines. Ainsi, dans le cadre des actions artistiques mises en place par La Colline en 2018 auprès d'établissements scolaires des deux degrés, 22 enseignantes se sont impliquées dans l'organisation des projets d'action artistique à l'initiative du théâtre contre seulement quatre collègues masculins.

Lorsqu'un appel à participation est lancé sur la base du volontariat à la suite d'une proposition de projet artistique, les femmes se montrent en général bien plus réactives. Par exemple, le projet « Théâtre en cocotte » à La Colline consiste à inviter les participants à réaliser un plat, puis le déguster ensemble, en suivant la recette livrée par un auteur qui confie en même temps des souvenirs et des récits qui sont liés à cette recette. Le lancement de cette initiative a attiré spontanément un public constitué à 70% de femmes. Les « ateliers du lendemain », qui donnent la possibilité aux spectateurs volontaires de se rencontrer le jour suivant une représentation pour échanger entre eux sur leurs ressentis, leur vision critique du spectacle, ont attiré un cercle formé aux trois-quarts par des femmes. La présentation de saison en 2018 auprès des relais a attiré dans ce théâtre un auditoire constitué de presque 90% de femmes.

La formation de groupes de participants mixtes est plus simple à réaliser de façon spontanée en milieu scolaire, sauf dans les filières professionnelles de lycées dont la composition sexuée est très déséquilibrée à l'image des inégalités de répartition sexuée de la population active selon les secteurs d'activité. En dehors du milieu scolaire, la formation de liens de partenariat avec des associations qui travaillent sur les questions de la mixité sociale, de la mixité de genre peut faciliter la constitution de groupes plus équilibrés quant à la répartition par sexe en s'appuyant sur le travail d'information incitative effectué par ces relais.

La constitution de groupes plus mixtes lors d'interventions artistiques dans des filières d'enseignement professionnel suppose dans la conduite du projet une mise en relation de la classe avec une classe d'une autre filière au recrutement sexué diamétralement opposé dans un autre lycée, par exemple entre une filière féminisée de préparation aux métiers de la relation client et une filière masculinisée dédiée aux métiers de la construction durable, du bâtiment et des travaux publics. La mise en relation peut également s'effectuer avec un organisme extérieur, comme par exemple dans le cas d'un projet « CREAC »¹⁶ mené par l'Atelier de Paris avec des lycéens se formant aux soins des personnes, qui sont très majoritairement des jeunes filles, en partenariat avec un Ehpad. Une action artistique menée par ce CDCN dans une prison masculine en Seine-et-Marne a pu faire l'objet d'une participation plus mixte en intégrant un groupe d'amateurs dans le processus de construction d'un spectacle.

Dans certains cas, la volonté d'artistes ou des équipes des établissements culturels peut conduire à la mise en œuvre d'un projet d'action artistique auprès d'un groupe constitué uniquement de femmes. L'initiative peut découler du caractère unisexué de l'association avec laquelle le partenariat est noué, comme dans le cas d'Ikambere, une association dionysienne qui accueille chaque année environ 500 femmes migrantes séropositives afin de les accompagner dans la satisfaction de leurs besoins. Le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis a proposé une action menée par un comédien, une chorégraphe et un photographe pour engager les participantes dans une démarche de création de spectacle.

L'origine de l'impulsion du projet unisexué peut également venir de l'équipe de l'établissement culturel ou d'artistes qui lui sont associés. Par exemple, la metteuse en scène

¹⁶ Convention Régionale d'Éducation Artistique et Culturelle. Il s'agit d'un des trois dispositifs d'aide proposés par la Région Île-de-France, destiné à aider les lieux culturels qui s'engagent dans des relations de partenariat éducatif pérenne avec des établissements scolaires proches.

Isabelle Lafon est partie de son spectacle *Let me try*, inspiré du journal de Virginia Woolf et programmé au Théâtre Gérard Philipe, pour proposer avec une cinéaste le montage d'un documentaire sur les univers de vie d'un groupe de femmes en situation d'apprentissage de la langue française dans le quartier populaire multiculturel des Francs-Moisins à Saint-Denis. Les témoignages de Virginia Woolf ont servi de fil directeur aux participantes pour interroger leurs parcours de vie. Nina Santes, artiste associée à l'Atelier de Paris, a transformé un dispositif d'action culturelle initialement destiné à des adolescents qui ne sont pas partis en vacances en une action artistique centrée sur des femmes de diverses générations et de différents lieux de résidence franciliens. Le Théâtre Louis Aragon s'est associé avec le Centre national de la danse pour créer le projet « Imagine », qui a touché pendant trois ans une vingtaine de femmes de générations et origines différentes dans une démarche d'exercices corporels de mise en confiance de soi, de confrontation des représentations sociétales et des perceptions sensibles du corps, complétés par la fréquentation annuelle de quatre œuvres chorégraphiques du XXI^e siècle.

* * *

Les dynamiques de groupe

Dans le cadre des missions de service public, les dispositifs d'action culturelle sont conduits par des artistes mandatés par les établissements culturels ou des compagnies dans un esprit d'exigence. La primauté de la dimension artistique de la logique d'action est revendiquée pour l'animation du groupe de participants et est opposée aux principes d'une animation socioculturelle, parfois associée à une démarche participative démagogique. Les écarts entre les grilles de références culturelles des artistes et des participants pressentis requièrent une empathie de la part des intervenants pour le travail d'explicitation des objectifs et de mise en confiance physique et intellectuelle des participants, afin de permettre un accordage sur un en commun. Cette étape est une condition indispensable à la maturation de la dynamique de groupe.

La faiblesse des budgets d'action culturelle des lieux de spectacles conduit à la création d'une offre induite par les orientations des projets soutenus par les collectivités publiques avec les financements que les établissements culturels réussissent à capter. Des compromis sur les objectifs artistiques des dispositifs d'action culturelle sont ainsi à construire avec les représentants des financeurs publics, qui exigent des bilans quantitatifs recensant le nombre d'heures de pratique et d'intervenants professionnels et sont moins attentifs aux évaluations qualitatives.

Les opportunités d'expérimentations esthétiques réflexives, vécues plus physiquement lors des périodes d'ateliers et plus cognitivement lors des rencontres organisées en amont ou en aval de représentations, peuvent permettre de déplacer le regard des participants sur le champ des possibles quant à leurs capacités d'expression sensible et de se projeter un devenir personnel en dehors des rôles sociaux qui leur ont été *a priori* assignés. La formation d'une troupe d'amateurs encadrés par des professionnels confirmés comme dans le cadre de la Troupe Ephémère du Théâtre Gérard Philipe offre une alternative de mise en pratique théâtrale hebdomadaire, sans un objectif de participer à des concours d'entrée à des écoles supérieures d'art, et d'éveil à une pratique de spectateur plus assidue. Les restitutions du travail à la fin des ateliers sont l'occasion de convoquer un autre type de public, constitué notamment de l'entourage des participants, lors des représentations du spectacle. Le montage d'un documentaire comme dans l'expérience menée avec des femmes du quartier des Francs-Moisins à Saint-Denis ouvre une perspective de le présenter à un public élargi, notamment en complément des représentations d'un spectacle.

Un décalage peut être vécu quant à des attentes fixées en termes de développement des publics. En effet, l'achèvement d'un projet d'action artistique sous la forme de la présentation d'une restitution du travail effectué met fin à la dynamique de groupe. Les cas de transformation spontanée d'anciens participants à une action artistique en spectateurs autonomes grâce à l'éveil d'une curiosité intellectuelle et sensible sont rares. Cependant, des initiatives des équipes des lieux pour proposer de continuer à entretenir des liens par la participation à des sorties de spectacles rencontrent un écho favorable. L'expérience menée dans le cadre du projet « Imagine » au Théâtre Louis Aragon, encadré par trois chorégraphes, a conduit à une demande d'autonomisation du groupe de participantes qui s'est consolidé au cours des trois années de conduite de ce projet. Ces femmes souhaitent maintenant poursuivre par elles-mêmes leurs rencontres artistiques par la pratique et la fréquentation de spectacles en partenariat avec l'équipe du Théâtre, invitée à leur offrir des espaces de rencontres après la fin de ce projet triennal. Cette envie de perpétuation de la communauté féminine créée s'appuie sur la découverte de voies d'émancipation personnelle et d'une expérience de vie solidaire. Cette perspective intéressante doit néanmoins être mise en perspective par le maintien de facteurs d'assignation de rôles sociaux subordonnés pour les femmes dans des quartiers populaires où le contrôle de leur circulation s'est renforcé. Les consentements masculins à leurs sorties semblent facilités par la prise en charge des moyens de transport par le théâtre. La question clé se déplace alors vers les façons de sensibiliser leur entourage masculin à ces modes plus autonomes de se comporter et de penser.

* * *

Conclusion

* * *

Pour conclure, les quelques enquêtes menées par les établissements culturels et les données des logiciels de billetterie sur l'identité de genre des acheteurs de billets confirment la prédominance des femmes dans les publics du théâtre et de la danse. La fréquentation des groupes scolaires est néanmoins plus mixte. La question de la féminisation des publics est à croiser avec l'appartenance socioprofessionnelle dans le cadre d'une mission de service public culturel, tournée notamment vers l'élargissement des catégories populaires dans la fréquentation des lieux de spectacle. Dans un contexte de fortes inégalités de genre pour l'accès aux moyens de production, les questionnements féministes sur la construction sociale des identités sexuelles dans les spectacles peuvent également être portés par des artistes masculins.

Les projets d'action artistique et culturelle attirent spontanément plus de femmes que d'hommes et la plus grande mixité des groupes requiert un travail d'intermédiation des lieux de spectacles en lien avec une diversification des partenariats. Le problème principal auquel semblent être confrontées les équipes des établissements culturels concerne les moyens de sensibiliser plus d'hommes à la pratique des arts de la scène et de déplacer leurs regards sur les rapports de domination sexuée, notamment dans les quartiers populaires où les crispations identitaires se sont récemment renforcées selon les témoignages d'associations locales.