



**HAL**  
open science

**La migration des “ cygnes noirs ” : les mobilités professionnelles des danseur×euse×s classiques racisé×e×s entre l’Ile-de-France, l’Angleterre et les États-Unis.**

Natacha Gourland

► **To cite this version:**

Natacha Gourland. La migration des “ cygnes noirs ” : les mobilités professionnelles des danseur×euse×s classiques racisé×e×s entre l’Ile-de-France, l’Angleterre et les États-Unis.. e-migrinter, 2022, 23, 10.4000/e-migrinter.2923 . hal-03935757

**HAL Id: hal-03935757**

**<https://hal.science/hal-03935757>**

Submitted on 12 Jan 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.



**e-Migrinter**

23 | 2022

Étudier les migrations internationales sous le prisme  
de la tension : dominations, résistances, réflexivité

---

## La migration des « cygnes noirs » : les mobilités professionnelles des danseur·euse·s classiques racisé·e·s entre l’Île-de-France, l’Angleterre et les États-Unis

Natacha Gourland

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/e-migrinter/2923>

DOI : [10.4000/e-migrinter.2923](https://doi.org/10.4000/e-migrinter.2923)

ISSN : 1961-9685

### Éditeur

UMR 7301 - Migrinter

Ce document vous est offert par Université Gustave Eiffel



### Référence électronique

Natacha Gourland, « La migration des « cygnes noirs » : les mobilités professionnelles des danseur·euse·s classiques racisé·e·s entre l’Île-de-France, l’Angleterre et les États-Unis », *e-Migrinter* [En ligne], 23 | 2022, mis en ligne le 06 décembre 2022, consulté le 12 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/e-migrinter/2923> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-migrinter.2923>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.

Tous droits réservés

---

# La migration des « cygnes noirs » : les mobilités professionnelles des danseur·euse·s classiques racisé·e·s entre l’Île-de-France, l’Angleterre et les États-Unis

Natacha Gourland

---

## Introduction

- 1 « Il n’y a jamais eu de danseuse étoile noire à l’Opéra et je sais depuis longtemps que ça ne va pas changer tout de suite. Déjà au conservatoire, en plus de me rappeler que j’étais petite, je sentais souvent que les corrections avaient une dimension raciale, parce que certains profs m’avaient déjà dit que j’avais de trop grosses cuisses, des « *grosses fesses typiques* » et pas de pieds ce qui était « *typique des gens de couleur* ». C’est violent et comme j’étais jeune, sur le coup je ne m’en rendais pas forcément compte » (Entretien, 2020).
- 2 Maya, danseuse professionnelle de 23 ans, est née dans une commune des Hauts-de-Seine, dans une famille française antillaise. Sa mère est infirmière et son père technicien son. Maya a été formée en danse classique dans des conservatoires prestigieux de la région parisienne (Nanterre, Rueil-Malmaison, Boulogne et Paris) où elle a subi les propos rapportés plus haut. Après l’obtention de son bac en horaires aménagés danse, elle quitte la petite couronne parisienne pour entamer un cursus à la Alvin Ailey School de New York où elle obtient une bourse, avant de passer des auditions aux États-Unis et en Angleterre. Elle intègre d’abord un jeune-ballet en tant qu’apprentie, puis en 2018 le corps de ballet d’une compagnie au Royaume-Uni, où plusieurs interprètes noire·es et métis·ses ont été érigé·es au rang de soliste. Le parcours de Maya met en exergue les tensions et les négociations migratoires des danseuses non-

blanches vis-à-vis des normes raciales dominantes dans la danse académique, où la blancheur reste structurelle et encore peu interrogée dans la recherche (Dumont, 2019 ; De Bonneville, 2021).

- 3 L'ambition de cet article est de démontrer que les mobilités des danseuses et danseurs reflètent différentes positions au sein de rapports de pouvoir. Au sein de ce groupe socio-professionnel, des appartenances de classe, de genre et de race contribuent à rapprocher les individus ou à les éloigner les uns des autres. Il s'agira de prendre en compte les contraintes et les négociations dans leurs trajectoires afin de contribuer à une géographie critique des mobilités en danse, en soulignant la place de la dimension raciale dans ces mobilités. À partir d'un terrain en petite couronne parisienne, j'examinerai comment l'expérience de la minorité conduit les danseurs et danseuses racisé·es à négocier leur place dans cet univers par le déplacement. Le poids des injonctions et de la blancheur dans le monde de la danse classique sera interrogé pour mettre en exergue ses conséquences sur le positionnement professionnel des enquêté·es.
- 4 Depuis les années 1990, les réflexions sur la mondialisation culturelle s'articulent à celles du « mobility turn » (Sheller et Urry, 2006 ; Cresswell, 2005), ayant permis aux sciences sociales d'analyser la complexité des phénomènes de mobilité, y compris dans les secteurs des loisirs *lifestyle* (Le Bigot, 2017), des productions artistiques et récréatives (Chapuis, 2015). Ces travaux pointent la difficulté à identifier ce qui relève du temporaire ou du permanent, de la contrainte ou du choix, de la zone de départ ou de celle d'arrivée. Elles démontrent que les classifications entre « migration » et « mobilité » mettent surtout en exergue les enjeux de contrôle sur les populations, des hiérarchies de pouvoir, de statuts et de légitimités entre des individus plus ou moins mobiles (Ortar, 2015). C'est d'ailleurs dans cette optique que les notions de parcours et de trajectoire se sont imposées depuis les années 2010 dans la géographie sociale francophone, pour traduire les multiples facteurs et temporalités qui influencent les mobilités des individus. Les mobilités de longue distance sont des processus se construisant « au gré des espaces traversés, des moyens utilisés et des choix personnels, impliquant une volonté et une intention particulières, selon les opportunités, les contraintes et les risques rencontrés » (Aumond, *et al*, 2022).
- 5 Si la danse est une activité mondialisée où les corps sont inclus dans des mobilités et des logiques de production de l'espace, la danse classique reflète surtout une certaine mondialisation, celle des pratiques culturelles occidentales. En effet, un réseau de compagnies nationales et prestigieuses structure ces échanges avec, parmi les plus emblématiques, le Royal Ballet et l'English National Ballet de Londres, l'American Ballet, le New York City Ballet, les Grands Ballets Canadiens, l'Opéra de Paris, le Staatsballett de Berlin, le Bolchoï de Moscou ou encore le Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg. Aussi, ce travail interroge l'internationalisation de la danse classique en prenant en compte les rapports de pouvoir qui structurent les mobilités et les échanges culturels à l'échelle macro (Cresswell, 2010). Je parlerai volontairement de « mobilités » pour interroger des pratiques, des statuts et des durées de déplacements extrêmement variables en danse, qui se déploient à plusieurs échelles. Plusieurs travaux se sont d'ailleurs intéressés aux mobilités et aux trajectoires des artistes en contexte globalisé, en interrogeant les métropoles ciblées en fonction de leurs appartenances nationales. On pensera, entre autres, au travail d'Olivier Marcel sur les circulations des peintres et plasticien·nes cherchant à se raccrocher depuis le Kenya à l'industrie de l'art

contemporain en migrant vers Londres, Beyrouth ou New York (Marcel, 2012) ; ou encore à celui d'Altair Despres sur les difficiles circulations des danseurs contemporains ouest-africains, depuis les quartiers populaires de Bamako et de Ouagadougou, jusqu'aux planches de scènes parisiennes (Despres, 2014 ; 2016). Ces deux recherches soulignent que tous les contextes nationaux ne dotent pas les artistes des mêmes ressources pour s'exporter à l'international et, surtout, qu'en contexte post-colonial les artistes afro-descendant·e·s s'affrontent régulièrement à des assignations racialisantes et identitaires.

- 6 Les possibilités de mobilités des individus reflètent donc des appartenances nationales et des positions au sein de rapports sociaux de genre, de classe et de race. Sur ce point, il existe une littérature récente sur l'émigration des jeunes de la « seconde génération », en réponse aux discriminations vécues en France et dans d'autres pays européens. On pensera aux travaux de l'équipe d'Hélène Balazard et Julien Talpin dans les quartiers du Blanc-Mesnil et de Villepinte, où plusieurs jeunes partagent leur volonté de quitter la France pour fuir le racisme (Talpin *et al*, 2021) ; une dimension qui se retrouve également dans le travail d'Anissa Ouamrane sur les séjours des jeunes de banlieue racisé·e·s en Thaïlande (Ouamrane, 2022), dans celui de Jennifer Bidet sur les mobilités temporaires au « bled » (Bidet, 2017) et, enfin, dans les mobilités de travail des jeunes français·es issu·e·s de l'immigration vers les Émirats Arabes (Le Renard, 2019). Bien que tous ces travaux montrent que les expériences d'émigration ne se passent pas toujours comme prévu (la mobilité ne suffisant pas nécessairement à mettre à distance le racisme), ils soulignent surtout les conséquences des discriminations et du manque d'identification sur les trajectoires des personnes racisées.
- 7 Dans un premier temps, nous verrons que la tension entre local et global est constamment articulée dans les parcours des danseurs et danseuses racisé·e·s, qui mobilisent très tôt dans leur formation l'imaginaire d'une carrière vers les pays anglophones. En danse, la mobilité constitue une modalité de réagencement professionnel, une négociation entre « ici » et « là-bas », permettant de négocier sa place dans des rapports de pouvoir structurels.
- 8 Dans un second temps, l'article détaille le rôle de plusieurs compagnies de danse académique, créées et gérées par des artistes racisées, dans les trajectoires en tension des personnes enquêtées. Le *Ballet Black* de Londres, le *Harlem Dance Theater* et la compagnie *Alvin Ailey* New York, sont apparus comme des espaces de projection professionnelle structurants dans l'affirmation des personnes racisées et comme des espaces ressources permettant de résister face à la blancheur de cet univers.

## Méthodologie

- 9 Cet article repose sur une recherche doctorale de géographie, menée en petite couronne parisienne sur les lieux de la danse classique et sur les trajectoires des danseuses et danseurs. Il faut alors rappeler qu'à l'échelle nationale, l'ensemble « Paris / petite couronne » est le territoire qui rassemble le plus d'écoles de danse, de studios, d'Opéras et de compagnies de danse. Selon les données quantitatives fournies par le département de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture, 25 % des compagnies de danse y sont établies. Parmi elles se trouve notamment la compagnie de l'Opéra de Paris, qui est l'établissement subventionné ayant le plus de danseur·e·s

permanentes dans le pays, soit 154 en 2022. En matière de formation, la petite couronne regroupe également l'école de l'Opéra située à Nanterre, le Conservatoire National Supérieur de Paris, les Conservatoires à Rayonnement Régional de Boulogne, de Créteil et de Saint-Maur.

- 10 Sur le terrain, douze conservatoires de danse de la petite couronne ont été enquêtés entre les Hauts-de-Seine, le Val-de-Marne et la Seine-Saint-Denis. Cinquante séances d'observation de cours de danse s'y sont déroulées *in-situ*, avec l'autorisation des professeures et des équipes de direction. La méthodologie de terrain repose également sur un corpus de soixante-seize entretiens, conduits entre 2018 et 2021 avec des danseuses et danseurs classiques âgés de 12 à 25 ans, des professeures de danse classique en petite couronne, des directions de conservatoire, des parents d'élèves de conservatoire et des institutionnelles dans le milieu de la danse classique. Au sein de cet échantillon, une quinzaine d'entretien a été mené avec des personnes racisées évoluant dans le milieu de la danse classique. Ces personnes s'auto-identifient comme noires, métisses ou afro-descendantes. Selon leur âge, elles peuvent encore être élèves dans un des conservatoires enquêtés, passer un diplôme de professeur de danse ou danser au sein d'une compagnie professionnelle. Elles ont en commun d'avoir fait l'expérience d'un sentiment de minorité dans cet univers, en étant régulièrement les seules personnes non-blanches dans les cours de danse classique. À l'inverse, toutes les professeures de danse classique enquêtées et rencontrées sur la durée de la thèse étaient des femmes blanches. Pour respecter la confiance des personnes enquêtées comme pour contraindre leur identification, tous les prénoms utilisés dans l'article ont été modifiés.
- 11 Par conséquent, préciser mon statut de femme blanche dans le monde de la danse classique me semble incontournable parce que, justement, ma condition individuelle correspond au système majoritaire et dominant dans cet univers. J'écris ici depuis une position sociale incarnée et située, plutôt que comme une voix « anonyme et invisible faisant autorité » (Harding, 1987, p 9). Ma propre positionnalité en tant que jeune femme blanche, danseuse amatrice, issue d'une famille de danseuses et dotée d'un fort capital scolaire, m'a placée en position de privilège sur le terrain. Le partage de conditions d'existences avec la majorité des personnes enquêtées, notamment les enseignantes, a d'ailleurs pu créer un lien et une facilité d'approche qui m'ont questionnée dans la conduite des entretiens. Cette démarche m'a permis d'interroger mes propres appartenances de genre, de classe et de race afin de les constituer en capital méthodologique. Je m'inspire pour cela de travaux ayant mis en exergue la façon dont la blancheur intervient dans le rapport au monde (Mazouz, 2020 ; Cervulle, 2013 ; Hamel, *et al*, 2012). En plaçant les chercheur·es responsables du regard qu'ils et elles posent sur le monde, les *Whiteness Studies* permettent une réflexivité dans la conduite de la recherche.
- 12 Par conséquent, je ne prétends nullement m'approprier les discours ou les souffrances des personnes racisées avec lesquelles j'ai pu échanger et qui sont ici anonymisées. J'entends au contraire démontrer ce que la blancheur et les discriminations raciales produisent comme hiérarchies de places, comme différences de perceptions et comme expériences inégalitaires dans l'univers de la danse classique. C'est en cherchant à comprendre un champ social dans lequel j'ai moi-même évolué que j'espère me présenter en alliée sur ces questions, afin de pointer les mécanismes de reproduction des inégalités sur le plan de la race, du genre et de la classe. L'explicitation de mes

appartenances de corps vise à donc mettre en perspective l'objectivité scientifique désincarnée telle qu'elle a longtemps été promue dans la production scientifique.

## Des mobilités professionnelles en tension en danse classique

### Des rapports de pouvoir multiples

- 13 Analyser les trajectoires des danseurs et danseuses à partir de la petite couronne nécessite de revenir sur la structuration du marché du travail en danse classique. Il faut alors entrer dans une géographie des mobilités professionnelles essentiellement polarisées entre pays dits du « Nord », puisque ce sont dans ces pays que les principales compagnies internationales recrutent. Parmi les déterminants nécessaires à l'analyse et la compréhension de la migration en danse, le genre est essentiel et il structure fortement le marché du travail de ce secteur. La profession est très féminisée, puisqu'en France, la proportion est de  $\frac{3}{4}$  de femmes qui candidatent aux auditions pour  $\frac{1}{4}$  d'hommes (Hamon, 2016). Les danseuses étant plus nombreuses que les danseurs à se présenter pour un poste en compagnie, l'insertion professionnelle des femmes est particulièrement concurrentielle. À l'inverse, les hommes sont proportionnellement surreprésentés et privilégiés pour les postes à responsabilité<sup>1</sup> ou pour les postes de solistes dans les compagnies. C'est le phénomène du "Glass Escalator", décrit par la sociologue Christine Williams pour analyser la rapidité de progression des hommes dans des milieux professionnels féminisés, où ils sont susceptibles de gravir les échelons plus rapidement (Williams, 1992).
- 14 Ensuite, les déplacements et les mobilités professionnelles en danse révèlent des enjeux de classe ayant été largement démontrés par la recherche. Plusieurs travaux ont déjà souligné la précarité des statuts de danseuses et danseurs en France et la faible proportion d'emplois permanents dans cet univers (Rannou et Roharik, 2006). Parmi eux, le travail d'Amandine Chapuis a bien démontré comment cette classe de travailleurs et travailleuses « créatifs » était fortement soumise à des injonctions de mobilité pour pouvoir se former, passer des auditions, rejoindre une compagnie et décrocher des contrats. La géographe pointe le paradoxe de cette catégorie d'acteurs et d'actrices, désirable mais précaire, puisque « la dimension corporelle des danseurs leur offre une place assez singulière : celle d'un groupe culturellement dominant, car appartenant à l'élite artistique, mais dominé économiquement et socialement » (Chapuis, 2015, p 21).
- 15 Enfin, le processus de racialisation tient une grande place dans les mobilités des interprètes en danse classique, ce que cet article interroge en détail. Les normes de blancheur structurent l'accès à la visibilité et à la reconnaissance dans ce champ de pratiques, faisant que les mobilités professionnelles n'ont pas le même sens pour tous les individus selon les rapports sociaux de race dans lesquels ils s'insèrent.

### "Where are all the Black Swans?" (Kourlas, 2007) : racialisation et émigration

- 16 Le débat sur la visibilité des danseuses et danseurs racisé·e·s a d'abord été initié et revendiqué au sein des pays anglophones. En 2007, dans un article du *New York Times*

devenu célèbre, la journaliste états-unienne Gia Kourlas prenait à parti le monde de la danse classique en demandant où étaient les danseuses noires : « *Where are all the black swans ?* » écrivait-elle. Bien que quelques artistes issues des minorités aient réussi à se frayer un chemin jusqu'à certaines compagnies internationales, il s'agit avant tout de danseurs masculins. La danse classique est un champ où la blancheur reste normalisée, autant dans le recrutement des artistes que dans les représentations iconographiques ou la couleur des articles de danse (collants, chaussons, pointes).

- 17 Dans le contexte francilien, c'est l'Opéra de Paris qui constitue la principale compagnie de danse classique et qui emploie le plus de danseurs et danseuses permanentes (Laillier, 2017). Or, les corps racisés y sont largement minoritaires, en particulier les corps noirs, comme l'a rappelé le dernier rapport sur les discriminations à l'Opéra de Paris (Ndiaye, 2020). À cette expérience de minorité se rajoutent des discriminations et une racialisation récurrente dans l'enseignement francophone de la danse classique, faisant que les danseuses et danseurs racisés sont régulièrement désignés comme « *out of place* » (Cresswell, 1996 ; Dumont, 2019). Cette mise à distance des corps non-blancs dans le ballet classique passe régulièrement par des remarques ou des demandes qui ciblent spécifiquement les danseuses noires. C'est ce dont témoigne Maya, 23 ans, installée à Londres et dont le profil a été présenté plus haut :

« Quand on est une femme danseuse classique et qu'on est noire on est confrontée à des choses que les autres danseuses blanches banalisent complètement en France. Par exemple, les filles noires et métisses doivent se mettre beaucoup plus de maquillage que les autres parce qu'il y a cette idée que le corps de ballet doit être uniforme, donc blanc, pour des ballets comme *Le Lac des cygnes*, la *Bayadère*. Il faut que tous les cygnes soient blancs et que tout le monde soit pareil. Sinon c'est une 'distraction' pour le public. C'est des choses qu'on entend régulièrement. Oh ça va perturber le regard si tu es la seule noire » (Entretien, 2020).

- 18 Puisque la blancheur est présentée comme universelle dans la danse classique, les danseuses non-blanches doivent constamment s'adapter, soit pour correspondre aux injonctions de peau afin que les corps soient homogènes sur scène (pas de « distraction » visuelle nous dit Maya), soit pour mettre en place des tactiques de contournement des normes en vigueur. Par exemple, elles sont régulièrement amenées à recouvrir leurs chaussons, leurs élastiques et leurs pointes de fond de teint et de maquillage, pour qu'ils correspondent au mieux à leur carnation, faute d'articles disponibles à leur couleur de peau. La racialisation des corps et les discriminations ont des conséquences concrètes sur les choix de carrières des danseurs et danseuses, sur le style de danse dans lequel ils évoluent et les espaces de performances ciblés. Les styles dits « urbains », le cabaret ou le modern-jazz sont régulièrement conseillés aux danseuses noires, qui envisagent parfois plus difficilement une carrière en danse classique compte tenu des discriminations multiples qu'elles y rencontrent. C'est ce qu'explique Marie, 50 ans, professeure de danse dans un conservatoire intercommunal de Seine-Saint-Denis :

« J'ai toujours vu que la danse classique était très blanche en France. Je n'avais aucune collègue noire dans mes cours au conservatoire sur Paris quand j'ai commencé ma carrière, puis aucune élève noire dans les compagnies franciliennes où j'ai été formée. Aujourd'hui dans les cours pros que je donne, les danseuses noires professionnelles que je vois venir s'entraîner elles ne vont pas dans les compagnies néo-classiques, elles sont dans des revues de cabaret, dans le *Voguing*, les comédies musicales, les clips. Beaucoup partent en Angleterre ou en Amérique du Nord malheureusement » (Entretien, 2019).

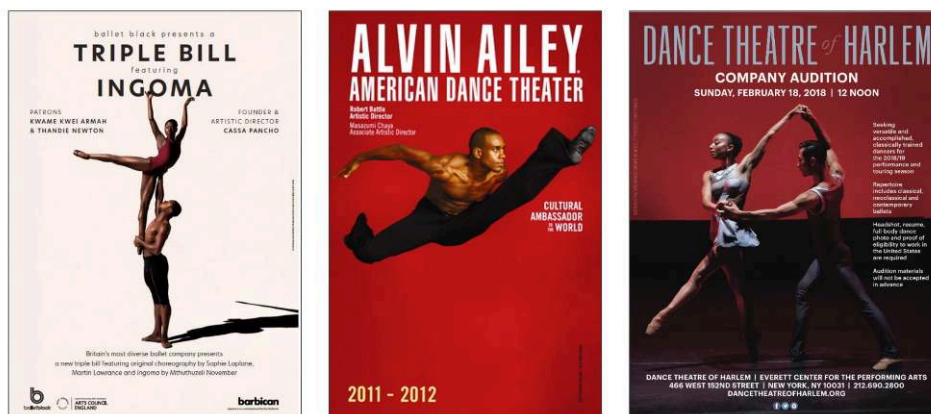


- 19 Marie identifie clairement le champ francophone de la danse académique comme un univers où la blancheur fait norme, ce qui conduit les danseuses en dehors des normes chromatiques à devoir contourner de nombreuses assignations. Alors qu'elle-même n'a jamais eu à envisager la migration pour construire sa carrière professionnelle, Marie présente cette option comme « bien connue » par les danseuses non-blanches du métier. Cela s'est vérifié dans les entretiens, où plusieurs espaces anglophones se sont nettement détachés dans les stratégies de mobilités des enquêtés racisés. Si la blancheur dans la danse constitue un phénomène structurel, ces espaces sont identifiés par les enquêtés comme des lieux de négociations vis-à-vis des normes dominantes, en grande partie parce que les questions raciales et de représentation des minorités y sont moins tabous qu'en France.

## « Partir là-bas » : des migrations articulées autour de métropoles et de compagnies spécifiques

- 20 Sur le terrain, plusieurs métropoles et plusieurs compagnies de danse ont été désignées comme des espaces professionnels en rupture avec les normes dominantes du ballet classique en petite couronne. Ces compagnies étaient décrites par mes interlocuteurs et interlocutrices comme des structures valorisant les interprètes racisé·e·s. Parmi ces institutions, les compagnies états-uniennes *Alvin Ailey* et le *Harlem Dance Theatre* de New York et le *Ballet Black* de Londres ont été plusieurs fois citées dans les entretiens. D'une part, ces compagnies sont dirigées par des artistes racisé·e·s et, d'autre part, elles affichent clairement leur volonté de mettre en scène des danseuses et des danseurs non-blancs ayant une solide formation classique (Figure 1). Peu nombreuses, ces structures s'affirment comme des espaces en rupture avec les normes dominantes de ce champ social. Par conséquent, il n'est pas surprenant que les métropoles où elles sont implantées interviennent dans les tactiques d'émigration des personnes enquêtées en petite couronne.

Figure n° 1 : Les compagnies internationales pionnières dans la visibilité des danseurs·euses racisé·e·s



1 Affiche 2019 du « Ballet Black », compagnie fondée à Londres en 2002. © Ballet Black

2 Affiche pour la tournée 2012 de la compagnie « Alvin Ailey », fondée en 1958 à New-York. © Alvin Ailey

3 Affiche de 2018 pour les auditions du Dance Theatre of Harlem, compagnie fondée en 1969 à Harlem, NYC. © DTOH

Réalisation : N. Gourland, 2022

## Quitter Paris pour New York : rejoindre la compagnie Alvin Ailey

21 Historiquement, la Compagnie *Alvin Ailey American Dance Theatre* est pionnière dans la représentation des corps noirs en danse moderne. Fondée à New York en 1958 sous la ségrégation par son chorégraphe éponyme, cette compagnie est d'abord uniquement constituée d'interprètes afro-américain·es. Les créations du chorégraphe mettent alors en danse l'histoire des afro-américain·es en hybridant la technique moderne, contemporaine et la danse classique avec des influences situées, comme le gospel. Bien qu'elle se soit ouverte depuis 1963 aux interprètes de toutes origines, la compagnie reste identifiée comme un espace ressource pour les interprètes racisé·es. Le rôle de la compagnie Alvin Ailey est particulièrement visible dans les entretiens réalisés avec Lila, âgée de 16 ans. Née à Paris, Lila est élève dans un conservatoire des Hauts-de-Seine où elle est scolarisée en seconde générale. Ses deux parents sont d'origine gabonaise, ils travaillent dans le secteur biomédical et appartiennent aux classes moyennes. Lila se décrit comme la seule élève noire dans les cours de danse classique qu'elle fréquente en petite couronne. Lors de nos échanges, elle mentionne le poids symbolique d'Alvin Ailey comme déclencheur de sa vocation. La compagnie Alvin Ailey a permis à Lila de construire New York comme un véritable espace de projection et d'affirmation dans la danse, faisant qu'elle espère pouvoir y vivre et pouvoir y passer des auditions :

« Forcément à un moment tu te demandes si c'est vraiment ta place. Moi je ne me suis jamais vue à l'Opéra, je ne me suis jamais dit c'est pour moi. Et même si j'étais prise là-bas, je me sentirais vraiment mal à l'aise. À l'inverse Alvin Ailey c'était comme une révélation, c'est là où je veux être ». (Entretien, 2019)

22 L'expérience de Lila montre comment des expériences structurantes et douloureuses à l'échelle locale conduisent à envisager la migration. Son discours souligne à quel point la projection de soi à l'adolescence se fait en s'appuyant sur des rôles modèles et sur le registre de l'admiration. Elle a rapidement intériorisé l'expérience minoritaire du fait de sa couleur de peau au conservatoire, aucune autre élève, professeure ou danseuse classique noire n'évoluant autour d'elle. C'est cette prise de conscience qui a motivé la construction d'un reclassement par la migration et vers New York, où elle localise la compagnie Alvin Ailey et Misty Copeland, une autre de ses idoles actuellement étoile à l'American Ballet Theatre. L'entretien avec Lila démontre la façon dont des normes raciales sont vécues dans un champ de pratiques et comment cela construit une socialisation à la mobilité vers des espaces où le cadre normatif et corporel semble moins figé. De même, les références auxquels Lila s'identifie impliquent toujours des danseuses afro-américaines ou anglaises. À l'inverse, elle ne cite aucune danseuse française noire qui aurait pu constituer un modèle d'identification à partir de la petite couronne<sup>2</sup>.

23 La compagnie Alvin Ailey et l'envie de migrer tiennent donc une place particulière dans sa construction identitaire et individuelle. Il en résulte une mise en récit de soi lorsque Lila raconte son premier voyage à New York. Lila et sa mère s'étaient alors rendues au Alvin Ailey Theater pour visiter l'institution, et pour que Lila se renseigne sur les auditions :

« On était à New York pendant les vacances d'été pour voir ma tante et on marche avec ma mère pour se balader et je disais à ma mère « on pourra s'arrêter devant Alvin Ailey pour faire une photo ? ». Et donc on marche, on y est allées et c'était comme dans les films. J'étais trop contente ! (...) J'avais l'impression de rêver c'était trop bien. Et donc on s'est renseignées sur les auditions et sur le stage d'été pour

rentrer dans la compagnie en tant que junior. Le prof m'a vraiment encouragée à faire le stage d'été, il m'a dit « tu as complètement ta place ici ». Je n'y croyais pas » (Entretien, 2021).

- 24 Cet espace intervient dans la trajectoire de Lila comme une modalité de réappropriation de son agentivité et de sa légitimité dans ce milieu. Son discours traduit d'ailleurs une appartenance symbolique et affective vis-à-vis de cette compagnie, chez qui elle trouve une histoire commune. Comme le rappelle Eric Fassin, « la racialisation participe de la subjectivation. La « race » n'est pas seulement du côté des racistes, ni même du racisme structurel ; elle est aussi incorporée par ceux qui y sont renvoyés. On ne peut pas se construire, en tant que sujet, en faisant abstraction de cette expérience : elle est structurante » (Fassin, in Crenn, 2012, p 22).
- 25 De fait, plusieurs enquêté·es articulent le local et le global dans leur projection professionnelle, pour envisager des compagnies new-yorkaises où les rapports sociaux de race leur semblent moins figés qu'en France. Cela se retrouve dans la trajectoire de Gabriel, 20 ans, danseur professionnel dans une compagnie parisienne prestigieuse. Gabriel est métis, sa mère est auvergnate et son père est d'origine sénégalaise. Ses parents se rencontrent en fac d'économie à Paris à la fin des années 1980, aucun des deux n'est familier de l'univers de la danse. Gabriel commence la pratique en voulant faire comme sa sœur et ses dispositions sont rapidement repérées par la professeure de l'association de quartier où il débute. Il intègre à 11 ans l'école de l'Opéra de Paris où il est un des seuls élèves métisses pendant sa scolarité. Sa mère, institutrice, le soutient dans cette scolarité, son père décrivant la danse comme « un truc de blancs et d'homosexuels » (Entretien, 2020). En seconde, Gabriel partage ses doutes sur son insertion dans la danse classique avec un des professeurs de l'Opéra :

« J'en ai parlé à mon prof et il m'a conseillé de partir faire le stage d'été à Alvin Ailey. C'est ce que j'ai fait à l'été 2016. J'avais 16 ans et je suis parti tout seul à New-York et c'était incroyable. Une des responsables est venue me voir après la première semaine et elle sentait comme une frustration en moi. Elle me disait « ta technique elle est très bien, je sens que tu travailles très dur, mais je sens qu'il y a un truc en toi qui veut sortir ». Je lui avais dit que je ne savais pas si ma différence me permettra d'être danseur à l'Opéra un jour. Elle m'a juste répondu « rends-toi compte que c'est ta différence qui fait ta force et c'est ça qui fait qu'on a envie de te regarder ». Et elle est partie, après m'avoir dit le truc le plus utile, j'avais l'impression d'être dans un film ! » (Entretien, 2020).

- 26 Une minorité de compagnies s'affrontant explicitement aux normes dominantes de la danse classique, le fait de s'y rendre pour les enquêté·es racisé·es constitue un acte symbolique. On relèvera d'ailleurs que l'expression « c'était comme dans un film » se retrouve dans les entretiens de Lila et de Gabriel pour décrire le passage chez Alvin Ailey, ce qui témoigne d'un sentiment d'accomplissement particulièrement chargé en émotion.

## **Des safe spaces pour faire face à la blanchité et aux discriminations en danse classique ?**

- 27 Si la migration est constitutive du rapport à l'espace de Lila, Maya et Gabriel, c'est parce que ces enquêté·es se sont tourné·es vers des compagnies états-uniennes et anglaises bien identifiées pour faire leur place dans ce milieu. Dans le réseau des compagnies internationales, Alvin Ailey, le Harlem Dance Theatre ou encore le Ballet Back constitue des espaces ressources ciblés par les enquêté·es racisé·es. La tension

des mobilités professionnelles en danse peut donc se penser à partir d'espaces-sûrs, vécus et identifiés par certains individus comme des *safe spaces*. La notion de *safe space* a d'abord émergé dans les recherches féministes et queer avec des travaux liés aux espaces accueillants pour les communautés LGBTQ (Le Blanc, 2019 ; Prieur, 2015). L'expression désigne alors des lieux d'entre-soi permettant aux individus de s'exprimer librement sur leurs discriminations, sans craintes d'intimidations liées à leur genre, leur identité ou leur orientation sexuelle. Elle s'est peu à peu étendue à d'autres cercles militants et à des espaces fréquentés par des acteurs minorisés, pour restreindre l'accès à ces espaces afin de se soustraire aux normes dominantes et de pouvoir recueillir des expériences douloureuses. Comme l'écrit la géographe Nathalie Djohari, "*safe spaces are made in the convergence between what people do, the material world they interact with and the presence and absence of other co-creators*" (Djohari et al, 2018). Si certaines compagnies de danse sont vécues comme des espaces ressources, c'est parce qu'elles soulignent les rapports de pouvoirs qui existent derrière l'apparente homogénéité d'un groupe. C'est ce sentiment que décrit Gabriel lorsqu'il intègre la compagnie Alvin Ailey :

« Tellement de choses m'ont marqué quand je suis arrivé là-bas. En fait en France, dans le système dans lequel j'ai évolué, je ne m'étais jamais senti appartenir à une espèce de communauté. À l'époque de l'école de danse j'ai toujours été le seul métis dans ma classe. Il n'y avait pas de maghrébins ni d'asiatiques dans ma classe. Du coup quand je suis arrivé là-bas, ça m'a fait bizarre de me retrouver autour de plein de danseurs comme moi et ça m'a donné de la force, ça m'a fait beaucoup de bien » (Entretien, 2020).

- 28 Le discours de Gabriel décrit la compagnie New-Yorkaise comme un espace bienveillant et sûr, quand bien même il s'agit d'une compagnie internationale où le niveau est très élevé et où la compétition reste rude. Si la notion de *safe space* est bel et bien subjective, elle permet d'interroger les ressources utiles aux individus en écart par rapport aux normes dominantes. À travers cette expérience de mobilité chez Alvin Ailey, Gabriel a pu ressentir un sentiment « d'appartenance à une communauté » [sic] puisqu'il n'a plus fait l'expérience de la minorité raciale en danse académique.
- 29 Malgré l'histoire de la ségrégation aux États-Unis et le racisme structurel qui y opère, il n'est pas paradoxal de relever que le pays a réussi à imposer des modèles de réussite dans les secteurs culturels, sportifs et artistiques, expliquant que les enquêté·e·s se projettent facilement vers cet espace. De fait, si ce sont surtout des compagnies anglophones qui ressortent des entretiens, c'est que peu de danseurs ou danseuses académiques et francophones racisé·e·s sont suffisamment visibles pour constituer des modèles artistiques à la portée des jeunes personnes enquêtées. Les danseuses racisées citées comme références pendant les entretiens évoluent le plus souvent dans des compagnies anglaises, canadiennes ou états-uniennes. Le fait que les enquêté·e·s soient très connecté·e·s sur le monde anglophone peut alors être vu comme une forme d'échappatoire à l'universalisme français, où les discussions sur la racialisation sont régulièrement délégitimées ou accusées de communautarisme (Niang et Suaudeau, 2022 ; Delphy, 2010). Le détour par les États-Unis est donc structurant dans les expériences corporelles des personnes enquêtées et dans leur conquête de visibilité.

## Pouvoir émigrer : dispositions économiques et enjeux de classe à partir de la petite couronne

- 30 Les mobilités de longue distance des danseurs et danseuses se construisent selon différentes temporalités, selon les opportunités, les lieux d’ancrage et les possibilités économiques de déplacement. Cela est particulièrement visible dans l’entretien réalisé avec Anja, danseuse française de 18 ans installée à New York. Anja a suivi pendant trois ans le cursus de la prestigieuse école de l’American Ballet Theater, d’où elle est sortie diplômée. Fondée en 1934 par George Balanchine, cette école est située en plein cœur de Manhattan, au Lincoln Center for the Performing Arts. Une fois son diplôme obtenu, Anja a été acceptée en tant que « Post-Graduate » (apprentie) au sein de la Junior Compagnie du Boston Ballet, dans le Massachusetts, après une succession d’auditions en France et en Amérique du Nord. Ce sont d’ailleurs les tournées internationales du Boston Ballet qui lui ont donné envie d’intégrer la compagnie. Née en Seine-Saint-Denis dans une famille guadeloupéenne et italienne, Anja a déjà une longue expérience de mobilité : elle a quitté la France à l’âge de douze ans pour intégrer des écoles de danse aux États-Unis, d’abord à Los Angeles School of American Ballet en Californie, puis à l’ABT School de New-York. Son parcours artistique s’est donc essentiellement construit sur le sol états-unien :

« J’ai auditionné deux fois à l’Opéra de Paris, à mes 11 et mes 12 ans, pour l’entrée en 6e et en 5e. Ce n’est ni un bon ni un mauvais souvenir, je ne regrette pas de ne pas avoir été gardée car finalement j’ai pu faire des choses ailleurs, des projets incroyables et apprendre beaucoup plus aux États-Unis. En revanche, je me rappelle très bien les mots que de la directrice de la danse a prononcé pour expliquer que je n’étais pas retenue. Elle a dit, je cite, en me regardant « certains élèves ne remplissent pas les critères visuels de l’Opéra ». Sur le moment je n’ai pas relevé. Mais maintenant, j’analyse la gravité de ses paroles. Les débats sur la diversité en France c’est très bien, mais il y a aussi beaucoup d’hypocrisie et les comportements mettent du temps à changer » (Entretien, 2021).

- 31 Ces « critères visuels », Anja les a interprétés comme désignant explicitement sa couleur de peau et son appartenance métissée. Son discours révèle la façon dont des expériences sensibles à l’échelle locale interviennent dans la construction d’un projet migratoire. En étant désignée comme “*out of place*” (Cresswell, 1996) par la directrice de l’école de danse de Nanterre, Anja a vu sa légitimité compromise par les critères de l’institution. Elle a perçu ce jugement externe comme une forme d’essentialisation, faisant qu’elle « ne regrette pas » d’être partie « ailleurs » [sic]. En construisant sa carrière de danseuse sur le sol états-unien, elle a fait l’expérience d’un cosmopolitisme au sein des écoles de danse américaines, où les questions raciales ne lui apparaissaient plus illégitimes, taboues et invisibles :

« Le sentiment d’arriver à 15 ans pour vivre à NYC, c’est incroyable. Régulièrement avec les autres élèves de ma classe on se faisait la remarque, de se dire « Whaou je suis là quoi ». On avait trouvé un appartement en colocation près de Times Square, l’école est sur la 70<sup>e</sup> et nous on habitait sur la 47<sup>e</sup>. C’est fou. Tu es dans un environnement où tu vois la danse en pleine effervescence ! Il y a énormément de compagnies autour et il y a Broadway, donc on est constamment ouverts sur la création en danse. Et sachant que dans ma classe il y avait plus d’étrangers que d’Américains, tout de suite tu es dans un cadre international, tourné vers les autres. On a vraiment toutes les nationalités à l’école, Philippins, Français, des latinos, des Japonais » (Entretien, 2021).

- 32 Concrètement, des facteurs sociaux, économiques et familiaux ont contribué à ce qu'Anja puisse réaliser sa formation de danseuse aux USA. Sa mère est guadeloupéenne-malgache et travaille en tant que commerciale chez Air France. Son père est d'origine espagnole et italienne et il est directeur d'une compagnie de prêt-à-porter *sportswear* aux États-Unis. Appartenant aux classes moyennes-supérieures, la famille d'Anja a d'abord résidé à Gonesse dans le Val-d'Oise, avant de s'installer dans le Pays basque, où Anja a commencé la danse à l'école de ballet de Biarritz. Les parents d'Anja exercent tous les deux des professions qui ont socialisé la jeune-fille aux voyages et elle les a souvent accompagnés à l'étranger pendant les vacances scolaires. Ces dispositions sociales ont facilité l'expérience d'Anja à New York, puisque son père dispose d'un Visa de travail états-unien.
- 33 L'insertion professionnelle d'Anja a des implications matérielles fortes : elle paye chaque mois un loyer de 1200 dollars pour vivre en collocation à Manhattan, 100 dollars de carte de métro et ses dépenses mensuelles doivent aussi couvrir l'achat des tenues et des chaussons de pointes (environ 60 dollars la paire). Cela souligne à quel point la mobilité en danse est un processus qui nécessite de l'argent, pour pouvoir accéder à une bonne école, aller passer les auditions à l'étranger, se loger sur place et vivre proche de la compagnie ciblée. Bien que certaines modalités d'accès plus accessibles existent, comme l'obtention de bourses pour les écoles prestigieuses, elles restent minoritaires. Aussi, parmi les jeunes enquêté·e·s souhaitant intégrer une compagnie new-yorkaise ou passer des auditions, le coût élevé du logement à New-York constitue souvent un frein important à leur déplacement. Pour les enquêté·e·s qui arrivent sur place, un réseau de connaissances interpersonnelles est souvent mobilisé pour parer au prix du logement. Si les parents de Lila ont pu financer sa collocation à Manhattan, d'autres enquêté·e·s ont d'abord été hébergé·e·s e par des amis en dehors de l'île (Maya, Gabriel) ou par leur famille (Lila a séjourné chez une de ses tantes, coiffeuse à Harlem, pour pouvoir effectuer son premier stage d'été chez Alvin Ailey).
- 34 Ces implications matérielles font que certaines mobilités ne se concrétisent jamais et plusieurs enquêté·e·s ont été amené·e·s à réajuster leur projet initial. C'est notamment le cas de Lila, mentionnée plus haut, qui n'a finalement pas pu renouveler sa présence au stage d'Alvin Ailey l'année suivante pour y passer les auditions. Enfin, le passage d'un environnement francophone à un environnement anglophone ne va pas de soi, il est souvent facilité par des dispositions personnelles, familiales ou sociales, permettant d'apprendre la langue.
- 35 Les trajectoires de Maya, Lila, Gabriel et Anja montrent que les mobilités liées à la danse échappent à la dualité « contrainte / choix », tout simplement parce qu'elles sont le produit d'agencements, d'opportunités professionnelles et de décisions qui reflètent aussi des enjeux de classe et de placement de soi. Les situations vécues par mes interlocutrices et interlocuteurs à l'échelle locale révèlent des rapports de pouvoirs plus globaux (Trémon, 2012), où tous les individus ne peuvent pas envisager le déplacement géographique comme une modalité de reclassement. Replacer la tension générée par ces rapports de domination dans les mobilités permet de ne pas tomber dans le leurre d'un discours sur l'art qui émanciperait par principe, afin de mieux rendre compte des résistances et des négociations que les acteurs et actrices mobilisent.



## Conclusion

- 36 Au terme de cette réflexion, il apparaît que les mobilités de longue distance interviennent et opèrent sur plusieurs registres dans la carrière et les projets professionnels des danseuses et danseurs. Les mobilités des enquêté·es racisé·es sont complexes, incertaines et plurielles. D'un côté, ces mobilités permettent de décrocher des contrats faisant défaut en petite couronne et de se repositionner dans le champ professionnel de la danse. De l'autre, ces mobilités répondent aussi à des discriminations subies dans l'espace de départ, elles constituent alors une expérience à caractère symbolique et politique, que les enquêté·es mobilisent dans leur conquête de légitimité professionnelle. Le terrain a donc mis en échec la dichotomie « choix / contrainte » dans la compréhension des mobilités professionnelles en danse.
- 37 Ensuite, si plusieurs enquêté·es souhaitent partir pour danser, les capacités effectives d'émigration sont inégalement partagées au sein du groupe. Les parcours des danseuses et danseurs sont souvent dépendants de structures sociales, familiales et économiques leur permettant de quitter ou non la petite couronne. Des contraintes matérielles pèsent sur l'accès aux auditions et sur l'organisation de la vie d'artiste en dehors de leur bassin de vie. Au sein de l'échantillon d'enquête, il ressort que les mobilités de longue distance sont surtout permises aux enquêté·es issu·es des classes moyennes supérieures. Mais une fois leur formation terminée, ces personnes font également face à un marché du travail concurrentiel et elles négocient avec des situations de précarité économique qui viennent nuancer leur statut de migrant·es « privilégié·es ».
- 38 Il ressort de l'enquête que la manière dont les enquêté·es envisagent ou non une carrière au-delà de la petite couronne révèle donc des tensions vis-à-vis des normes de corps et de classe qui entourent la danse classique française. Dans ce champ de pratiques, il apparaît clairement que la blancheur constitue un système structurel qui entre en considération dans les trajectoires professionnelles des personnes racisées. En montrant que les discriminations racistes ont des conséquences visibles dans les orientations professionnelles des individus, cet article a interrogé les corps étant mis à distance d'un univers artistique. Plus qu'un choix ou une contrainte, le déplacement doit alors être envisagé comme une résistance vis-à-vis d'une situation vécue en France, permettant aux individus de se repositionner dans d'autres contextes nationaux. Le croisement des positionnements de rapports de genre, de classe et de race est donc utile à la compréhension des trajectoires en géographie, d'autant plus dans des univers où le corps constitue un outil de travail visible et mis en scène.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Appadurai, Arjun (2001), *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, 336 p.

- Aumond Florian, Petit Véronique, et Robin Nelly (2022), Covid-19, migrations et parcours. Des mobilités aux prismes de l'immobilité : paradoxes et réalités, *Revue Européenne des Migrations Internationales* (REMI), vol. 38, n° 1 & 2.
- Bidet, Jennifer (2018), Déplacements. Migrations et mobilités sociales en contexte transnational, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 225, pp. 67-82, Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/arss.225.0067>
- Cervulle, Maxime (2013), *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Éd. Amsterdam., Paris, 192 p.
- Chapuis, Amandine (2015), *Corps en mouvement. Le travail des danseurs face à l'injonction à la mobilité*, Programme présenté au CNRS, section 39, 44 p.
- CRENN, Chantal, et Simona TERSIGNI (2012), Entretien avec Éric Fassin, *Corps*, vol. 10, n° 1, pp. 21-27.
- Cresswell, Tim (1996), *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*, University of Minnesota Press, 216 p.
- Debonneville Julien (2021), « Au nom de l'harmonie ». L'imaginaire de la blanchité dans le champ de la danse contemporaine, *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, vol. 9, disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/bssg.740>
- Delphy, Christine (2010), *Un universalisme si particulier*, Paris, Syllepse, 348 p.
- Despres, Altaïr (2016), *Se faire contemporain : les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 286 p.
- Despres Altaïr, (2014), Les figures imposées de la mondialisation culturelle. À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique, *Sociétés contemporaines*, n° 95, pp. 109-130, Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/soco.095.0109>
- Djohari, Nathalie, Pyndiah Gitanjali et Arnone Anna (2018), Rethinking 'safe spaces' in children's geographies, *Children's Geographies*, vol. 16, n° 4, pp 351-355.
- Dumont, Amandine (2019), Racisme et danse : mouvement de construction des corps d'exception, *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scrittura, Visioni*, vol. 11, pp 151-168.
- Hamel, Christelle et Clair Isabelle (2012), « Dans le même temps, je découvre que je suis blanche... ». Entretien avec Christelle Hamel, *Genre, sexualité & société*, n° 7.
- Hamon, Cécile (2016), *Mission sur l'égalité Femmes Hommes dans le spectacle vivant. Constats et propositions d'action*, Rapport présenté au ministère de la Culture, 103 p.
- Kourlas, Gia (2007), Where Are All the Black Swans?, *The New York Times*, Disponible en ligne: <https://www.nytimes.com/2007/05/06/arts/dance/06kour.html>
- Lailier, Joel (2017), *Entrer dans la danse. L'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Cnrs éditions, 256 p.
- Le Bigot, Brenda (2017), *Penser les rapports aux lieux dans les mobilités privilégiées : étude croisée des backpackers en Thaïlande et des hivernants au Maroc*, Thèse de doctorat en géographie, 559 p.
- Le Blanc, Antoine (2019), Construire des territoires rassurants : l'exemple du sport LGBT en région parisienne, *L'Information géographique*, vol. 83, n° 3, p. 39-61, Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/lig.903.0039>
- Le Renard, Amélie (2019), *Le privilège occidental : travail, intimité et hiérarchies postcoloniales à Dubaï*, Paris, Presses de Sciences Po, 272 p.



- Marcel, Olivier (2012), De la « ferme » au « marché » : trajectoire et mobilités de Peterson Kamwathi, artiste nairobiien , *Transcontinentales*, Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/transcontinentales.1372>
- Mazouz, Sarah, 2020, *Race*, Paris, Anamosa, 90 p.
- Ndiaye Pap, et Rivière Constance (2021), *Rapport sur la diversité à l'Opéra National de Paris*, 66 p.
- Niang, Mame-Fatou et Suaudeau Julien (2022), *Universalisme*, Paris, Anamosa, 101 p.
- Ortar, Nathalie (2015) *La vie en deux. Familles françaises et britanniques face à la mobilité géographique professionnelle*, Paris, Pétra, 272 p.
- Prieur, Cha (2015), *Penser les lieux queers : entre domination, violence et bienveillance*, Thèse de doctorat en géographie, Paris Sorbonne, 509 p.
- Puwar, Nirmal (2004), *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*, Berg Publishers, 224 p.
- Sheller, Mimi et Urry, John, 2006, "The new mobilities paradigm". *Environment and planning*, vol. 38, n° 2, pp. 207-226, Disponible en ligne: <https://doi.org/10.1068/a37268>
- Talpin, Julien; Balazard, Hélène; Carrel, Marion; Belgacem, Samir Hadj; Kaya Sümbül; Purenne, Anaïk; Roux, Guillaume (2021), *L'épreuve de la discrimination: Enquête dans les quartiers populaires*. Paris, PUF, 420 p.
- Trémon, Anne-Christine (2012), Que faire du couple local/global ? Pour une anthropologie pleinement processuelle, *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, pp 250-266.
- Williams, Christine (1992), The Glass Escalator: Hidden Advantages for Men in the "Female" Professions, *Social Problems*, vol. 39, n° 3, pp. 253-267.

## NOTES

1. En France en 2017, selon l'Observatoire de l'égalité hommes/femmes dans la Culture, les femmes ne dirigent que 12% des théâtres nationaux, 11% des maisons d'Opéra, et 18 % des centres chorégraphiques nationaux.
2. Parmi les modèles d'identification qui sont régulièrement revenus dans les entretiens avec des adolescent·e·s et des enquêté·e·s racisé·e·s, on citera les danseurs Carlos Acosta, Eric Underwood et Marcelino Sambé au Royal Ballet ; les profils d'Isabela Coracy et de Marie-Astrid Mence au Ballet Black London ; celle de Aesha Ash au New York City Ballet ou encore la figure de Misty Copeland, première étoile afro-américaine de l'American Ballet Theatre. À l'Opéra de Paris, c'est surtout Sae Eun Park, première danseuse étoile coréenne nommée en juin 2021 et Letizia Galloni, d'origine italienne et congolaise, qui étaient connues par plusieurs jeunes élèves.

---

## RÉSUMÉS

À partir d'une recherche doctorale sur les pratiques de danse classique en petite couronne parisienne, l'article interroge le poids des mobilités dans l'insertion professionnelle des danseurs et danseuses entre la France, l'Angleterre et les États-Unis. En mobilisant une approche

intersectionnelle, il s'agira de montrer que les possibilités de mobilités des individus reflètent des appartenances nationales et des positions inégales au sein de rapports de pouvoir. Dans un secteur artistique où la blancheur constitue la norme, l'article interroge la tension entre local et global dans les parcours des danseurs et danseuses classiques racisé·e·s qui cherchent à faire leur place dans cet univers.

Based on doctoral research on classical dance practices in the inner suburbs of Paris, this article examines the importance of mobility in the professional integration of dancers between France, England, and the United States. Using an intersectional approach based on gender, class and race, the aim is to show that the possibilities for individual mobility reflect national affiliations and unequal positions within power relations. In a sector where whiteness is the norm, the article interrogates the tension between local and global in the paths of racialized classical dancers seeking to make their place in this artistic field.

## INDEX

**Mots-clés** : migration, mobilités, corps, race, danse, discriminations, ballet, États-Unis, France, Angleterre, blancheur

**Keywords** : migration, mobilities, body, race, dance, discriminations, United States, France, Great Britain, Whiteness Studies

## AUTEUR

### NATACHA GOURLAND

Natacha Gourland est normalienne et agrégée. ATER à l'Université Paris Est Créteil au sein du département de géographie, elle est rattachée au Lab'Urba et fait partie du groupe transversal JEDI (Justice, Espace, Discriminations, Inégalités). [natachagourland@gmail.com](mailto:natachagourland@gmail.com)