

Exploser le plafond :
dans les centres chorégraphiques nationaux
des questions pour agir !

*Connaître, comprendre et agir : cette journée professionnelle
organisée par l'Association des Centres chorégraphiques nationaux
interrogera la place des femmes artistes et leur accès à la direction des CCN.*

Centre national de la danseurs

15 décembre 2021

Conférence d'ouverture

La danse occupe dans les arts une place singulière.

Reine Prat

- I – D'abord, les femmes n'en sont pas absentes.
- II – La danse serait-elle un art mineur ?
- III – Sans doute faudrait-il interroger la capacité émancipatrice de l'art de la danse aujourd'hui ?
- IV – *Diversité et parité*, une cause commune ? Ou faut-il en douter ?
- V – Alors que faire ? Et qui fait quoi ?

Merci. Merci à Marion Fraccola de m'avoir invitée à cette journée et de m'avoir convaincue d'en assurer la « conférence » d'ouverture. Le terme est peut-être excessif au regard de la présentation que je vais vous faire des réflexions que m'inspire cette journée consacrée à la place des artistes femmes dans le monde de la danse et, singulièrement, à leur accession à la direction des centres chorégraphiques nationaux. Je dois avouer que je suis quelque peu impressionnée de m'exprimer sur ce sujet devant vous qui connaissez bien mieux que moi le monde de la danse, qui le connaissez de l'intérieur.

Je suis pour ma part une spectatrice erratique, tenue éloignée des salles de spectacles pendant de longues périodes d'exil consenti, au Maroc, en Guyane, en Martinique et, oserais-je dire, à Marseille. J'ai de la danse une connaissance, plus sensible que savante, accrochée à des coups de coeur et trouée de lacunes, fruit de hasards et de compagnonnages, dont je crois nécessaire de vous livrer en introduction quelques bribes.

J'ai rencontré la danse contemporaine avec les tout premiers spectacles de Dominique Bagouet à la fin des années 1970. J'en garde le souvenir d'une danse magnifique, émaillée d'étrangetés, de corps pas tout à fait normés – cette étonnante petite danseuse toute ronde, potelée, dont je n'ai pas retenu le nom, de rencontres incongrues, Geneviève Sorin dans une cabine de douche, le surgissement d'un pas de bourrée... Quinze ans plus tard, j'ai tenté de convaincre Bagouet de venir diriger une maison à Marseille, il était trop tard. Entre temps, depuis la Drac à Aix-en-Provence, la galaxie Duboc ayant laissé une poussière d'étoiles, j'ai vu des lycéens hagards – étonnés de leur propre corps, danser dans les jardins du parc Jourdan, emmenés par le groupe Dunes. À Marseille, les mouvements de Madeleine Chiche et Bernard Misrachi, d'abord projetés sur des façades de frigo, passèrent au fil des ans au plein ciel, porté par le toit de la Friche La Belle de Mai, mêlant les mouvements de la rue aux gestes chorégraphiés, comme le faisait *in vivo* Odile Duboc. C'est grâce à Marseille Objectif Danse que j'ai découvert Valeska Gert. Marseille Objectif Danse était née dans mon bureau de la mairie, à une époque où les fonctionnaires n'étaient pas réduits à remplir des tableaux pour justifier de l'usage de crédits dont l'insuffisance chronique allait les habituer à ne plus répondre que « non » à tout projet qui « n'entre pas dans les cases », selon la formule consacrée. Il était alors possible d'inventer, ce qui, dans le domaine de la culture m'a toujours paru la seule chose à faire. Responsable de l'association Arcanal, à qui on doit les premiers films de danse coproduits

avec La 7 (Arte), j'ai lancé la *Collection Danse* qui permettait de commercialiser certains de ces films, en vente en VHS en librairies. Je croise alors Odile Duboc, Larrieu, Tompkins, Chopinot, Monnier, bien d'autres. À Marrakech, les premiers pas de la danse contemporaine vinrent d'Hélène Cathala et Fabrice Ramalingom : sur le plateau de l'institut français, *Si j'étais toi*, a plongé le public dans un silence si compact que j'en ai été prise d'effroi jusqu'au tonnerre d'applaudissements. Contre l'avis de nos collègues qui jugeait la danse inconvenante pour un public marocain – ce qui nous éclaire sur la diplomatie culturelle française, mon successeur a poursuivi. Depuis, Bouchra Ouizgen nous a embarqué-es, à rebours de ces préjugés rancis, avec ses *aïtas*, loin de tout folklore. Ce panorama mériterait évidemment d'être actualisé.

Je viens donc vous rencontrer avec quelques hypothèses, en forme d'interrogations, issues des travaux que j'ai menés au sein du ministère de la culture, *Pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans les arts du spectacle*, et de la réflexion que j'ai poursuivie depuis pour aboutir à la publication de ce livre *Exploser le plafond. Précis de féminisme à l'usage du monde de la culture*. Je suis surtout curieuse de vous entendre pour affiner cette réflexion.

Je n'éviterai pas de vous donner quelques chiffres dans la mesure où ils pourront étayer l'argumentation.

La danse me semble occuper dans les arts une place assez singulière.

I- D'abord, les femmes n'en sont pas absentes.

Contrairement aux pionnières du cinéma, elles n'ont pas été effacées de l'histoire. Leur rôle dans la rupture d'avec le ballet classique comme dans l'émergence de la *post-modern dance* n'est pas nié, bien au contraire. Le matrimoine chorégraphique est bien vivant.

Elles ne sont pas absentes non plus parmi les grands noms de la danse contemporaine. Les grands plateaux ne leur sont pas inaccessibles (je parle de ma seule expérience de spectatrice) contrairement au sort réservé aux metteuses en scène pour lesquelles je peux avancer quelques chiffres, datant de mon rapport de 2009 mais qui permettent de mesurer les écarts entre ces deux arts de la scène. Le cas du théâtre de l'Odéon, sous les directions successives de Stéphane Braunschweig puis d'Olivier Py, est intéressant : entre 1997 et 2001, les metteurs en scène avaient occupé les plateaux de Berthier à 100 % et le grand plateau de l'Odéon à 95 %. Leur part tombait à 73 % pour les spectacles hors les murs et à 54 % au Petit Odéon (pour une jauge de 60 places). Entre 2002 et 2009 aucune metteuse en scène n'était programmée dans aucune de ces salles. Jamais, me semble-t-il, les chorégraphes n'ont été soumises à un tel empêchement.

La cour d'honneur du festival d'Avignon illustre ce décalage : aucune autre metteuse en scène qu'Ariane Mnouchkine n'y a été invitée. Pour compenser (?), celle-ci y a été programmée quatre fois. On y a vu en revanche plusieurs chorégraphes : Pina Bausch (1983, 1995, 2000), Martha Graham (1987), Maguy Marin (1989), Sacha Waltz (2002), Mathilde Monnier (2005, 2008), Anne Teresa de Keersmaeker (1992, 2011, 2013), Lucinda Childs (1995)¹.

¹Mais aussi Twyla Tharp (1979), Jennifer Muller (1980), Ana Maria Ste (1999). Toutes données fournies par Philippe Le Moal, historien de la danse et inspecteur de la création, des enseignements artistiques et de l'action culturelle au ministère de la Culture et de la Communication. Qu'il en soit remercié.

Or dès lors que les femmes ne sont pas absentes, elles apparaissent nombreuses, le fussent-elles moins que leurs homologues hommes ! Ainsi des spectacles pour le jeune public dont tout le monde s'entend à dire que c'est un secteur très féminisé. Or l'étude de Sylvie Cromer, en 2009, montrait que 52 % d'entre eux étaient mis en scène par des hommes, 14 % par des femmes, 34 % par des équipes mixtes.

Donc le monde de la danse est réputé largement féminin. Qu'en est-il en réalité ?

Je reprendrai les chiffres que je citais en 2006. Ils ont sans doute peu varié, sauf en ce qui concerne les directions de CCN, comme il apparaissait dès 2009, l'effet de yoyo, depuis, n'a cessé de s'exercer. La situation actuelle à cet égard inquiète, elle sera sans doute éclairée par la suite des interventions.

La diversité des items que je convoquais en 2006 permet d'observer le fonctionnement propre à ce secteur.

L'enseignement de la danse était en effet très féminin : dans les établissements publics d'enseignement spécialisé, les filles représentaient entre 93 % et 97 % des publics des cours de danse. Le taux d'enseignantes s'élevait à 68 %.

Ce même taux de 68 % se retrouvait pour les artistes interprètes intermittentes mais tombait à 57 % pour les interprètes permanentes.

L'accès à la chorégraphie était étonnamment équilibré entre danseuses et danseurs : dans les deux cas 1 personne sur 5 avait exercé la fonction de chorégraphe dans les douze mois précédant une enquête de novembre 2003.

À partir de là, les proportions s'inversaient : le taux de femmes chorégraphes plafonnait autour de 40 % à la tête des compagnies conventionnées, dans les programmations des institutions financées par le MCC et à la tête des centres chorégraphiques. Remarquable cohérence entre ces trois items. Les filtres se situaient alors en amont : entre l'école et l'exercice du métier d'interprète puis entre le métier d'interprète, la pratique chorégraphique et l'accès aux moyens de production, à la visibilité sur les scènes, à la direction des CCN.

J'alertais déjà en 2006 sur la fragilité de la position, fût-elle minoritaire, acquise par les femmes dans le domaine de la danse. En trois ans, la prédiction était réalisée : le taux de directrices de CCN était passé de 43 % en 2006, à 38 % en 2007 et 32 % en 2008. L'érosion s'est poursuivie, jusqu'à inquiéter.

Je pointais aussi que l'accès au pouvoir que représente la direction de lieux emblématiques était réservé : le Centre national de la danse, le théâtre de la Ville, la maison et la biennale de la danse de Lyon, le festival Montpellier danse étaient dirigés par des hommes qui par ailleurs n'avaient jamais été danseurs. Seule exception alors : Brigitte Lefèvre à la direction de la danse à l'opéra de Paris. Je vous laisse apprécier les changements survenus depuis.

II- La danse serait-elle un art mineur ?

Du moins la danse a-t-elle été longtemps la parente pauvre des arts subventionnés par le ministère de la Culture. Ce n'est qu'en 1984, près de quarante ans après la création des premiers

centres dramatiques que sont créés les premiers centres chorégraphiques nationaux et en 1987, vingt-cinq ans après la création du ministère de la culture, qu'est mise en place une délégation à la danse au sein de la puissante direction de la musique, avec des moyens financiers accrus. Il y a fallu des revendications fortes des artistes de la danse : je me souviens des manifestations « corps couchés » au sortir du Palais des Papes dans ces années-là.

Est-ce le peu de considération accordé à cet art qui a permis à des femmes de s'y faire une place ? Ou est-ce parce que les femmes y étaient si présentes que cet art n'était pas considéré par la puissance publique ?

Ou est-ce parce que les petites filles sont si nombreuses dans les cours de danse que l'accès à la chorégraphie est relativement ouvert aux femmes comme l'accès aux postes de direction de CCN ? du moins si l'on compare au sort longtemps réservé aux metteuses en scène !

Ou bien que, s'agissant d'un art où le corps est prioritairement en jeu, on ne peut tout de même pas rendre invisibles celles dont le corps est constamment invoqué, contrôlé, auquel elles sont tout particulièrement assignées voire réduites ?

Ou alors, la persistance dans la culture chorégraphique des grandes figures de la danse moderne, puis post-moderne, encouragerait-elle des femmes, en nombre plus important que dans d'autres arts, à faire œuvre, à emprunter la voie de la « liberté émancipatrice » que Geneviève Fraisse salue chez Loïe Fuller et Martha Graham² ? Efficacité de la valorisation du matrimoine ? À n'en pas douter.

Toutefois, la prépondérance et la visibilité des chorégraphes femmes que j'avais imaginées continues depuis le temps des pionnières, favorisant à l'arrivée leur accès aux postes de direction, apparaît comme un leurre si l'on remonte au-delà des années 2005-2006 que j'étudiais. Les onze premiers CCN, en 1984, étaient dirigés par neuf hommes et deux femmes, soit 82 % vs 18 %³.

Un sinistre événement survenu il y a peu d'années a reposé, dans des termes un peu différents, la question de l'accès aux directions de lieux emblématiques : une danseuse vaut-elle un musicien ? Sous la pression d'une petite partie de la profession, l'État a répondu NON⁴.

III – Sans doute faudrait-il interroger la capacité émancipatrice de l'art de la danse aujourd'hui ?

Dès les premiers spectacles auxquels j'ai eu accès et tout au long de ma vie de spectatrice, il m'a semblé que la danse contemporaine était le lieu de tous les possibles, qu'ayant échappé aux normes du ballet classique, elle échappait à toutes les conventions.

Là encore contrairement au théâtre, des corps non normés y étaient admis, hors de toute instrumentalisation ; la binarité homme/femme était questionnée, voire niée, de même que les

²Geneviève Fraisse, *La Suite de l'histoire. Actrices, créatrices*, Le Seuil, 2019.

³Source site de l'ACCN : <https://accn.fr/les-ccn/histoire-et-missions>.

⁴En 2018, la désignation par le jury de sélection de la danseuse et directrice du conservatoire de Nantes, Viviane Serry, pour diriger le CNMSD de Lyon, contestée par quelques musiciens, n'est pas validée par le ministère de la Culture malgré le soutien des milieux de la danse. Un nouvel appel à candidatures est lancé qui permet de nommer... un musicien.

assignations à la féminité ou à la masculinité ; la transidentité affirmée. Chaque individualité respectée, autonome, affirmant la responsabilité de sa présence sur scène, jusqu'à la nudité revendiquée, active, défiant l'intrusion du regard, questionnant la réification du *nu* tout au long de l'histoire de l'art. Je pense évidemment au duo Monnier/La Ribot, *Gustavia*.

L'organisation même du secteur fait exception sur un point crucial : la possibilité de voir des collectifs accéder à la direction d'un CCN, pratique toujours « interdite » au théâtre, exception faite à quelques occasions pour des couples hétérosexuels, à la scène comme à la ville.

Paradoxalement, la danse continue à fonctionner comme injonction identitaire à travers les images convoquées par les écoles et conservatoires de musique et de danse pour le recrutement des enfants : petit garçon à la trompette, petite fille en tutu. L'injonction opère et constitue des groupes homogènes de corps normés dont le point d'arrivée sublimé est l'école du ballet de l'opéra de Paris où, dès l'entrée, la prime au masculin minoritaire fonctionne à plein, comme le montre Joël Laillier dans son étude, *Ce que le talent occulte*⁵. Pour le coup, les filles sont ici vraiment trop nombreuses !

Deux ou trois questions se posent alors : que deviennent toutes ces petites filles, dont l'immense majorité ne va évidemment pas au bout de ce cursus, que deviennent-elles après s'être adonnées à cette « activité d'éducation et de dressage du corps » qu'est la danse classique, selon la formule de Laillier ? Que deviennent celles que le tutu a fait rêver mais qui, pour des questions de classe, de racisation ou de conformation physique, n'ont pas pu y accéder ? Et d'où viennent les danseuses contemporaines qui accèdent à la chorégraphie et, le cas échéant, aux directions de CCN ?

IV – *Diversité et parité*, une cause commune ? Ou faut-il en douter ?

« Le but n'est [certainement] pas, comme l'explique le collectif Piment à l'article « Racisé⁶ » de son *Petit lexique en voie de décolonisation*, bien nommé *Le Dérangeur*⁷, de lancer les jeux olympiques de l'oppression » mais plutôt de reconnaître avec Elsa Dorlin que « sexe et race ont une même matrice⁸ ».

J'avais noté en 2009 que l'éviction des femmes de la direction des CCN avait coïncidé avec l'entrée dans ce réseau de chorégraphes issus du *hip hop*, de la rue, de la banlieue, bref, d'une « autre culture », c'est-à-dire « racisés ». Tous des hommes. Ainsi la part sanctuarisée au profit des « légitimes » était préservée, la part des hommes blancs se maintenant, bon an mal an à 50 % de l'effectif, toutes les autres catégories se partageant les 50 % restant.

C'est encore ce que constate aujourd'hui le collectif La Permanence, dans une étude sur les programmations des CCN sur la saison 2019-2020⁹ qui se revendique militante, « en faveur d'une meilleure visibilité des personnes minorisées et pour des conditions de travail dignes pour toutes

⁵Joël Laillier, *Ce que le talent occulte. Les inégalités sociales de réussite à l'école de l'opéra de Paris*, in *Sous le talent : la classe, le genre, la race*, dossier coordonné par Marie Buscatto, Marine Cordier et Joël Laillier, in Agone n°65, 2020.

⁶J'emploie le terme « racisé-e » dans la mesure où c'est celui que revendiquent celles et ceux qui vivent les discriminations liées à la « racisation ».

⁷Collectif Piment, *Le Dérangeur. Petit lexique en voie de décolonisation*, Hors d'atteinte, 2020.

⁸Elsa Dorlin, *La Matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, La Découverte, 2006.

⁹L'étude porte sur les plaquettes de présentation de cette saison qui, en raison de la crise sanitaire, n'a été que très partiellement réalisée.

dans le champ de l'art ». Ces données n'étant pas fournies par les statistiques institutionnelles, il est intéressant de regarder ces résultats, les méthodes d'identification et de comptabilisation étant précisément explicitées, de même que sont pointées les lacunes et les biais éventuels, que je ne détaillerai pas ici.

Ainsi, l'analyse des directions de CCN sur cette période ne précise pas la date exacte de la photographie du réseau. Les récentes nominations ont pu modifier ces équilibres. Il faut par ailleurs avoir en tête que le terme « racisé.e. » recouvre des « appartenances » extrêmement diversifiées en termes d'origine, de nationalité, de classe, de couleur de peau, que l'on s'ingénie à rabattre les unes sur les autres. Enfin, aucune des personnes identifiées comme non binaires et/ou intersexes ne se déclare comme telle dans les documents de communication consultés.

Quoiqu'il en soit, l'analyse des directions que propose la Permanence corrobore, actualise et précise mon analyse de 2009 : les hommes blancs occupent 50 % des postes de direction, les 50 % restant se répartissent entre 20 % d'hommes racisés, 20 % de femmes blanches, 10 % de femmes racisées. On voit bien comment la réduction de cette mosaïque à des comparaisons binaires (hommes/femmes : 70/30 ; personnes blanches/personnes racisées : 70/30) masque les hiérarchies, le cumul des privilèges pour les hommes blancs, comme celui des pénalisations pour les femmes racisées.

L'analyse des programmations fait état d'une situation un peu moins déséquilibrée, pour le haut de la pyramide) : les hommes blancs ont chorégraphié 41 % des spectacles, les femmes blanches 31 %, les hommes racisés 20 %, alors que la part des femmes racisées tombe à 8 %.

On voit cependant que les viviers disponibles ne sont pas mobilisés entre les artistes programmés et les artistes accédant aux directions, sauf pour ce qui concerne les hommes racisés. C'est donc au profit des hommes blancs que les femmes, qu'elles soient blanches ou racisées sont écartées de ces postes. Qu'elles y prétendent moins que leurs camarades masculins indique seulement que d'autres discriminations s'exercent contre elles à tous les niveaux de leurs parcours, discriminations capables de les démobiliser. La disparition des femmes à la tête des CCN n'est certainement pas un signe encourageant.

En regardant la relation, dans chaque CCN, entre le profil de la personne qui dirige et les ratios dans les programmations, l'étude confirme l'homosocialité de la fabrique des artistes : ainsi les deux CCN où la programmation inverse les résultats personnes blanches/personnes racisées, sans pour autant atteindre des proportions identiques, sont dirigés par des hommes racisés : à Créteil le taux de personnes racisées programmées s'élève à 61 % dont 66 % d'hommes pour 34 % de femmes ; à La Rochelle, le score en faveur des racisé·es est de 62 % dont 69 % d'hommes pour 31 % de femmes. Ainsi, sans grande surprise, les hommes racisés favorisent les hommes racisés. À Créteil, la masculinité l'emporte dans tous les cas : les hommes occupent 63 % de la programmation, le pourcentage d'hommes blancs (23 %) dépasse celui des femmes racisées (21%) et des femmes blanches (17%). Les femmes racisées ne profitent donc pas vraiment d'une homosocialité restée ancrée sur le genre. La situation diffère à La Rochelle où les hommes blancs occupent la part la plus réduite (17%) mais où les femmes blanches (21%) l'emportent de 2 points sur les femmes racisées (19%). La conclusion s'impose d'elle-même.

L'absence de CCN dans les territoires d'outre-mer est par ailleurs mentionnée.

L'étude remarque de surcroît que les femmes blanches et les personnes racisé.e.s sont souvent programmées de manière regroupée, dans des temps forts ou des festivals thématiques, stigmatisants, laissant alors la place à la masculinité blanche pour l'ensemble de la saison. De la critique que j'ai pu faire de tels affichages/maquillages dans le domaine du théâtre sont nées en 2008, à l'initiative des collectifs H/F, les « saisons égalité », qui n'ont pas dessiné le cercle vertueux espéré. Quinze ans après la diffusion de mon premier rapport, il est temps d'admettre qu'il n'y a rien à attendre de la vertu.

V – Alors que faire ? Et qui fait quoi ?

Il convient donc, comme pour les autres arts, que les pouvoirs publics mettent en place des mesures dont l'application et l'efficacité réelle doivent être précisément vérifiées et garanties par des systèmes de bonus/malus. Ce n'est pas le lieu de faire le catalogue de ces mesures, qui figurent dans les feuilles de route successives du MCC et s'améliorent au fil des ans. Ce qu'il y manque, ce sont les moyens de les faire appliquer sérieusement par les institutions auxquelles elles s'adressent.

Les institutions culturelles seraient tout à fait à même, si elles en avaient la volonté (certaines l'ont), d'imaginer et de mettre en œuvre, à leur niveau, toutes initiatives complémentaires susceptibles de faire avancer les politiques d'égalité.

Dans tous les cas, la vigilance est nécessaire pour mesurer la distance entre affichage politique et volonté réalisatrice et pour détecter les biais de certaines préconisations. Les travaux de chercheuses et de chercheurs qui s'y emploient depuis quelques années est précieux. Il importe d'en prendre connaissance et de s'en nourrir. Je pense en particulier au dossier publié dans le numéro 65 de la revue *Agone*, *Sous le talent : la classe, le genre, la race*¹⁰.

En pratique, nous pouvons nous réjouir que le Syndéac ait adopté une nouvelle feuille de route dont l'objectif est d'atteindre une parité exemplaire entre les femmes et les hommes dans les programmations, dans l'accès aux moyens de production et au potentiel de public touché. Nous saluons la volonté exprimée dans cette feuille de route d'avancer rapidement et que soit actée la nécessité d'un déséquilibre momentané en faveur des créatrices.

Cependant, le texte semble conditionner la mise en œuvre de l'objectif de parité dans les moyens de production à l'octroi de moyens supplémentaires par la puissance publique. Or, pour être crédible, l'engagement des adhérents du Syndéac devrait se concrétiser immédiatement par un partage égalitaire de l'existant : budgets, espaces, temps et outils de travail. Un peu d'imagination devrait permettre d'inventer les modalités de tels partages.

Par ailleurs, l'exigence de parité dans les programmations est à considérer avec précaution. Elle peut amener à pénaliser les structures dont la programmation compterait soudain plus de femmes que d'hommes (il y en a) – ainsi qu'il est arrivé à la mairie de Paris « mise à l'amende pour avoir nommé trop de directrices ». Je suggère donc la mise en œuvre d'une *parité réparatrice*. Il s'agit que « le comptage des programmations des spectacles imaginés et créés par des femmes [en rapport à ceux créés et imaginés par des hommes] dans le réseau des scènes publiques, réalisé [par le Syndéac] sur la base de la saison 2019-2020 », soit étendu, rapidement – que des moyens soient dégagés pour ce faire –, aux quinze dernières années (c'est-à-dire à partir du moment où les faits ont été connus) et

¹⁰*op. cité.*

que l'exigence de parité soit respectée sur une période de trente ans à compter de ce point d'origine. En 2037, nous aviserons ce qu'il conviendra de faire.

Les viviers, dans tous les domaines artistiques, sont suffisants pour que l'inversion des ratios de programmation soit réalisable dès la prochaine saison. Je ne nie pas les difficultés et les états d'âmes que ne manquera pas de susciter un tel changement de pratique. Il faudra notamment renoncer aux choix dictés par l'homosocialité, au système de *poulinage*, qui fait se succéder le même au même, il faudra sortir de l'entre-soi et apprendre à regarder ailleurs et autrement. Il faudra reconnaître que le recours à la notion, non questionnée, de *talent* fonctionne comme « un principe de légitimation des inégalités », selon la formule de Laillier à propos de l'école du ballet de l'opéra, transposable à l'ensemble des niveaux de sélection.

On ne peut pas se contenter d'en appeler à la sororité même si, là où elle se pratique, elle fait beaucoup, de même que, on l'a vu, la solidarité active au sein de chaque groupe minorisé. C'est à l'ensemble de la profession et, singulièrement, à toute personne exerçant une part de pouvoir que revient la responsabilité de faire de nouveaux choix et d'influer ainsi sur les pratiques de nomination à la tête des institutions. Il s'agit de devenir *allié-e* des personnes minorisées. Cela suppose de prendre conscience de ses propres privilèges. Cela s'apprend.

Les réticences à revendiquer la direction d'un CCN ne seraient-elles pas liées aussi à une analyse critique de l'organisation et du fonctionnement de ces maisons ? Il semble par exemple que ce soit le cas pour les centres dramatiques nationaux, comme l'analysait fin 2019 un article du Monde intitulé *Le Théâtre a mal à ses ressources humaines*¹¹.

Qu'en est-il pour la danse ? Je laisse ici la parole à Stéphanie Aubin, citée dans un article du Monde à propos de l'éco-responsabilité : « Nous devons bien sûr réinventer nos façons de produire, de consommer mais aussi et surtout changer nos postures et nos imaginaires. [Il s'agit d'] aller vers une sobriété qui ne sera supportable qu'à condition de réinvestir, grâce aux artistes, d'autres valeurs que celles de la puissance, la possession, la maîtrise¹². »

Les artistes sont-ils prêts à renoncer à la « puissance » qui leur est conférée par la grâce d'un supposé *génie* que la liberté de création, consacrée par la loi en 2016, met au-dessus des lois communes ?

Favoriser la présence à la tête des institutions culturelles de personnes capables d'interroger leurs fonctionnements, de proposer des alternatives, des personnes « autres », est un enjeu collectif.

Les décisions de nomination s'appuient sur des avis formulés par la profession, de manière formelle ou informelle, directement ou de manière médiatisée. Le système de reproduction du même au même est ainsi garanti. Quelques exceptions permettent de revendiquer l'objectivité de telles décisions, qui seraient fondées sur le seul *talent*, dont on ne doit plus ignorer ce que cache son invocation : la classe, le genre, la race.

La parole que prennent et portent haut et fort depuis quelques années des femmes et des personnes racisées doit être entendue. Le mépris doit cesser. Au risque de voir se fracturer violemment

¹¹ *Le Monde* en date du 27 décembre 2019 : *Le Théâtre a mal à ses ressources humaines. Face aux conflits multiples entre équipes et directions, consultants, psy et avocats entrent en scène.*

¹² *Le spectacle vivant se veut plus éco-responsable*, in *Le Monde*, 14 janvier 2020.

le petit monde de la culture, donnant raison à Pierre Choderlos de Laclos : « On ne sort de l'esclavage que par une grande révolution. Cette révolution est-elle possible ? C'est à vous seules de le dire¹³. »
À s'entendre, il y a urgence.

¹³Cité par Geneviève Fraisse in *Féminisme et Philosophie*, Gallimard, 2020.

Quelques données chiffrées

I- D'abord, les femmes n'en sont pas absentes, elles n'ont pas été effacées, contrairement à ce qu'il se passe dans d'autres arts (cinéma, théâtre).

Théâtre de l'Odéon (direction Georges Lavaudant puis Olivier Py).

1997-2001

Berthier (toutes salles) :	Hommes = 100 %	Femmes = 0
Odéon (grand plateau) :	Hommes = 95 %	Femmes = 5 %
Hors les murs :	Hommes = 73 %	Femmes = 27 %
Petit Odéon (jauge de 60 places) :		
	Hommes = 54 %	Femmes = 46 %

2002-2009

Toutes salles :	Hommes = 100 %	Femmes = 0.
-----------------	----------------	-------------

Ainsi, sur 12 saisons :

- 6 metteuses en scène ont été programmées dans la petite salle de l'Odéon,
- 4 metteuses en scène ont été programmées hors les murs,
- 3 metteuses en scène ont été programmées dans la grande salle de l'Odéon,
- 0 metteuse en scène : aucune n'a été programmée dans les salles de Berthier (hors festivals jeunes acteurs/actrices).

Si les femmes ne sont pas absentes, elles apparaissent (trop) nombreuses

Dans les spectacles pour le jeune public, secteur « très féminisé » :

Saison 2006-2007¹⁴

Sur 729 spectacles, la mise en scène était signée par :

Hommes : 52 %

Équipes mixtes (H/F) : 34 %

Femmes : 14 %

Quelques chiffres pour la danse issus de mon rapport 2006 :

Enseignements publics spécialisés :

Élèves : Filles = 93 %-97 % Garçons = 3 %-7 %

Enseignant·es : Femmes = 68 % Hommes = 32 %

Artistes interprètes :

Intermittent·es : Femmes = 68 % Hommes = 32 %

Permanent·es : Femmes = 57 % Hommes = 43 %

Chorégraphes :

Pratique sur 12 mois : Femmes = 20 % Hommes = 20 %

Cies subventionnées : Femmes = 41 % Hommes = 59 %

Cies programmées : Femmes = 43 % Hommes = 57 %

Direction CCN : Femmes = 43 % Hommes = 57 %

Direction CCN 1984 : Femmes = 18 % Hommes = 82 %

¹⁴Étude Sylvie Cromer, MCC-Mission ÉgalitéS-ONDA.

IV – Diversité et Parité, une cause commune ?

Saison 2019-2020 dans les CCN¹⁵

Directions :

Hommes blancs =	50 %		
Femmes blanches =	20 %		
Hommes racisés =	20 %		
Femmes racisées =	10 %		
Hommes =	70 %	Femmes =	30 %
Personnes blanches =	70 %	Personnes racisées =	30 %

Programmations :

Hommes blancs =	41 %
Femmes blanches =	31 %
Hommes racisés =	20 %
Femmes racisées =	08 %

CCN Créteil :

Hommes blancs =	23 %
Femmes blanches =	17 %
Hommes racisés =	40 %
Femmes racisées =	21 %

CCN La Rochelle

Hommes blancs =	17 %
Femmes blanches =	21 %
Hommes racisés =	43 %
Femmes racisées =	19 %

¹⁵Données issues de l'étude militante de La Permanence.