

**ANRAT**  
octobre 2010 THÉÂTRÉDUCATION

#02

# continuum

# MASCULIN | FÉMININ

PAROLE D'ARTISTE  
**Cyril Teste**

LES GRANDS ENTRETIENS  
**Reine Prat  
Sylvie Cromer**

UN AUTEUR | UN PROJET  
**Dominique Paquet**

LA PHILOSOPHIE EN JEU  
**Myriam Marzouki**

HISTOIRE DE LA SCÈNE  
**Georges Banu**

**ANRAT**  
THÉÂTRÉDUCATION

## PROLOGUE

3

# Ce qui relève de notre responsabilité...

La configuration institutionnelle du monde de la culture, si elle confère à ce pays une part de son statut d'exception culturelle, porte également en elle les germes d'une atomisation de l'univers des arts de la scène, au risque d'une dilution des discours et des notes d'intention qu'elle produit pourtant en abondance dans les programmes de saison. Si tout directeur de théâtre ou de compagnie croit aux valeurs de l'humanisme et du cosmopolitisme, désire l'accès de tous à la création artistique la plus exigeante, il se trouve également aux prises avec la difficile continuation de sa démarche artistique personnelle, non moins qu'avec les contraintes inhérentes à la direction d'une structure sous tutelle toujours en concurrence avec les théâtres de même rang.

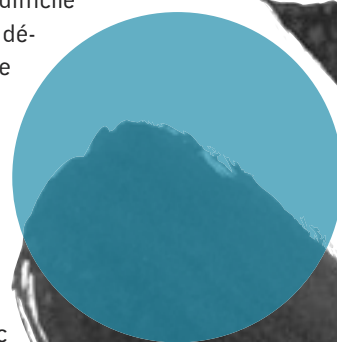
Et pourtant. Ce ne seront pas seulement nos mises en scènes ni l'audace de nos programmations que nous transmettrons aux générations futures. Ce sera tout autant, sans doute, le courage dont nous aurons fait preuve pour gagner cette bataille de la culture dans laquelle s'opposent aujourd'hui encore les tenants de l'art pour l'art, bien installés dans leur posture aristocratique, et les artistes convaincus que la force transformatrice de l'art, soutenue par la puissance publique, doit toucher tout un chacun, et plus particulièrement, encore, les laisser pour compte d'une société qui les ignore. Cette bataille a été largement perdue il y a de nombreuses années : les artistes de renom que l'on peut citer du côté des combattants d'un théâtre à la portée de tous appartiennent en effet au passé déjà lointain – Vilar, Vitez – ou constituent des exceptions dans leur génération – Jacques Lassalle, Joël Jouanneau – pour ne citer que mes prédécesseurs dans la

fonction de président de l'ANRAT, Ariane Mnouchkine.

Ce qui relève de notre responsabilité, n'est pas de chercher parmi nous la figure de je ne sais quel père ou mère tutélaire, car notre époque, sans doute, n'est plus celle des grands maîtres à penser. Mais qu'une génération de directeurs et directrices de théâtre et de compagnies, la nôtre, parvienne à dépasser tant soit peu leur intérêt immédiat pour s'allier et affirmer un engagement sans réserve en faveur d'une transmission dans les meilleures conditions possibles du théâtre aux jeunes des écoles et à leurs enseignants, voilà qui jetterait un pont sur l'abîme qui sépare désormais nos contemporains de la création théâtrale, et qui nourrirait celle-ci, en retour, du souci de ceux-là. Les expériences d'École du spectateur, portées par le réseau du théâtre-éducation, ne sortiront du stade expérimental qu'au prix d'une prise de conscience de cette responsabilité, dans laquelle j'inclus les collectivités territoriales.

Notre génération doit se proposer cette ambition et ce défi : gagner la bataille de la culture.

Emmanuel Demarcy-Mota, président de l'ANRAT



# Continu(um)

...presque un siècle que nous avons franchi le seuil.

« Le travesti occidental veut être une femme, l'acteur oriental ne cherche rien d'autre qu'à combiner les signes de la Femme. » Roland Barthes

La première condition pour aborder la notion des genres masculin et féminin, avec tant soit peu d'intelligence, a été de mettre de côté un certain découragement. Découragement face à un théâtre subventionné et privé qui a présenté cinq *Maisons de Poupée* la saison dernière : où l'on voit l'héroïne découvrir avec horreur les limites de son bonheur conjugal, et prête, à la fin de la pièce, à franchir le seuil du foyer pour apprendre à se connaître et aborder le monde. La poupée va devenir sujet en refusant sa réduction aux statuts d'épouse et de mère, mais nous ne saurons pas ce qu'il advient d'elle, et tout est joué, semble-t-il, alors que tout commence. Voilà presque un siècle que nous avons franchi le seuil, et nous aimerions rencontrer plus souvent, sur les plateaux de théâtre, nos sœurs éreintées et superbes d'avoir tant marché, bataillé, aimé.

Il nous a fallu du temps pour approcher les raisons d'une sous représentation du genre féminin sur la scène. Ce numéro vous propose de parcourir l'itinéraire que nous avons emprunté, de lectures en rencontres. Notre premier guide fut le remarquable numéro de la revue *Outrescène*, de mai 2007, coordonné par Anne-Françoise Benhamou, et intitulé : « Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ? » Ce travail se fondait sur les travaux de la philosophe américaine Judith Butler, dont l'ouvrage le plus connu, *Gender Trouble*, paru en 1990, avait rompu après Simone de Beauvoir avec des siècles d'essentialisme, en partant du postulat phénoménologique selon lequel le corps est un ensemble de possibilités à réaliser continuellement. Si le sexe est une donnée biologique, le genre serait quant à lui une performance, une construction et une fiction sociale, produites par l'histoire et par l'idéologie du temps. Comme l'acteur singulier vient interpréter un texte qui le précède et qui lui survivra peut-être, il nous est assigné un genre que nous nous devons d'actualiser avec autant de fidélité et de vraisemblance que possible.

Dès lors, il est apparu nécessaire de nous interroger sur les conditions culturelles et économiques de production des fictions et des signes que les scènes françaises nous donnent à voir. Les rapports de Reine Prat, ainsi que l'entretien qu'elle nous a accordé, convergent avec le travail de Sylvie Cromer pour témoigner de l'urgence à changer notre regard et nos attitudes. Ensuite, nous avons souhaité savoir ce qu'il en était des usages. Un enseignant, Philippe Guyard, et deux artistes, Cyril Teste et Myriam Marzouki, ont accepté de se livrer à une réflexion sur leur pratique, et sur le rôle que jouent les passeurs de théâtre auprès des jeunes qu'ils sont amenés à encadrer, à la lumière de cet enjeu si important à l'orée de la vie adulte. L'onnagata célébrée par Georges Banu continuera de nous fasciner, tout comme l'élève qui se risque, protégé par la scène, à laisser apparaître une altérité insoupçonnée – masculin, féminin, autre enfin – dans une marge du temps et de l'espace où tout, toujours, s'invente : rien qu'un gouffre dans nos certitudes.

Claire Rannou

## ÉDITO

## SOMMAIRE

03 • **Prologue** Emmanuel Demarcy-Mota

04 • **Édito #** Continu(um) Claire Rannou

### MASCULIN | FÉMININ

05 • **Les grands entretiens #** Reine Prat

10 • **Les arts de la scène à l'épreuve des chiffres**  
# Synthèse des rapports de Reine Prat

15 • **Les grands entretiens #** Sylvie Cromer

19 • **Dualité des identités**  
Philippe Guyard

25 • **Le théâtre : un bastion du masculin ?**  
# La philosophie en jeu Myriam Marzouki

### PAROLE D'ARTISTE

22 • **Le genre : de l'intime au plateau**  
# Cyril Teste

### LOIS & PRATIQUES

27 • **Le théâtre à l'école primaire**  
# Les dispositifs Katell Tison-Deimat

### RESSOURCES

30 • **Une œuvre accompagnée**  
# DVD *L'Acte inconnu* | Valère Novarina

31 • **Un jeu d'écriture #** Le Haiïku

### AILLEURS, AUTREMENT

32 • **Au Brésil #** Témoignage  
Maria Lucia Pupo

34 • **Vers IDEA 2013 #** Danièle Naudin

### UN AUTEUR | UN PROJET

36 • **Un pas de côté**  
# Un atelier de pratique en primaire  
Dominique Paquet

### HISTOIRE DE LA SCÈNE

38 • **L'échec de l'amour ou la fiction de l'Onnagata** Georges Banu

L'ÉQUIPE PERMANENTE Claire Rannou (déléguée nationale), Danièle Naudin (administratrice), Constance Reygner (chargée de communication) • contact@anrat.asso.fr  
• DIRECTRICE DE LA RÉDACTION : Claire Rannou  
• COORDINATION ÉDITORIALE : Constance Reygner  
• COMITÉ DE RÉDACTION : Caroline Bouvier, Philippe Guyard, Myriam Marzouki  
• CONCEPTION GRAPHIQUE & MAQUETTE : Émilie Paillot  
• IMPRESSION : Moutot, Montrouge  
ISSN : 1957 - 1518 • Tirage à 1000 exemplaires



## Les grands entretiens Reine Prat

*Reine Prat est actuellement conseillère spéciale politique linguistique, patrimoine immatériel, livre à la DRAC Guyane. Agrégée de lettres, elle travaille depuis une vingtaine d'années dans le domaine des politiques culturelles. Elle a dirigé l'Association pour le développement des images de la culture (Arcanal-CNC) ainsi que l'Institut français de Marrakech. Au ministère de la Culture, où elle est entrée une première fois en 1982, elle a été, de 1998 à 2000, conseillère pour le théâtre à la DMDTS, puis chargée de mission pour l'égalité. C'est dans le cadre de sa mission « Pour l'égalité et la mixité dans le spectacle vivant » qu'elle a réalisé les deux rapports dont nous vous proposons la synthèse* (voir pages 10-14).

Entretien réalisé par Claire Rannou et préparé en collaboration avec Myriam Marzouki, août 2010.

**CLAIRE RANNOU :** Pouvez-vous nous rappeler la genèse de votre rapport : « Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation » ?

**REINE PRAT :** Après avoir été conseillère théâtre à la DMDTS de 1998 à 2000, j'ai envisagé d'y reprendre des fonctions en 2005, avec le souhait d'y travailler sur des sujets transversaux. Le directeur, Jérôme Bouët, déplorait la non-mixité des réunions professionnelles auxquelles il assistait, les femmes en étant largement absentes. C'est ainsi qu'il m'a suggéré de travailler sur ce sujet. À la même période, venait justement d'avoir lieu au ministère de la Culture une réunion des directeurs de Centres dramatiques nationaux en présence du ministre de

l'époque, Renaud Donnedieu de Vabres. Des trois directrices de l'époque, seule Claire Lasne, directrice du Centre dramatique régional de Poitou-Charentes, y assistait. Elle avait interpellé le Ministre, qui prônait la diversité culturelle, pour attirer son attention sur l'absence de représentativité de cette assemblée, qui ne comptait, en dehors d'elle, que des « hommes, blancs et bien portants ».

À partir de là, j'ai commencé une série d'entretiens, puis de lectures autour de cette question, et après quelques mois de déprime, j'ai décidé d'engager la rédaction de ce qui allait devenir le premier rapport.

**C. R. :** D'où proviennent les données chiffrées ?

**R. P. :** Ces chiffres viennent du ministère de la Culture. Ils ont été extraits des bilans d'attribution de subventions des DRAC. Des étudiants stagiaires ont fait le compte des prénoms masculins et féminins dans les listings.

Une autre source a été l'analyse des brochures de saison reçues par le ministère. Sur les 130 étudiées, nous avons compté le nombre de femmes et d'hommes ayant signé le texte, la mise en scène, la chorégraphie, la composition musicale, la scénographie etc. Les interprètes n'ont pas été pris en compte. D'autres données sont issues des études du DEPS (Département des études de la prospective et des statistiques) : elles concernent les élèves des établissements d'enseignement artistique.

**C. R. :** Ces chiffres vous ont-ils surpris ?

**R. P. :** Absolument ! La réalité des chiffres va au-delà de ce qu'on imagine. Et c'est toujours un choc. Ma surprise a été identique



cette année lorsque le collectif HF Ile-de-France<sup>(1)</sup> a fait connaître la part réservée aux hommes et aux femmes dans la programmation du Festival d'Avignon en 2010. C'est un phénomène étrange : dès qu'il y a deux ou trois noms de femmes dans une programmation, on a l'impression que tout va bien. Si on fait un décompte systématique, on se rend compte qu'au même poste il peut y avoir trente, quarante, cinquante noms masculins et que les hommes signent donc encore jusqu'à 98 % des spectacles.

**C. R. :** Le rapport tout entier peut être ajouté au dossier déjà bien conséquent des inégalités et des discriminations dont les femmes sont l'objet sur le plan symbolique, économique et professionnel. Il est donc possible de s'en emparer d'un point de vue féministe. Quel est votre rapport à ce combat ?

**R. P. :** J'appartiens à une catégorie très privilégiée dans la mesure où j'ai été, pour ainsi dire, « programmée » par ma mère, avec le consentement dynamique de mon père, pour tout réussir dans la vie. Ma mère avait toujours rêvé d'avoir une fille, ce qui est forcément un bon début dans la vie : on n'imagine pas que ce soit mieux d'être un garçon ! C'est seulement à l'âge de quarante ans qu'une péripétie dans ma vie professionnelle m'a ouvert les yeux sur ce que d'autres pouvaient en penser.

Mon parcours est également le fruit de l'Histoire. J'ai eu 18 ans en 1968 et j'étais convaincue que la révolution était en marche. J'ai toujours vécu selon mes désirs et c'est ainsi que je suis passée à côté du combat féministe des années 1970.

Après avoir dirigé pendant quatre ans l'Association pour le développement des images de la culture, j'ai eu envie de partir à l'étranger et ma démarche auprès du ministère des Affaires étrangères m'a conduite à la tête de l'Institut français de Marrakech. J'ai opté pour le titre de « directrice » après avoir reçu un courrier adressé à « Monsieur Reine Prat » !

C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à prêter une attention particulière à la mixité dans les programmations, dans les tables rondes que j'organisais et dans l'accompagnement des jeunes artistes. Ce n'est pas si simple ! Il faut sérieusement travailler si l'on veut s'en tenir à ce principe démocratique de mixité.

Les femmes, appelées à occuper le devant de la scène, sont en effet moins nombreuses, moins disponibles et, surtout, moins visibles. Si l'on veut bien s'en donner la peine, on en trouve pourtant suffisamment, d'aussi grand talent, pour assurer des programmations équilibrées.

**C. R. :** Y a-t-il des chiffres, des données recueillies dans d'autres pays européens qui permettent de comparer la situation française et de la mettre en perspective ?

**R. P. :** C'est un travail que je n'ai pas mené. Néanmoins en 2009-2010, l'Euro-FIA (branche européenne de la Fédération internationale des artistes-interprètes) a organisé un séminaire européen sur les inégalités entre les hommes et les femmes parmi les interprètes : dans tous les pays, on constate qu'en l'absence de politique volontariste, les acquis sont toujours fragiles et qu'il peut y avoir des retours en arrière, notamment lorsque d'autres priorités sont mises en avant. La mise en concurrence de différents types de discrimination est un moyen de reléguer les dispositifs en faveur de l'égalité hommes/femmes au rang de vieilles lunes. C'est pourquoi il est nécessaire d'une part de distinguer les choses (les femmes ne sont pas une minorité, elles sont la moitié de l'humanité), d'autre part de mener de front, de manière solidaire, tous les combats contre tous les types de discrimination.

**C. R. :** Vous êtes donc favorable à une politique volontariste, et pourtant vous citez George Sand dans votre rapport lorsqu'elle affirme : « que les lois ne font pas les mœurs, mais que ce sont les mœurs qui font les lois. » Qu'en est-il ?

**R. P. :** Je crois à la complémentarité de deux démarches : si l'on attend que les mœurs changent nous devons attendre longtemps ! La loi est nécessaire mais elle n'est pas suffisante. L'éducation est indispensable pour que la loi soit respectée.

**Votre candidature est la plus intéressante, mais vous êtes une femme.**

Je postulais alors pour diriger une association, et le président m'a dit : « votre candidature est la plus intéressante, mais vous êtes une femme. » Vous imaginez ma stupéfaction ! Je lui dis que je ne voyais pas le rapport avec l'objet de notre entretien. À quoi il me répondit : « c'est une équipe déjà très féminine, il faudrait y introduire de la mixité ». J'ai obtenu le poste, mais je n'ai pas oublié. Avec le recul, je rends grâce à ma mère de m'avoir protégée si longtemps de cette prise de conscience et de m'avoir permis de construire ma vie sans a priori, en toute liberté. Il s'agissait pour elle d'une revanche puisque son père n'avait pas jugé utile de l'envoyer à l'école parce qu'elle était une fille.

George Sand s'est trompée sur un point : elle s'est opposée au droit de vote pour les femmes, arguant que l'accès à l'éducation était un préalable nécessaire au droit de vote et que l'égalité civile devait précéder l'égalité politique. C'est une erreur historique, d'autant plus difficile à expliquer que, dans le même temps, elle réclamait le suffrage universel pour les hommes dont la majorité, paysans, ouvriers, nobliaux, n'avaient pas cet accès à l'éducation<sup>(2)</sup>.

**C. R. :** Il y a eu une génération de metteuses en scène dans les années 1970, qui ont été invisibilisées depuis, jusqu'à disparaître des théâtres aujourd'hui. Comment analysez-vous ce processus ?

**R. P. :** Cette histoire des metteuses en scène et, plus largement, des femmes de théâtre, reste à faire<sup>(3)</sup>. Il

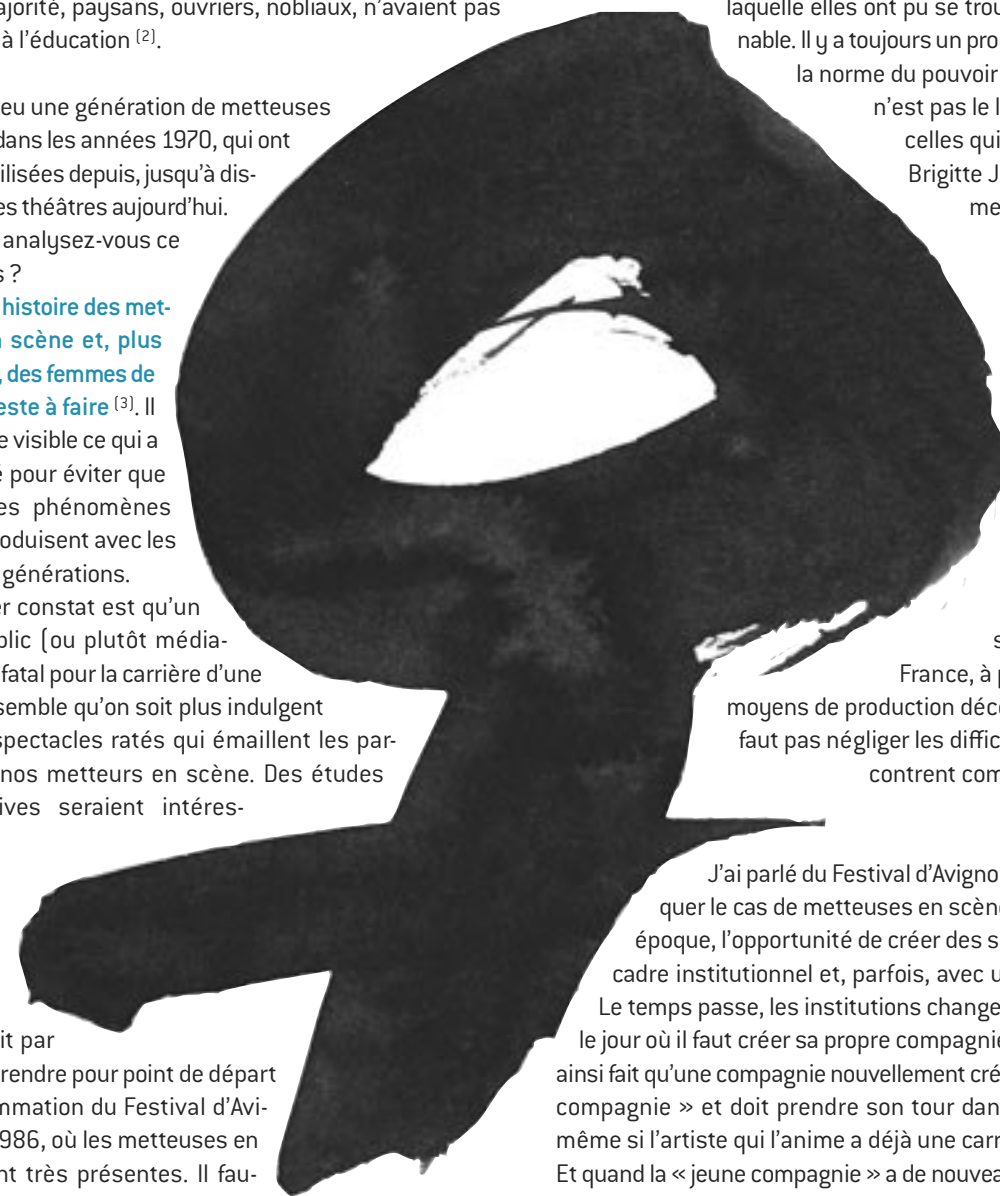
faut rendre visible ce qui a été effacé pour éviter que les mêmes phénomènes ne se reproduisent avec les nouvelles générations. Le premier constat est qu'un échec public (ou plutôt médiatique) est fatal pour la carrière d'une artiste. Il semble qu'on soit plus indulgent pour les spectacles ratés qui émaillent les parcours de nos metteuses en scène. Des études comparatives seraient intéressantes.

On pourrait par exemple prendre pour point de départ la programmation du Festival d'Avignon de 1986, où les metteuses en scène sont très présentes. Il faudrait regarder ce qui s'est passé ensuite pour chacune d'elles : faire une étude de réception dans les médias, dans les milieux professionnels, examiner le nombre de dates qui leur a été proposé en tournée, les opportunités qui leur ont été données de faire un nouveau spectacle, l'évolution de leurs moyens de production, la dimension des plateaux auxquels elles ont eu accès, etc. Il s'agirait de comprendre pourquoi elles ont disparu ou ont dû se « recycler » sur des terri-

toires de moindre visibilité. Et, pour celles qui ont persisté, pourquoi on ne leur a jamais proposé une direction d'institution. Dans les rares cas où elles ont pu accéder à cette responsabilité, elles n'ont pas duré. Il faut regarder exactement ce qui s'est passé.

Mais on peut déjà imaginer que la situation d'exception dans laquelle elles ont pu se trouver n'était pas tenable. Il y a toujours un procès en illégitimité : la norme du pouvoir est masculine. Ce n'est pas le lieu de citer toutes celles qui ont été évincées. Brigitte Jaques est la seule metteuse en scène à avoir eu accès au grand plateau de l'Odéon sur une durée « normale » (quatre semaines) et à avoir été invitée plusieurs fois à la Comédie-Française. Avec Ariane Mnouchkine, elles sont les seules, en France, à pouvoir réunir des moyens de production décents, même s'il ne faut pas négliger les difficultés qu'elles rencontrent comme la plupart des artistes.

J'ai parlé du Festival d'Avignon, il faut aussi évoquer le cas de metteuses en scène qui ont eu, à une époque, l'opportunité de créer des spectacles dans un cadre institutionnel et, parfois, avec un certain confort. Le temps passe, les institutions changent de mains, vient le jour où il faut créer sa propre compagnie – le système est ainsi fait qu'une compagnie nouvellement créée est une « jeune compagnie » et doit prendre son tour dans la file d'attente, même si l'artiste qui l'anime a déjà une carrière derrière elle. Et quand la « jeune compagnie » a de nouveau l'occasion d'être invitée dans une institution, l'aide au projet pourra lui être refusée puisque « l'institution a les moyens ». Impossible dans ces conditions de construire une œuvre dans la durée. Il faudrait aussi étudier comment les questions de genre interfèrent avec les esthétiques et les esthétiques avec les moyens qu'on peut engager dans la production. Et s'interroger sur la notion de « qualité » qui régit les décisions d'attribution de subventions ou de co-production : est-ce une notion objective ? Ou



une distinction d'ordre esthétique ? La reconnaissance d'une « norme » ? D'une mode ? L'adéquation à une subjectivité, fût-elle collective ?

Ainsi, pour prendre l'exemple de la danse, il faudrait questionner l'exclusive dont a bénéficié la « danse contemporaine », au détriment du ballet classique qui s'est trouvé arrêté dans son évolution, muséifié, ringardisé. Il faut interroger sur ce sujet Jean-Christophe Paré, danseur, ex-inspecteur général de la danse, aujourd'hui directeur de l'école du ballet national de Marseille, qui porte cette réflexion.

Cette question des esthétiques est complexe. Il n'y a pas d'esthétiques « féminines » ou d'esthétiques « masculines ». Cependant il y a une organisation sociale et des représentations collectives qui conduisent beaucoup de petites filles, et très peu de petits garçons, à s'inscrire dans des cours de danse où s'acquiert la technicité de l'interprète. Cette technicité ne « vaut » plus rien dès lors qu'on aura privilégié une esthétique de la « non-danse ». Ce n'est qu'un exemple.

Le théâtre public est fortement prescripteur en termes de « normes esthétiques ». Échapper à la norme n'est pas aujourd'hui « porteur » du point de vue de l'institution. L'innovation, l'expérimentation ou, tout simplement, la non-conformité, se réfugient dans les périphéries, dans une sorte d'extra-territorialité, y compris dans le théâtre privé.

Sans doute n'en a-t-il pas toujours été ainsi. Il faudrait repérer les moments où la création théâtrale a pu être plus ouverte à la diversité, plus libre. Certaines périodes ont été propices à l'émergence de metteuses en scène, où quelqu'un s'est trouvé là pour les repérer et les accompagner : Brigitte Jaques, Claudia Stavisky, Jeanne Champagne sont sorties de chez Vitez ; le Théâtre national de Strasbourg, à la fin des années 1970, a produit des spectacles de Michèle Foucher, Hélène Vincent... ; Josyane Horville, au Jeune Théâtre national, a favorisé l'éclosion de jeunes metteuses en scène, parmi lesquelles Julie Brochen... ; Claire Lasne évoque l'impulsion donnée, au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, par Jacques Nichet ou Stuart Seide : les filles, dit-elle, étaient plus réactives que les garçons pour répondre aux propositions de monter des projets, elles sont passées à la mise en scène dans le cadre de l'école. De nombreux témoignages m'ont été apportés, dans d'autres secteurs d'activité, selon lesquels, **si les filles sont plus à l'aise dans le cadre scolaire, c'est à l'entrée dans la vie professionnelle qu'elles découvrent, avec stupeur, les privilèges dont bénéficient leurs camarades masculins.** Ceci dit, la situation du conservatoire, et des écoles supérieures de théâtre, mériterait d'être examinée de plus près sur la question des relations entre les sexes. Je rappelle que le ministère de la Culture a signé la

« convention interministérielle pour l'égalité des filles et des garçons, des hommes et des femmes dans les systèmes éducatifs ». Il y a sans doute beaucoup à faire dans ce domaine...

**C. R. :** À leur parution, vos deux rapports ont fait « l'effet d'une bombe ». Pouvez-vous catégoriser les différentes réactions ?

**R. P. :** À la lecture des chiffres d'abord, la stupéfaction a été générale. Les nombreuses personnes pour qui cette situation est apparue inadmissible ont imaginé, sans doute un peu naïvement, qu'après cette « révélation » les choses allaient changer d'elles-mêmes ou, du moins, par une volonté collective. La désillusion a été rapide. Car, évidemment, les personnes en situation de pouvoir ont un peu de mal à accepter que les choses changent dans la mesure où elles n'y voient pas leur intérêt immédiat. Un sociologue du collectif HF Rhône-Alpes l'a très bien expliqué lors d'un séminaire européen en appelant à un peu plus de réalisme : la conscience des résistances au changement est aussi nécessaire que la conscience des nécessités de changement.

La directrice d'une scène conventionnée raconte que le jour où elle a proposé à ses collègues de consacrer une réunion du réseau à examiner la situation de leurs établissements au regard de l'égalité hommes/femmes en termes de programmation, d'accès aux métiers, de salaires, elle a non seulement essuyé un refus mais s'est ensuite trouvée confrontée à des comportements d'ostracisme et de harcèlement auxquels elle ne se serait pas attendue.

De telles réactions, frontales, sont assez rares. On se heurte plutôt à des réponses dilatoires ou à l'expression de visions fantasmatiques du type : « On ne nomme plus que des femmes à la direction des Scènes nationales ! Les hommes peuvent-ils encore se porter candidats ? » Entendu après le renouvellement de quinze postes de direction dont cinq seulement avaient été pourvus par des femmes et dix par des hommes.

La dénégation est encore un système de défense très répandu, en particulier chez les personnes qui sont arrivées à s'accommoder de l'ordre des choses : une remise en cause pourrait s'avérer douloureuse, on peut le comprendre.

**C. R. :** Avez-vous eu l'impression que votre rapport a eu un impact sur le sentiment du déficit démocratique dont souffre le spectacle vivant en France ?

**R. P. :** Vous voulez dire : est-ce que la mise en lumière des inégalités entre les hommes et les femmes a favorisé la conscience des autres phénomènes d'exclusion qui sont à l'œuvre dans le monde du spectacle ? En fait, la première commande qui m'a été faite portait sur l'ensemble de ces questions et j'annonçais, dans mon premier rapport l'ouverture d'autres chantiers. Cela n'a pas été fait par manque de disponibilité en l'absence d'une décision politique qui aurait permis de s'y atteler. Il faudrait

d'ailleurs d'autres méthodes que celles que j'ai utilisées. Ceci dit, je mentionne systématiquement cette question dans les débats auxquels je suis invitée : **il importe que les solidarités s'organisent afin de résister à la mise en concurrence insidieuse des différents types de discrimination, à laquelle on peut être confronté.**

**C. R. :** Votre rapport porte sur le théâtre, la danse et la musique. Quelles seraient vos hypothèses pour expliquer que l'art contemporain et la littérature ne présentent pas la même configuration ?

**R. P. :** Pour la littérature, je ne suis pas sûre qu'il y ait une telle différence du point de vue de la reconnaissance institutionnelle. Il nous vient certes plus facilement à l'esprit des noms d'écrivaines, notamment de romancières, que de metteuses en scène ou d'autrices de théâtre, mais la production est nettement plus importante, ce qui laisse, en volume, plus de places. En proportion, rien n'est moins sûr. Les revues et suppléments littéraires, les émissions de radio font encore la part belle aux écrivains de sexe masculin.

En arts plastiques, les choses ne vont guère mieux. Il a fallu attendre la 51<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise pour qu'une artiste, Annette Messager, y représente la France.

Il faudrait parler aussi de l'événement que constitue l'accrochage des collections du Musée national d'art moderne, exclusivement consacré à des œuvres d'artistes femmes, sous le titre « Elles », qui a permis de prendre conscience de la richesse de cette production, jusque-là minorée alors qu'elle rend tout à fait compte de l'art des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Il est vrai qu'il a fallu, à cette occasion, enrichir les collections permanentes qui comportaient d'énormes lacunes. Toutefois, en ce qui concerne les différences entre champs artistiques, on constate que la discrimination augmente avec le degré d'institutionnalisation de l'art concerné. **Ni l'État, ni les collectivités territoriales ne jouent leur rôle de régulateur : dans les lieux de pouvoir, l'intervention de l'État creuse encore les écarts, au point que la présence des femmes est plus significative dans le privé.**

**C. R. :** Ces deux rapports ont été commentés et diffusés dans le milieu mais guère au-delà, quel enjeu cela peut-il avoir d'en faire connaître les résultats à des enseignants ? En quoi peuvent-ils constituer un outil de travail pour ceux qui forment les citoyens et le public de demain ?

**R. P. :** *Le Monde* a consacré une page entière au premier rapport, en plein Festival d'Avignon, l'impact a été réel. À l'occasion du second rapport, le journal a présenté les collectifs H/F. *Télérama* a également rendu compte des deux parutions ainsi que la presse régionale à l'occasion de telle ou telle manifestation sur le sujet. En revanche, pas une ligne dans *Libération*. La

presse professionnelle a bien réagi, plus personne dans nos milieux ne peut ignorer ces travaux, d'autant que de nombreuses rencontres, colloques, débats ont été organisés, y compris à Avignon, à plusieurs reprises, dans différents cadres et, cette année, dans le In. Le public a également été alerté par les interventions de La Barbe<sup>(4)</sup> lors des présentations de saison l'année dernière à Paris. Toutefois, comme vous me le faisiez remarquer tout à l'heure, la diffusion en direction des enseignants n'a pas été faite de manière ciblée et systématique. On s'est d'ailleurs rendu compte, lors d'une étude-test sur la réception des spectacles pour le jeune public, qu'aucun des enseignants interrogés n'avait entendu parler de la « convention interministérielle pour l'égalité dans les systèmes éducatifs ». Ils témoignaient en revanche qu'ils étaient confrontés, dans leur classe, à des situations dans lesquelles ils ne savaient pas toujours comment réagir. Ils faisaient part du besoin qu'ils auraient d'être mieux armés pour faire face aux comportements sexistes, au harcèlement etc. Comment les représentations artistiques, comme les représentations médiatiques, alimentent-elles ce type de comportement ou au contraire donnent-elles des outils pour s'en défendre ? En tout cas, elles ne sont pas neutres.

<sup>(1)</sup> L'association H/F Ile-de-France a pour but le repérage des inégalités entre hommes et femmes dans les milieux de l'art et de la culture, et en particulier dans le secteur du spectacle vivant ; la mobilisation contre les discriminations observées ; l'évolution vers l'égalité réelle de la parité.

<sup>(2)</sup> Voir à ce sujet les deux ouvrages de Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Belin, 2010, et *Signer Sand*, Belin, 2004.

<sup>(3)</sup> On constatera dans la bibliographie du rapport de 2009 le peu d'ouvrages publiés sur ce sujet en dehors de : *Femmes de théâtre*, Études théâtrales n° 8, Louvain-la-Neuve, 1995, et *Metteuses en scène, le théâtre a-t-il un genre ?* (entretiens avec Ariane Mnouchkine, Michèle Foucher, Brigitte Jaques-Wajeman, Sophie Loucachevsky, Catherine Anne, Muriel Mayette...) in *OutreScène* n°9, revue du théâtre national de Strasbourg, mai 2007.

<sup>(4)</sup> La Barbe est un collectif d'action féministe qui s'illustre par des interventions intempestives lors de grands événements institutionnels ou de présentations de saison pour dénoncer de façon humoristique et corrosive l'absence de représentation des femmes. [www.labarbelabarbe.org](http://www.labarbelabarbe.org)

# Subversion ou conservatisme ?

## Les arts de la scène à l'épreuve des chiffres

« *Qu'on me donne du nouveau, je l'aime, je le réclame. Il me faut du nouveau à tout prix. Mais quel nouveau ? Du nouveau qui soit la suite légitime de notre passé. Du nouveau et non pas de l'étranger. Du nouveau qui soit le développement de notre site naturel... Du nouveau, encore un coup, mais qui soit exactement semblable à l'ancien.* » dit par Léopold-Auguste, le grammairien, in Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, 1929.

En 2006 et 2009, Reine Prat a publié deux rapports sur la place dévolue aux femmes dans le monde de la culture, tant sur le plan institutionnel que sur le plan artistique. La force de ces études réside à la fois dans le choix d'une méthode quantitative qui objective le débat, et dans la finesse d'analyse des processus discriminatoires, qui s'exercent insidieusement à l'encontre des femmes. Le sous-titre du second rapport, « *De l'interdit à l'empêchement* », met en valeur le glissement subtil d'une situation passée ouvertement sexiste à une situation présente favorable à la parité sur le plan législatif, mais immobiliste par le jeu de l'intériorisation des contraintes et des critères de choix et de sélection pour les postes à responsabilité ou pour les artistes soutenus par les pouvoirs publics. Nous tentons ici une synthèse de ces deux rapports dans laquelle nous incluons de larges extraits, avec l'accord de Reine Prat.

**Rapport 2006** <sup>(1)</sup> : Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation.

**Rapport 2009** <sup>(2)</sup> : Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. 2<sup>e</sup> partie : De l'interdit à l'empêchement.

### Les chiffres (extraits du rapport 2006)

#### 1 Qui dirige les institutions ?

« Ce sont des hommes qui dirigent :

- 92 % des théâtres consacrés à la création dramatique
- 89 % des institutions musicales
- 86 % des établissements d'enseignement
- 78 % des établissements à vocation pluridisciplinaire
- 71 % des centres de ressources
- 59 % des centres chorégraphiques nationaux »

#### 2 Qui a la maîtrise de la représentation ?

- « • 97 % des musiques que nous entendons dans nos institutions ont été composées par des hommes
- 94 % des orchestres programmés sont dirigés par des hommes
  - 85 % des textes que nous entendons ont été écrits par des hommes
  - 78 % des spectacles que nous voyons ont été mis en scène par des hommes
  - 57 % ont été chorégraphiés par un homme »

#### 3 Qui dispose des moyens financiers ?

« En 2003, la moyenne des subventions attribuées aux scènes nationales par l'ensemble de leurs partenaires était de 2 096 319 €. Quand elles étaient dirigées par un homme, cette moyenne s'élevait à 2 347 488 €. Quand elles étaient dirigées par une femme, la moyenne des subventions perçues était de 1 764 349 €. »

### L'évolution de 2006 à 2009 (extraits du rapport 2009)

#### Une avancée majeure bien que tardive : les théâtres nationaux

« Jusqu'en 2006, aucun des cinq théâtres nationaux consacrés à l'art dramatique n'avait jamais été dirigé par une femme depuis la création du tout premier d'entre eux, la Comédie-Française, en 1680. C'est en juillet 2006 que Muriel Mayette accède à la tête du Français. Cette nomination est suivie, en 2008, de celles de Julie Brochen au Théâtre national de Strasbourg et de Dominique Hervieu au Théâtre national de Chaillot, aux côtés de José Montalvo comme directeur artistique. On peut conclure à une stricte parité à la tête de ce réseau emblématique.

### Une avancée paradoxale : les Centres dramatiques nationaux et régionaux

On comptait en 2006, dans ce deuxième réseau, trois directrices pour trente-neuf directeurs. Au 1<sup>er</sup> janvier 2009, quatre nouvelles directrices auront été nommées suite au départ de trois directeurs. Si le pourcentage de directrices est ainsi passé en trois ans de 7 % à 16 %, le pourcentage de directeurs (84 %) est encore impressionnant.

Il faut aussi remarquer qu'aucune de ces nouvelles directrices n'est metteuse en scène : deux sont autrices, une dramaturge, une actrice. On peut se réjouir de cette brusque diversification des profils à la tête de ces établissements traditionnellement dirigés par des metteurs en scène, comme on peut, à l'inverse, déplorer la résistance persistante du milieu à reconnaître aux metteuses en scène la légitimité artistique.

Notons, dans le même esprit, que la seule artiste que le festival d'Avignon se soit résolu à inviter, en 2008, sur sept artistes associés de 2004 à 2009, est une actrice mais – cas unique jusqu'ici – en binôme avec un autre artiste, metteur en scène.

La transformation de ce paysage inégalitaire relève d'une responsabilité collective.

### Des situations désespérément stables ou en (léger ?) recul

Contentons-nous d'un exemple : dans le réseau des scènes nationales, équipements à vocation pluridisciplinaire, dont la direction n'est en principe pas confiée à des artistes, la proportion de directrices plafonne autour de 20 %, les meilleures années, depuis 2001. Ce chiffre est à mettre en relation avec le pourcentage nettement plus élevé (50 %) de femmes qui occupent, dans ce réseau, des fonctions de secondE <sup>(3)</sup>. L'effet plafond de verre joue donc considérablement en défaveur des femmes.

### Un recul inquiétant : les Centres chorégraphiques nationaux

Dans le domaine de la danse, réputé largement féminin, le pourcentage de directrices à la tête des Centres chorégraphiques nationaux (CCN) aura été de :

- 43 % en 2006
- 38 % en 2007
- 32 % en 2008

Comment expliquer cette absence soudaine, dans la génération appelée à prendre la relève, de femmes [jugées] susceptibles de diriger un Centre chorégraphique national ? Et qu'en même temps, on voit augmenter le nombre de leurs collègues masculins dans les programmations comme dans les médias. Quelques hypothèses sont formulées par les décideurs et observateurs du monde de la danse pour expliquer ce phénomène :

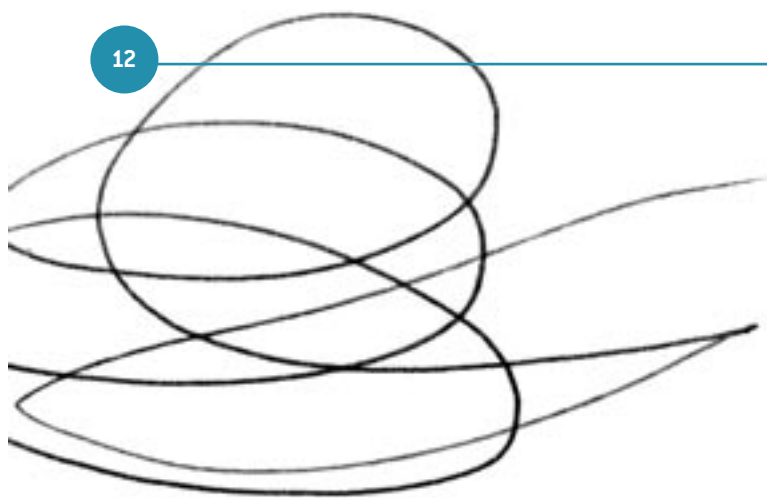
- la danse a cessé de figurer parmi les arts dits mineurs, seuls domaines où les femmes sont autorisées à créer (de même que, dans le domaine musical, les femmes, largement exclues de la direction des orchestres symphoniques, parviennent à se faire une place dans le baroque et le contemporain),
- du coup, les hommes y interviennent en plus grand nombre et le tropisme qui consiste à privilégier le masculin joue à plein,
- les femmes « n'ont pas la niaque ».

Une situation en contradiction :

- avec les textes de lois. Le préambule de la constitution précise en effet : « La loi favorise l'égal accès des hommes et des femmes aux mandats électoraux et fonctions électives, ainsi qu'aux responsabilités professionnelles et sociales. » [dernière révision constitutionnelle du 23 juillet 2008].
- avec les pratiques culturelles : « les femmes sont plus nombreuses que les hommes à s'investir dans les activités artistiques en amateur [...] : 52% de femmes et 42 % d'hommes en ont pratiqué une au cours de leur vie. [...] Cette suprématie se retrouve dans tous les milieux sociaux [...] et à tous les âges de la vie. »







### Une prise de conscience collective

« La transformation de ce paysage fortement inégalitaire relève d'une responsabilité collective de l'ensemble des acteurs et actrices du spectacle vivant. Responsabilité collective et singulière de chacunE puisqu'une telle transformation ne se décrète ni ne s'impose par quelque loi ou circulaire. C'est à chacunE, hommes et femmes, à quelque niveau et sur quelque champ que s'exerce sa part de pouvoir et de responsabilité qu'il revient d'intégrer la nécessité de telles transformations : éluEs et fonctionnaires, dirigeantEs d'entreprises, artistes et écrivainEs, technicienNEs et personnels administratifs, critiques et universitaires, enseignantEs, formatrices et formateurs, pratiquantEs amateurs, spectateurs et spectatrices. »

À cet égard, on ne peut que se réjouir de la création et du développement des collectifs H/F, qui rassemblent hommes et femmes soucieux de mener une réflexion et des actions militantes dans différentes régions de France. Ainsi l'association H/F Rhône-Alpes prend l'initiative d'inviter les structures de production, de programmation et de diffusion artistique de la région à s'impliquer dans la construction pour 2011-2012 de la « Saison 1 égalité Homme / Femme », avec pour objectif que 50 % des spectacles programmés soient créés par des femmes.

#### 1 Les freins à l'égalité : préjugés, idées reçues et pratiques discriminatoires

##### # L'accès aux postes de direction

• Les candidates sont toujours beaucoup moins nombreuses que les candidats. « **Les femmes les plus talentueuses et les plus compétentes éprouvent souvent de sérieuses difficultés à se convaincre elles-mêmes de la légitimité de leur candidature pour accéder à des fonctions habituellement occupées par des hommes.** Elles ont donc d'autant plus de difficultés à en convaincre les personnes qui se trouvent en situation de décision. »

• « À l'inverse, une sorte de légitimité se crée en faveur de candidatures censées reproduire à l'identique la situation précédente. » La cooptation joue souvent un rôle décisif. La notion de « réseau » est à cet égard considérée favorablement par les hommes alors que les femmes n'ont généralement pas ce recours à disposition. « La domination masculine dans le champ artistique fonctionne par mimétisme avec l'organisation du politique. »

• La différence d'écoute est aussi un facteur discriminant (dans les réunions, « un déséquilibre persiste dans la qualité d'écoute réservée aux prises de parole par les hommes et par les femmes »).

• « Des critères souvent contradictoires cherchent à justifier le malaise ressenti devant « l'inconnu ». Une « forte personnalité », considérée comme une qualité chez un candidat, sera chez une candidate le signe d'un caractère dont on ne manquera pas de craindre qu'il soit source de conflits. À l'inverse, on peut entendre insinuer à propos d'une candidate qu'elle pourrait « ne pas faire le poids », vis-à-vis des élus, des personnels, des syndicats... Le charisme d'un candidat qui emporte la conviction sera perçu chez une candidate comme un art de la séduction dont on se méfierait. »

« Le charme [attribut féminin] n'a rien de commun avec le charisme [qualité masculine], et une frontière très mince sépare l'exploitation de son appartenance à un genre donné, et le recours au sexe pour faire avancer sa carrière [...], comme si la séduction ne concernait que les femmes. » Marion Paoletti, citée dans Joan W. Scott, *Parité ! L'universel et la différence des sexes*, Albin Michel, 2005.

« L'âge est également invoqué à l'encontre de candidates, plus rarement à l'encontre de candidats : l'idée qu'il faille avoir acquis expérience et maturité pour faire valablement acte de candidature à une direction est plus fréquente chez les femmes, qui ont tendance à retarder ce moment, que chez les hommes, qui hésiteront moins à se présenter et à se faire connaître très tôt. Or, il faut bien le reconnaître, on est émoussillé à l'idée de prendre le risque de la jeunesse (il faut bien qu'ils fassent leurs preuves), et moins enclin à examiner des candidatures plus solides mais moins visiblement attractives. Les femmes pâtissent doublement de cet état d'esprit : d'une part, le jeunisme fonctionne mieux au masculin qu'au féminin, d'autre part il y a peu de chances d'accéder à une direction, passée la cinquantaine. On remarque aussi que si les femmes accèdent beaucoup plus rarement que les hommes à des postes de direction, elles en sont plus aisément évincées : une fois nommée, une femme devra incessamment apporter la preuve de ses capacités, la moindre erreur lui sera fatale. »

Si l'on s'accorde cependant à admettre les femmes à des postes de gestionnaires, en revanche, dès qu'il est question de postes de direction traditionnellement dévolus à des « artistes », les obstacles sont manifestes.

« La modélisation de la reconnaissance médiatique et administrative, avec les moyens financiers y afférant, induit une uniformisation de la création artistique à laquelle on ne prend pas garde et qu'on ne songe pas à remettre en cause. Elle s'ancre dans une conception de l'Artiste Créateur que nous devons au XIX<sup>e</sup> siècle et qui reste active aujourd'hui dans les comportements si ce n'est dans les théories. »

« On pensait qu'un grand artiste avait du génie dès sa naissance, que celui-ci triomphait de tous les obstacles circonstanciels et se manifestait par des chefs-d'œuvre d'une beauté transcendante. » Anne Higonnet, « Femmes et images » in *Histoire des femmes en Occident*, t.4, Le XIX<sup>e</sup> siècle, Plon 1991.

« Or, il est sans doute temps de considérer que la qualité artistique d'une réalisation dépend largement, au-delà du seul talent, du temps qu'on aura pu consacrer au travail de conception et de réalisation, de la qualité des collaborateurs qu'on aura pu réunir, de la quantité d'occasions de rencontre avec le public, toutes choses qui ont un rapport, certes pas exclusif mais très précis, avec les moyens financiers dont on dispose.

L'ensemble des données montre assez que les femmes sont plus rarement bénéficiaires de tels moyens que leurs collègues masculins et elles le sont, pour la plupart, de manière ponctuelle et non sur la durée, ce qui explique les carrières brutalement interrompues, les disparitions du champ de la création, au mieux les éclipses. »

« Ainsi l'excellence artistique, confondue avec la notoriété, reste le premier critère de recevabilité des candidatures. La « visibilité nationale, voire internationale » – selon la formule consacrée – établit, seule, l'excellence artistique qui est ainsi laissée au seul jugement des directeurs et programmeurs de quelques institutions, les seules à être relayées par les médias et à faire l'opinion, la seule opinion considérée. »

#### # Les interprètes

Quelques témoignages mettent à jour les conditions dans lesquelles elles travaillent. « De nombreux témoignages montrent que les comédiennes qui sont une fois passées à la mise en scène sont plus rarement distribuées par leurs homologues masculins. Quelles réticences, ou quelles craintes, se manifestent ainsi chez les directeurs d'actrices qui contraignent les

femmes à choisir entre l'une ou l'autre carrière. » Les préjugés relatifs au physique sont encore très prégnants, ainsi de l'apparente fragilité féminine qui joue contre leur acceptation dans certaines disciplines artistiques requérant soi-disant force et carrure. L'application de quotas suscite généralement, du moins en France, de fortes réticences.

**Le sexisme est un essentialisme : comme le racisme d'ethnie ou de classe, il vise à imputer des différences sociales historiquement instituées à une nature biologique fonctionnant comme une essence d'où se déduisent implacablement tous les actes de l'existence.**

Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Actes de la recherche en sciences sociales, n° 84, 1990. Extrait du rapport 2006 de Reine Prat

« Il est toutefois un domaine, dans le champ du spectacle vivant, où l'idée en est acceptée et mise en pratique : le recrutement à l'entrée du Conservatoire national supérieur d'art dramatique (Cnsad) où il est admis de recevoir exactement autant de garçons que de filles, lesquelles se trouvent donc lourdement pénalisées puisqu'elles représentent les 2/3 des candidatEs. L'une des raisons invoquée pour le maintien de cette inégalité mérite d'être questionnée : le marché du travail est plus ouvert aux comédiens qu'aux comédiennes, le nombre de rôles masculins étant plus important que le nombre de rôles féminins. Or le théâtre est un art de la convention et le fait de distribuer des hommes dans les rôles masculins et des femmes dans les rôles féminins est une pratique relativement récente, historiquement et géographiquement située. **L'assignation ainsi faite aux femmes d'incarner le féminin, aux hommes le masculin, procède d'une vision essentialiste et différentialiste aujourd'hui contestée.** Il revient au théâtre de questionner cette convention, d'interroger des systèmes de représentation qui n'ont pas encore pris en compte l'évolution de nos sociétés sur les questions de genre. Ce à quoi la danse déjà s'emploie. »

## 2 Les préconisations

• Fixer des objectifs de progression, sortir de l'exception : « le principe pourrait être adopté collectivement d'œuvrer pour qu'aucun groupe constitué (réseau, jury, équipe, programmation) ne présente jamais moins de 33 % de personnes appartenant à l'un ou l'autre sexe, en se gardant de revenir en arrière dans les rares secteurs où la parité est déjà mieux établie. Le ratio de 33 % a un double mérite :

- il est réaliste puisqu'il semble correspondre au vivant disponible dans les catégories les plus inégalitaires,

- il constitue le seuil à partir duquel le groupe minoritaire n'est plus perçu comme tel. »

• « Adopter de premières mesures simples, d'application immédiate : composition des jurys, comités d'experts, réunions consultatives, colloques, tables rondes ; instauration de l'égalité dans la vie associative ; rédaction non sexiste, veille statistique. »

• « Partager ces objectifs, définir et mettre en œuvre collectivement des actions concrètes de promotion de l'égalité : mise en place d'ateliers et de groupes de réflexion avec les partenaires concernéEs ; concertation autour d'un programme d'études, organisation de colloques. »

### En guise de conclusion : Une responsabilité particulière aux arts du spectacle ?

« La création artistique a toujours oscillé entre un réalisme social, dont la force de dénonciation trouve ses limites dans le renforcement du consensus et le maintien du statu quo, et l'ouverture sur des imaginaires qui permettent d'entrevoir d'autres possibles, offrent la vision de mondes en mouvement, participent de l'invention d'autres rapports au monde ; cette dernière tendance, généralement minoritaire, est régulièrement évacuée de toute reconnaissance officielle et médiatique, reléguée par l'histoire des arts au rayon des utopies et idéalismes privés d'avenir. Il n'y a pourtant pas là de fatalité. »

« Les représentations ont la vie dure, et de plus elles fonctionnent dans nos pensées sans que nous ayons besoin de les convoquer et d'y réfléchir. Nous les recevons en partage dès notre enfance et les transmettons de la même manière. Sont-elles pour autant indéracinables ? Non. » Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, O. Jacob, 2002.

« S'adressant, théoriquement, à la société tout entière, par l'intermédiaire du public, sélectionné, qui se rend au concert, à l'opéra, au théâtre, notre milieu a une responsabilité particulière quant aux représentations mentales de nos concitoyenNEs, une incidence possible sur nos comportements – sans toutefois nier la liberté d'interprétation de chaque spectateur ou spectatrice. »

« Quand je mets en scène est-ce que je suis une femme ? Le théâtre libère de soi. C'est un lieu où l'on peut devenir autre, un lieu qui permet une sorte de transfiguration de l'identité, qui peut permettre de s'arracher à son genre même. » Brigitte Jaques-Wajeman, entretien avec Anne-Françoise Benhamou, *Outrescène* n° 9, mai 2007, « Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ? »

<sup>[1]</sup> Rapport 2006 disponible sur : [www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf)

<sup>[2]</sup> Rapport 2009 disponible sur : [www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite/acces\\_resps09.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite/acces_resps09.pdf)

<sup>[3]</sup> « Lire « second et/ou seconde » : conformément à une suggestion des codes de rédaction non sexistes, la graphie E a été adoptée dans ce texte, de préférence à (e) ou -e-, pour indiquer que le mot se lit à la fois au masculin ET au féminin. »

**L'Homme** préhistorique était aussi une **femme**. Longtemps cette constatation de bon sens n'avait guère effleuré les préhistoriens. Des décennies durant, ceux-ci n'ont livré dans leurs reconstitutions et leurs récits que l'image du héros mâle, artiste, chasseur, fourbissant ses armes et poursuivant indéfiniment le gros gibier.

Claudine Cohen, *La Femme des origines – Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Belin-Herscher, 2003. Extrait du rapport 2006 de Reine Prat

## Les grands entretiens Sylvie Cromer



*Sylvie Cromer est sociologue à l'université de Lille 2. Elle est l'autrice, avec la démographe Carole Brugeilles notamment, de plusieurs enquêtes sur les représentations du masculin et du féminin dans les supports de socialisation destinés à l'enfance : manuels, littérature et presse scolaires. En 2009, elle a réalisé une étude sur les documents de communication concernant les spectacles pour le jeune public. Elle a accepté d'évoquer les premiers résultats de ce travail.*

Entretien réalisé par Claire Rannou, juillet 2010.

CLAIRE RANNOU : Quelle est la genèse de votre enquête, a-t-elle été menée à votre initiative, ou s'agit-il d'une commande ?

SYLVIE CROMER : Cette étude est née de ma rencontre avec Reine Prat lors d'un colloque organisé par la mairie de Paris. Je venais y présenter un travail sur les représentations du genre dans la littérature jeunesse et Reine Prat exposait, de son côté, les résultats d'une étude empirique qu'elle avait entreprise à partir de quelques programmes de spectacles jeune public. À l'issue de cette journée de sensibilisation, je lui ai offert le Manuel d'analyse des représentations sexuées <sup>[1]</sup>, et c'est ainsi qu'est née l'idée d'une recherche de plus grande ampleur sur les spectacles jeune public d'une même saison. Cette enquête n'aurait pu être réalisée sans le soutien de Brigitte Chaffaut, conseillère pour le jeune public à l'Onda (Office national de diffusion artistique). Marie Bernanoce, maître de conférences à l'université Grenoble 3 et Christiane Page, maître de conférences à l'université d'Artois, ont en outre participé à l'une des réunions du comité de pilotage, composé de programmatrices et de programmeurs du secteur jeune public <sup>[2]</sup>.

C. R. : De quelle façon avez-vous procédé ?

S. C. : Le choix s'est porté sur les dépliant, plaquettes, livrets ou véritables catalogues, de saison ou de festival, présentant, sous format papier, la programmation destinée au jeune public en un lieu et sur un temps donnés. La rubrique commune à tous ces documents est la « présentation du spectacle ». Quoiqu'hétérogène, de quelques lignes succinctes à des textes de deux pages, cette rubrique comprend notamment :

- des éléments sur les « parties prenantes » dans la fabrication du spectacle : les auteurs et autrices, les concepteurs ou conceptrices, les interprètes, les autres collaborateurs et collaboratrices artistiques (création lumières, son, costumes, décors...), cette distribution étant présentée de manière exhaustive ou non, définitive ou en cours...

- le titre et le « résumé » du spectacle centré en général sur l'histoire, mais pouvant aussi être consacré à l'auteur-trice, le-la metteur-se en scène, l'interprète...

- éventuellement des images (illustrations ou photos).

C'est à cette notice de spectacle qu'est consacrée précisément l'étude.

Au total ont été analysées 990 notices, issues de 82 programmations, représentant 729 spectacles différents (un même spectacle pouvant apparaître dans plusieurs brochures).

L'hypothèse a été faite que dans ces textes circulent des représentations d'autant plus intéressantes qu'elles figurent dans des documents soigneusement élaborés, destinés à convaincre le public des médiateurs et médiatrices des spectacles jeune public, à savoir les parents, les enseignant-es, éducateur-trices,



voire les jeunes spectateurs et spectatrices. Certes une description de spectacle ne saurait équivaloir au spectacle lui-même, qui va générer des représentations forcément multiples, voire ambiguës qui peuvent être diversement « reçues » et interprétées par le spectateur et la spectatrice. En tout cas les représentations mises au jour dans ces notices informatives conçues pour séduire le public révèlent notre conscience à l'égalité.

L'étude s'est centrée sur le personnage, parce qu'il se trouve au cœur des spectacles. C'est l'élément-clé des écrits pour la jeunesse et la base de toute histoire. Il favorise l'investissement idéologique et psychologique des auteurs-trices et des spectateurs-trices. C'est aussi par lui que l'on accède aux représentations sociales sexuées. Moteur de l'histoire, le personnage est en effet le creuset de différentes caractéristiques qui constituent son sexe social et lui confèrent une place, voire du prestige social et du pouvoir, dans la société fictive ainsi élaborée : le sexe et l'âge, l'appartenance à une autre espèce que l'espèce humaine, l'origine sociale, l'origine ethnique et culturelle, la conformité ou non à des stéréotypes de sexe, les qualifications, les types d'actions réalisées, les relations avec les autres, la fonction professionnelle, les liens familiaux ou autres.

Sur le plan théorique, l'étude doit beaucoup au concept de « gender », grâce auquel on a pu prendre conscience de l'insuffisance des recherches portant sur la seule image des femmes. Cet outil permet d'étudier non plus l'image d'un sexe, mais les relations entre masculin et féminin conçues comme un système, un système de hiérarchisation et de domination auquel on a donné le nom de « rapports sociaux de sexe ». À cet égard, les travaux de Michel Foucault sur le pouvoir sont éclairants et notamment cette phrase : « [...] Ce qui veut dire, qu'il n'y a pas quelque chose comme « le pouvoir » ou « du pouvoir » qui existerait globalement, massivement ou à l'état diffus, concentré ou distribué : il n'y a de pouvoir qu'exercé par « les uns » sur « les autres » ; le pouvoir n'existe qu'en acte [...].<sup>[3]</sup> »

**C. R. :** Pourquoi avez-vous adopté une analyse quantitative plutôt qu'une étude qualitative classique des représentations ?

**S. C. :** Cela vient de l'expérience que j'ai partagée avec Adela Turin, une éditrice féministe italienne qui menait un travail de sensibilisation à ces questions dans les bibliothèques et avec laquelle j'ai fondé l'association Du côté des filles. Nous étions frappées par les résistances qu'elle rencontrait dans ces communications. Adela se livrait à une analyse des représentations symboliques à travers des supports iconographiques qu'elle montrait à l'auditoire et, immanquablement, on rétorquait : « oui mais c'est vous qui cherchez les mères en tablier ; si on cherchait des trains bleus, on trouverait des trains bleus, et

d'ailleurs les enfants ne voient pas du tout les choses comme vous les interprétez. »

Nous avons alors eu deux idées. Tout d'abord il ne fallait plus seulement chercher à débusquer les stéréotypes liés au sexe féminin. Ensuite, il fallait pratiquer une étude systématique d'un corpus important, faute de quoi il nous serait toujours reproché de nous être bornées à quelques livres choisis pour servir notre propos. Nous avons fait appel à deux démographes Isabelle Cromer et Carole Brugeilles<sup>[4]</sup>, pour élaborer une méthode quantitative d'analyse des représentations du féminin et du masculin. C'est ainsi que nous avons étudié toutes les nouveautés de fiction parues en 1994 dans le domaine de la littérature jeunesse. Au fil du temps, la méthode a été adaptée à divers supports : les magazines jeunesse, les manuels scolaires.

**C. R. :** Les spectacles jeune public entérinent-ils les stéréotypes en cours ou bien les subvertissent-ils ? De quelle façon ?

**S. C. :** Du point de vue numérique, le masculin s'impose sans surprise à l'instar de ce qu'on trouve dans d'autres productions culturelles ou pédagogiques. En ne considérant que les personnages identifiés par un âge et un sexe – soit 906 personnages – 69 % sont de sexe masculin et 31 % de sexe féminin.

**69 %  
des personnages  
sont de sexe  
masculin.**

Second constat : non seulement les personnages de sexe masculin constituent le premier sexe numériquement, mais ils sont les plus décrits et les plus richement caractérisés. On peut imaginer qu'ils retiennent davantage l'attention et l'intérêt, en étant ainsi singularisés. En revanche, les personnages féminins sont mieux « dotés » que les masculins pour ce qui relève de l'apparence physique et des stéréotypes (par exemple, la coquetterie, le rôle maternel exacerbé et la jalousie). Mais ces deux modalités contribuent à accentuer leur dimension conventionnelle.

Troisième constat, il y a asymétrie du point de vue des actions entre personnages féminins et personnages masculins : les

personnages masculins équilibrent leur champ d'action entre vie professionnelle et vie personnelle, à l'inverse des personnages féminins, nettement plus impliqués dans le quotidien et l'intime que dans la vie professionnelle. Ces inégalités se retrouvent également quand on envisage les liens tissés entre les personnages et leurs modalités d'interaction (aide active ou passive ; violence subie ou agie) : par exemple, les personnages masculins sont aussi bien victimes qu'auteurs de violences, alors que les personnages féminins en sont avant tout victimes, ce qui renforce les stéréotypes habituels.

En fait, le sexe masculin « englobe » le sexe féminin : aucune des caractéristiques possibles ne lui échappe. Les personnages masculins sont porteurs de davantage de « propriétés », en nombre et en diversité ; ils occupent tous les rôles et toutes les places de la sphère privée comme de la sphère publique ; ils démultiplient leurs attaches. À l'opposé de l'évolution actuelle de nos sociétés, les spectacles jeune public donnent à voir une extension du territoire du masculin : les personnages masculins se sont emparés des domaines autrefois réservés aux femmes, alors que la réciproque n'est pas vraie. Ainsi, le sexe masculin, par son omniprésence et sa variété, constitue l'archétype de l'humanité et s'institue comme un neutre universel.

Quelles sont alors, pour les minorités, les voies d'accès au statut de personnage ? Deux voies se dessinent : se rendre semblables au masculin, et acquérir ainsi l'humanité propre à ce seul genre, ou bien rester spécifiques, et gagner droit de cité, mais à titre d'exception.

Finalement, concernant les personnages féminins, soit ils ressemblent aux masculins, mais sont moindres, en nombre et en « propriétés », en quelque sorte réduits à de pâles décalques. Ou bien la minorité féminine est signifiée par sa beauté, victimisée et assignée au domaine privé par l'échange intime, le lien maternel ou amoureux, et elle se résume à une fonction instrumentale dans l'histoire racontée.

**C. R. :** Vous aviez déjà travaillé à une recherche concernant les magazines pour enfants, lesquels étaient envisagés comme fabrique et comme véhicule des représentations du masculin et du féminin. Les observations et conclusions auxquelles vous avez abouti sont-elles différentes, ou sensiblement similaires ? Peut-on parler d'une spécificité des arts de la scène et du théâtre ?

**S. C. :** Contrairement à d'autres vecteurs de socialisation (littérature, presse) qui font entrer en concurrence les générations – l'alternance de polarisation sur l'enfant puis sur l'adulte favorise tantôt l'effet miroir de construction de soi, tantôt l'effet projection d'intégration sociale –, dans les spectacles, la population est encore plus déséquilibrée du point de vue des âges que des sexes.

À notre grande surprise, le monde des spectacles, destiné en priorité aux enfants, est massivement un monde d'adultes

[74 % d'adultes versus 26 % d'enfants]. Est-ce le signe que le spectacle vise tous les publics ? Derrière le ludique affiché, en exposant des modèles adultes aux plus jeunes, n'est-ce pas un indice de l'intention initiatique, des spectacles de jeunesse ? La forte prééminence adulte nous a surprise, **les personnages de prédilection étant des hommes : 45 % de cette population – presque un personnage sur deux – est un homme et de ce fait les femmes et les enfants apparaissent comme des minorités.** En outre, les rapports sociaux, de « race » et de classe sont euphémisés. Seuls 7 % des personnages sont porteurs d'une marque culturelle ou ethnique ; moins de personnages encore (4 % de la population) appartiennent à une classe sociale. La représentation sociale, en termes de classe et de « race » pêche donc par omission ou par euphémisme : il n'en est pas question, comme souvent dans les œuvres destinées à la jeunesse.

Ainsi, les spectacles pour le jeune public donnent à voir un monde socialement uniformisé : un monde adulte, masculin, sans marques sociales apparentes. Trompeuse universalisation... Si le marquage altérise, peut stigmatiser, en même temps il fait exister, donne à voir la « diversité » et permet d'appréhender les rapports sociaux... Invisibiliser les rapports sociaux, en imposant un personnage phare, en l'occurrence le personnage masculin, et en reléguant l'autre, les autres (femmes, enfants, non blancs...) dans la marginalité, contribue à entériner la domination sociale.

**C. R. :** Votre analyse a-t-elle également porté sur la part respective des hommes et des femmes dans l'élaboration de ces spectacles ?

**S. C. :** Oui, la fabrication apparaît elle aussi fortement masculinisée. Globalement les hommes occupent quasiment deux fois plus de fonctions que les femmes. Les créateurs ne voient leur dominance contestée qu'en chorégraphie, contestation toute relative, car les effectifs sont faibles. **De plus, auteurs et autrices n'ont pas le même profil : largement occultées par les siècles antérieurs, les femmes sont pour ainsi dire absentes de la liste des auteurs relevant du répertoire classique (Grimm, Andersen, Perrault sont cités, alors que Madame d'Aulnoye, la comtesse de Ségur ou George Sand n'apparaissent jamais).** Ce silence aggrave leur difficulté à construire une légitimité artistique.

Les créatrices accèdent majoritairement au jeune public, en endossant le rôle traditionnellement féminin dédié à la petite enfance : la moitié des spectacles de metteuses en scène concernent les tout petits. Les femmes ont finalement une place restreinte dans le secteur du spectacle jeune public, qui reste un secteur d'activité masculin.

Bien que lié à l'enfance et à l'éducation, bien qu'émergeant dans le secteur des arts de la scène, le spectacle jeune public

porte, dans son organisation comme dans les représentations qu'il propose, les marques de la résistance à l'égalité.

**C. R. :** Avez-vous été réellement surprise par les résultats obtenus ?  
**S. C. :** Le secteur jeune public ne diffère pas de celui des manuels scolaires ou de la littérature jeunesse, et c'est sans doute ce qui est démoralisant. Il s'inscrit dans la constante de la sous-représentation du sexe féminin. Il a donc fort peu de chances de véhiculer la possibilité d'un monde différent.

En revanche, on constate une évolution depuis les années 1970. À cette époque, les rapports sociaux de sexe dans la fiction étaient organisés de façon bipolaire, schéma traditionnel résumé avec humour par le titre : « Papa lit, maman coud »<sup>(5)</sup> conformément à « la valence différentielle des sexes » conceptualisée par Françoise Héritier<sup>(6)</sup>. Désormais le masculin reste valorisé quantitativement par sa surreprésentation mais aussi qualitativement par l'étendue de ses champs d'action et de ses propriétés. L'extension des domaines du sexe masculin contraste avec la pauvreté des domaines de prédilection du sexe féminin, alors que la réalité montre le contraire, puisque les femmes ont investi tous les espaces, publics et professionnels dont elles étaient jusqu'ici exclues. L'image du nouveau père et de « l'homme tout-terrain » promue par ces fictions se heurte pourtant violemment aux statistiques sur le partage des tâches dans les foyers en 2010.

Cela dit, j'ai bien conscience de la distorsion qui existe entre l'image du spectacle donnée dans la notice et sa représentation sur scène. Pour avoir assisté à certains de ces spectacles, je mesure les limites d'une telle étude, qui devrait se compléter d'une étude sur leur réception. Tout un champ de recherche reste à explorer pour être à la hauteur des enjeux de l'éducation.

<sup>(1)</sup> Carole Brugeilles, Sylvie Cromer, *Analyser les représentations du masculin et du féminin dans les manuels scolaires*. Ceped, collection « Les clefs pour... » 2005, 136 p.

<sup>(2)</sup> L'équipe de recherche comprenait également, pour le traitement des données, Laurent Babé, statisticien, chargé d'études au bureau d'études de l'observation du spectacle vivant (ministère de la Culture et de la Communication-DMTS), et, pour la collecte, deux étudiantes en stage à la DMDTS, Élise Boch et Elina Szwarc.

<sup>(3)</sup> Michel Foucault, « Le pouvoir comment s'exerce-t-il ? », 1984, dans D. Colas, *La pensée philosophique*, Larousse, Paris textes essentiels, 1992, pp. 751-762.

<sup>(4)</sup> Carole Brugeilles, Isabelle Cromer et Sylvie Cromer, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population*, vol. 57, n°2, pp. 261-292, 2002.

<sup>(5)</sup> Annie Decroux-Masson, *Papa lit, maman coud, les manuels scolaires en bleu et rose*, Denoël-Gonthier, Paris, 1979.

<sup>(6)</sup> Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II, dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

#### Bibliographie

- Carole Brugeilles, Sylvie Cromer, *Promouvoir l'égalité entre les sexes par les manuels scolaires. Un guide pour les acteurs et actrices de la chaîne du livre*. Unesco, 2008 [téléchargeable sur : <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001588/158897f.pdf>]
- Sylvie Cromer, « Les suppléments Parents des magazines jeunesse, un outil de 'domestication' des mères ? », *Recherches et Prévisions* n° 93, Paris, 2008, pp. 29-40 [téléchargeable sur le site CAF]
- Sylvie Cromer, « Genre et littérature de jeunesse en France : éléments pour une synthèse », *Nordiques* n°21, Dossier Filles intrépides et garçons tendres : genre et culture enfantine, 2010.
- Espace 600 de Grenoble, Actes de la journée de réflexion du 28 janvier 2009. « Qui sont ces femmes qui sont sur nos scènes ? » [www.espace600.fr/grdp.php3?id\_article=132].



Extrait de « *Quels modèles pour les filles ? une recherche sur les albums illustrés* », Association européenne Du côté des filles © VIGNETTES DE NELLA BOSNIA [www.ducotedesfilles.org](http://www.ducotedesfilles.org)

#### Les pères

Si les hommes ont une présence envahissante dans les albums, 28,5 % seulement endossent la fonction paternelle, soit 156 pères. Mais bien que moins nombreux, ils accaparent le rôle de personnage principal : c'est le cas de 83,3 % des pères. En effet la rare fonction de père est particulièrement valorisée : ils sont plus souvent définis « intelligents » et représentés avec des lunettes et ils sont mis en scène dans des rapports plus riches avec leurs enfants.

On trouve encore trop souvent le père traditionnel qui lit le journal ou regarde la télé dans son fauteuil-trône et ses charentaises, qui bricole ou qui jardine.

Il n'en reste pas moins que le père le plus répandu dans les albums est une absence, même si l'on se doute qu'il existe, puisqu'on voit une maison souvent confortable et bien équipée dans laquelle vivent une femme et des enfants bien nourris et bien habillés.

#### Les mères

Dans le contexte du manque flagrant de personnages féminins, une femme sur deux est « affectée » aux fonctions maternelles et ménagères, de surcroît dévaluées puisque les 202 mères des albums n'accèdent au rôle de personnage principal que dans 16,7 % des cas.

Humaines ou animales, urbaines ou paysannes, les mères des albums sont des personnages secondaires. Disponibles et attentives, elles sont à la maison, occupées au soin des enfants et au ménage ; elles portent souvent un tablier et font le service à table. Et si elles sont dans la rue, c'est qu'elles conduisent les enfants à l'école ou en promenade ou reviennent du marché avec un cabas.

Les mères des albums ne sortent pas seules, leurs relations, rarement personnelles, se limitent aux liens de famille et aux échanges imposés par la vie sociale des enfants : la ou les grand-mères, quelque sœur ou belle-sœur définie « tante » ou une voisine qui, elle aussi, a des enfants.

On signale l'activité professionnelle de 5 % des mères.

Les rôles sociaux ou politiques leur sont interdits.

# Dualité des identités

## La place et le rôle d'un enseignant

*Philippe Guyard est professeur relais auprès de la Ferme du Buisson à Noisiel (??), et enseignant d'histoire et de théâtre au lycée Jean Moulin de Torcy. Il livre dans cet article ses réflexions sur la place et le rôle d'un enseignant responsable d'un groupe d'adolescents engagés dans une pratique théâtrale.*

Il y a une douzaine d'années, deux collègues femmes et moi-même avons créé dans notre lycée un club, devenu par la suite un atelier artistique puis une option théâtre. Pour des choix de parcours professionnels, le trinôme est devenu binôme, composé d'une femme et d'un homme. Les élèves ont ainsi été face à au moins deux regards, deux paroles mais aussi deux corps adultes, et cette configuration, rare, permettait aux élèves de bénéficier de plusieurs références enseignantes.

L'enseignant n'est pas l'artiste. Il est au cœur du processus de transmission qui se joue à l'école, qui dépasse très largement le cadre des matières enseignées : en tant que référent adulte, il transmet autant ce qu'il est que ce qu'il sait, engageant ainsi sa responsabilité dans les outils intellectuels, culturels, politiques mais aussi moraux et sensibles qu'il donne plus ou moins explicitement à ses élèves. Sa seule présence, même muette près d'un plateau, renvoie au quotidien de l'établissement scolaire, au réel des regards qui s'y croisent, des paroles qui jugent et parfois condamnent. **Et sa responsabilité est d'autant plus grande qu'il peut, par ses remarques et ses interventions dans le cadre du travail théâtral, légitimer ou infirmer, dénoncer ou vider d'intérêt ces accusations et condamnations plus ou moins formulées entre adolescents, par le simple déplacement du critère d'analyse : en substituant à la question du ridicule celle de la pertinence et de la justesse esthétique.**

La question de la dualité des identités et des représentations du féminin et du masculin est sans doute l'une des plus sensibles à ces âges de transition dans la détermination de la sexualité. Certes, la pensée d'un pédopsychiatre comme le professeur Marcel Rufo est très médiatisée, qui estime « normal que l'adolescent passe par un temps d'indétermination sexuelle », et même que la bisexualité est « une phase normale », « un état caractéristique » de l'adolescence, qui se traduit d'ailleurs dans le caractère androgyne du corps même de nombre de nos élèves.

Pour autant cette parole n'atteint pas toujours, loin s'en faut, les couloirs de nos établissements. Or la pratique du théâtre avec des adolescents nous confronte de façon récurrente à cette question de la dualité.

Le surgissement de la question sur le plateau peut prendre des aspects multiples, chacun posant des problèmes particuliers. On peut déjà distinguer des cas de figure selon le niveau de responsabilité de l'enseignant dans l'apparition de la question : résulte-t-elle d'une consigne explicite donnée par l'artiste, par l'enseignant ou surgit-elle dans le cadre d'un exercice d'improvisation ? La distinction entre ces cas est souvent à relativiser : l'univers peu à peu défini dans le cadre d'une option, par les textes abordés, par les spectacles vus avec les élèves, intervient bien entendu dans les nourritures utilisées par ces derniers pour leur pratique du plateau. Ensuite, on peut penser à plusieurs configurations qui peuvent susciter question : une adolescente investissant un rôle d'homme (et la composition des groupes d'élèves souvent déséquilibrés selon les sexes favorise l'apparition de cette situation), un adolescent un rôle de femme, mais aussi une adolescente un rôle de femme et un adolescent un rôle d'homme, et enfin les situations particulières où l'homosexualité intervient explicitement. Aucune de ces situations n'est simple, neutre, et un travail de direction sur le plateau avec un élève confronté à l'une d'entre elles engage l'enseignant au-delà du seul plateau.



Option théâtre, Lycée Jean Moulin de Torcy, 2009

J'ai demandé à un ancien élève si, à l'occasion d'un travail faisant intervenir la question de la représentation du féminin et du masculin, lui ou l'un des autres membres du groupe avait été confronté à des difficultés particulières et si l'un d'entre eux avait été heurté ou tout du moins affecté par un propos que l'un des enseignants responsables aurait pu tenir. Cet élève a travaillé plusieurs années avec nous et a ainsi croisé tous les cas de figure évoqués ci-dessus.

## La question de la dualité des identités et des représentations du féminin et du masculin est sans doute l'une des plus sensibles à ces âges de transition.

Dans un premier temps, aucun souvenir particulier ne lui est revenu, et cette question ne lui paraissait pas être si sensible. À l'occasion d'un projet menant à une présentation publique, lui et les autres garçons du groupe avaient été amenés à faire une entrée habillés en femme. Je lui ai remémoré ce moment. Cette situation ne lui avait pas posé de problème. Ce qui l'avait marqué, c'est avant tout le plaisir qu'avait eu un des autres garçons du groupe à faire ainsi cette entrée, plaisir dont il n'avait d'ailleurs fait part qu'à ces amis les plus proches de ce groupe d'élèves inscrits à l'option théâtre. Puis d'autres souvenirs sont venus. Les difficultés les plus fréquentes dont il avait été témoin ou dont d'autres élèves lui avaient fait part, ont été liées aux situations finalement assez récurrentes où une adolescente du groupe était invitée à porter un costume et à accepter un maquillage exaltant une certaine féminité, et aux attitudes qui pouvaient découler de cette tenue.

Qu'est-ce qui peut rendre le travail sur ce terrain de la dualité plus facile pour un enseignant ? Il est difficile, et sans doute est-ce même un leurre, de ne pas s'interroger sur l'outillage mental mais aussi affectif auquel on aura recours en tant qu'enseignant face à cette question. Et cet outillage résulte à la fois d'une histoire collective et d'une histoire singulière étroitement liées. À ce moment de la réflexion, je pense non seulement utile mais inévitable de parler en mon nom. Je suis né dans la deuxième moitié des années 1960, c'est-à-dire alors même que le mouvement féministe commence à se structurer en France. C'est

en 1970 que François Maspero publie un numéro spécial de la revue *Partisans* intitulé « Libération des femmes, année zéro ». Élevé dans un milieu d'intellectuels de gauche, avec une éducation marquée par deux femmes sensibilisées à la cause féministe, j'ai été baigné, sans doute plus que bien d'autres alors, dans un univers imprégné de ces réflexions et de ces analyses, que ce soit en tant que témoin de conversations ou par les lectures accessibles dans la bibliothèque parentale et parfois explicitement proposées, ne serait-ce que les œuvres de Simone de Beauvoir et en particulier *Le deuxième sexe*. Il me semble que l'éducation ainsi reçue a été pensée par ces femmes dans l'idée d'une rupture historique ou du moins d'une mutation profonde : il s'agissait, par l'éducation, de former une nouvelle génération abordant la question des relations homme-femme par un présupposé d'égalité allant de soi, mais aussi avec une conscience de sa responsabilité historique dans cette avancée de la cause féministe. En tant qu'adolescent, j'ai été bien sûr confronté à d'autres univers, d'autres références, d'autres attentes, et j'ai pris conscience des décalages de référence et de conception.

**La situation a changé, et aujourd'hui, c'est peut-être plus encore la question de la masculinité qui est médiatisée. L'encadrement d'un groupe d'adolescents actuellement se fait dans un contexte où des mouvements mettent en exergue la fragilisation de la virilité qui résulte de ces décennies de lutte féministe et la culpabilisation des hommes qu'elles ont induites, ou un peu plus subtilement appelant à la création de groupes de paroles entre hommes « pour une masculinité retrouvée ».**

Dans les années 1980, j'ai entamé des études d'histoire, et en particulier un travail en histoire moderne auprès de Daniel Roche sur les paroles, gestes et conversations dans les manuels de civilité d'Erasmus à Jean-Baptiste de la Salle. Dans ce cadre, je m'étais interrogé sur les enjeux politiques de la maîtrise des codes d'interaction dans la société de cour, en me penchant sur l'œuvre de Norbert Elias mais aussi sur les travaux d'Erving Goffman, et en particulier *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Dans ce texte, le sociologue analyse « de quelle façon [...] une personne se présente elle-même, et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas se permettre au cours de sa représentation »<sup>[1]</sup>, comment elle « adapte le rôle qu'elle joue aux rôles que jouent les autres personnes présentes qui constituent aussi le public »<sup>[2]</sup>. Erving Goffman y souligne l'importance tant de « l'expression explicite » (les symboles verbaux) que de « l'expression indirecte » (l'ensemble des actions perçues par les autres comme des signes symptomatiques)<sup>[3]</sup>, mais aussi l'importance de ce qui fait l'objet d'un consensus temporaire dans la définition de la situation, et en particulier



du système de valeur en place. Il insiste sur l'importance de ce qu'il appelle la « façade », qu'il définit par « la partie d'une représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation proposée, et qui comprend le décor mais aussi les éléments de « la façade personnelle », à savoir tous les signes distinctifs de la fonction et du grade, le vêtement, le sexe, l'âge, la taille, la physionomie, l'attitude, la façon de parler les gestes et mimiques<sup>[4]</sup>.

Toutes ces données sont très loin d'être neutres dans ma façon d'aborder les enjeux d'une pratique théâtrale où les questions liées à la dualité des identités et des représentations du féminin et du masculin se posent pour des adolescents, et dans la collaboration avec deux collègues féminines pour cette tâche.

La pensée de Judith Butler qui, en partant du propos de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le devient », avance que « le genre n'est aucunement une identité stable ou un centre de l'agir dont procéderaient nos divers actes ; c'est plutôt une identité constituée de manière ténue, une identité instituée à travers une répétition stylisée d'actes », « une identité construite, un accomplissement performatif »<sup>[5]</sup>, ne m'est ainsi pas inaccessible. Cette proposition constitue même selon moi, en deçà des enjeux politiques d'une telle réflexion quant à la poursuite de la lutte pour la cause féministe, un substrat théorique pour une approche du travail de direction sur un plateau avec des adolescents.

Le discours donnant au plateau le statut d'espace de tous les possibles, ou plus précisément de toutes les investigations possibles, est un préalable posé par l'enseignant, en général facilement accepté par beaucoup d'adolescents. Dès lors, la nature de ce qui y est présenté acquiert, aux yeux de ceux qui assistent à la scène, une ambiguïté qu'il n'est pas du ressort de l'enseignant de lever, et même qui ne doit faire l'objet d'aucun intérêt particulier, parce que cette ambiguïté est protectrice pour celui qui investit le plateau : la parole de l'adulte doit protéger l'intime

tout en facilitant le travail théâtral. Ainsi, si l'on prend l'exemple souvent très sensible, voire périlleux, d'un adolescent de sexe masculin confronté à une investigation sur l'identité féminine dans le cadre d'un exercice sur le plateau, le problème ne doit pas être de savoir si ce qu'il présente sur le plateau est du ressort d'une intimité révélée ou le fruit d'un travail purement formel, résultant d'une appropriation de gestes et d'attitudes ou, pour reprendre la formule de Judith Butler, d'une « répétition stylisée d'actes ». Et les consignes de direction que l'artiste ou l'enseignant peuvent être amenés à donner perdent alors en grande partie leur caractère intrusif, sont moins susceptibles d'être perçues comme résultant d'un jugement implicite sur la « nature profonde » de l'élève qui travaille.

Sans la sollicitation de l'équipe de l'ANRAT, je ne me serais pas engagé dans une telle réflexion, qui n'est pas sans avoir fait intervenir une forme d'introspection. Je pense que la configuration particulière d'une double présence enseignante devant les élèves évoquée en introduction, masculine et féminine, a non seulement été un atout pour nos élèves, mais nous a permis d'être un peu plus à l'aise par moments quand ces questions de dualité se sont posées dans le cadre du travail avec nos élèves, m'offrant ainsi la possibilité, longtemps, de ne pas voir le caractère nécessaire et incontournable d'une telle analyse.

[1] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 1. *La présentation de soi*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973, préface p9

[2] id, p10

[3] id, p12

[4] id, p29 et suiv.

[5] Judith Butler, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », trad Pierre Laurent, *Outre Scène*, numéro 9 mai 2007, p133 et suiv. (parution initiale in *theatre journal* 49/1, Baltimore, December 1988)





# Le genre : de l'intime au plateau

## Cyril Teste

Après des études en arts plastiques, Cyril Teste suit des cours d'art dramatique, d'abord à l'ERAC<sup>(1)</sup> puis au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris. Cette double formation lui donne envie de confronter l'univers pictural à celui du plateau. Cyril Teste intègre la technologie et la vidéo au cœur de ses créations pour ouvrir l'espace scénique à d'autres possibles dramaturgiques, à d'autres tensions de jeu.

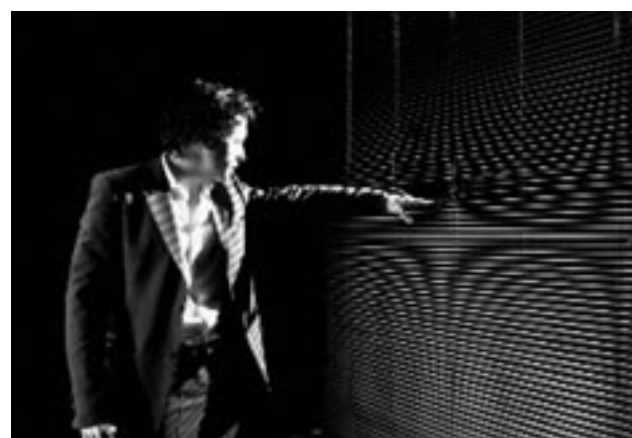
Entretien réalisé par Philippe Guyard, septembre 2010

**PHILIPPE GUYARD :** Diriez-vous que votre travail est lié à un rapport masculin au monde ? Dans le choix des textes, des comédiens, dans les directions de travail que vous leur donnez ?

**CYRIL TESTE :** Il m'est difficile de dire si ma relation au monde est liée à un rapport masculin. La relation que l'on a avec le monde dépend de beaucoup de choses, à commencer par l'éducation. La mienne, et par conséquent ma première relation au monde, ne s'est faite qu'avec des femmes et donc l'éducation que j'ai reçue était en grande partie un regard, une sensibilité féminine aux choses qui m'entouraient. Je ne jouais pas forcément à la poupée, mais pas pour autant aux petits soldats. J'étais amené à comprendre et à découvrir le monde par le prisme féminin. Je pense que c'est une question qui relève d'une grande intimité et qu'elle est donc propre à chacun. Mais quand vous me posez cette question, étrangement, cela me renvoie à l'enfance, comme s'il m'était nécessaire pour savoir la racine de ma relation au monde d'où elle part et par conséquent j'ai plus le sentiment que ma relation au monde est liée à la petite enfance, et par là sans conscience du sexe pour recevoir le monde. En même temps je suis un homme aujourd'hui et je ne peux pas nier qu'il y a une part de « masculin » dans ma sensibilité mais une fois de plus je parlerai de sensibilité (féminin) plus que de rapport (masculin).

Pour tout dire, mon premier spectacle était *Alice au pays des merveilles*<sup>(2)</sup> plus exactement *Alice Underground*. La relation au monde vue par une petite fille de 10 ans, et 10 ans plus tard j'écris *Reset*<sup>(3)</sup> dont la relation au monde est vue par un petit garçon... Je ne pense pas que le fait que je sois un homme, du moins je ne l'espère pas, définisse uniquement mes préoccupations face au monde, j'ai le sentiment que c'est plus complexe que cela car tellement difficile à expliquer. Dans mon travail, le sexe ne se cherche pas, mais en effet je fais attention à la représentation tant féminine que masculine et ce pour ce

que j'ai expliqué au tout début. On sait par ailleurs que la représentation féminine tant au théâtre que socialement est un combat depuis toujours pour exister à l'égal du sexe masculin. Si j'aperçois un élan masculin dans mon travail il est peut-être lorsque j'aborde des questions intimes au plateau. *Reset* est une histoire d'homme en effet, car cela parle de moi tout simplement et que je n'ai su le transposer autrement que par ma propre réalité. Bien qu'il y ait tentative d'allégorie, il n'en demeure pas moins que c'est l'histoire d'un petit garçon et d'un homme amnésique. J'aurai pu raconter l'histoire avec une petite fille abandonnée par son père. Mais la démission d'un père face à un petit garçon me semblait tout de même différente, peut-être parce que je parle de ce qui me concerne de plus près, peut-être parce que je voulais adresser à mon père une longue lettre dans ce spectacle. Là en effet il y a la question du sexe qui entre en jeu. Mais par contre le mouvement organique, la réflexion sur le mouvement, la mise en scène ont une grande part de féminin selon moi.



*Electronic City*, mise en scène Cyril Teste © P.-J. ADJEDI

Pour *Electronic City*<sup>(4)</sup>, je me suis rendu compte qu'il y avait nécessité d'un équilibre entre les hommes et les femmes sur le plateau. Au départ, il y avait trois hommes et une femme. C'était une question d'équilibre quasi formel, j'avais besoin de trouver l'entrée pour ajouter une femme. Et là c'était bien une question de sexe. Il y avait trop d'hommes et pas assez de femmes. On m'avait fait la remarque que l'écriture de Richter était une écriture parfois très masculine, très misogyne même. Et je m'étais engagé à en tenir compte pour la prochaine création.



*Reset*, mise en scène Cyril Teste © P.-J. ADJEDI

Pour *Reset*, les femmes sont plus dans l'ombre que les hommes, et en même temps, ce sont elles qui apportent les fondamentaux de la construction de l'enfant puisque les hommes autour s'échappent, disparaissent, perdent la mémoire, alors que les femmes sont là pour protéger, préserver l'enfance.

**P. G. :** Depuis *(F)lux*<sup>(5)</sup>, où la question du désir dans le rapport homme-femme était clairement abordée, en particulier à travers le travail de cadrage de la caméra sur la comédienne, cette question s'est progressivement estompée, avec l'éloignement des corps dans *Electronic City* et le filtre du regard de l'enfant dans *Reset*. Comment analysez-vous cet effacement progressif ?

**C. T. :** Paradoxalement comme une façon de mieux vivre. **L'effacement me semble un état inhérent à tout être, nous avons une fâcheuse tendance à confondre l'effacement et l'annulation, cette société annule l'identité peu à peu à travers la volonté de vouloir tout nommer, tout montrer, nous sommes dans l'ère du commentaire.** Pour ne pas dire dans l'ère pornographique dans tous les sens du terme... L'effacement : une façon de prendre du recul avec les sujets abordés. Une façon d'y perdre son propre nom. Comme devant un paysage, j'aime bien regarder les gens marcher au loin, un regard discret peut être... Sans dévier leur intimité. Et par là peut-être tenter de laisser résonner le désir autrement. Suggérer me semble tellement plus subversif aujourd'hui dans une ère où le désir reste confus. Peut-être

nous sommes là simplement pour évoquer des choses afin que le spectateur s'approprie à travers son imaginaire une géographie du désir qui lui est propre...

**P. G. :** Lors de votre propre formation à l'ERAC et au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, comment a été abordée la question du genre masculin-féminin ?

**C. T. :** Servane Ducorps (qui joue la mère) incarne douceur et force en même temps. Enfant, j'ai connu ma mère aussi comme une femme. J'ai vu les coulisses, c'est-à-dire une femme qui après son divorce s'est retrouvée avec deux enfants, est retombée amoureuse et j'ai vu cette femme amoureuse. Dans *Reset*, un moment très important pour moi est celui où la mère revient, trempée, et elle dit devant l'enfant « j'ai peut-être raté ma vie ». On m'a dit : « c'est choquant, une mère ne peut dire cela à son enfant ». Mais pour moi, à ce moment-là, ce n'est pas une mère face à son enfant, c'est une femme face à un petit homme. Et cela, je l'ai vécu. C'était important que Servane incarne ces deux endroits-là, une femme et une mère, quelque chose de très maternel mais aussi une distance. Sandy Boizard (la tante) en revanche est quelqu'un de très protecteur, avec une sensualité que pour *Reset* j'ai enlevée au plateau. J'ai désiré enlever un espace de sensualité parce que la question était celle du regard, et le regard se place au niveau de l'enfant. Pour la même raison, il s'agissait d'avoir deux femmes séduisantes mais pas séductrices. Servane était la seule parmi l'équipe des comédiens qui en réalité n'a pas d'enfant, et ça me plaisait bien parce que ça la rendait un peu hésitante, fragile.

**P. G. :** Quand les enfants étaient présents lors des répétitions, comment en teniez-vous compte ?

**C. T. :** Je n'ai rien caché aux enfants quant à la réalité de ce que l'enfant de la pièce vit dans l'absence du père. Le père disparaît et j'ai laissé l'énigme sur le pourquoi, mais pas sur le fait qu'il a sciemment laissé son enfant. Par contre, il y avait une certaine pudeur à propos de la relation entre le père et la mère. Au départ, il y avait une scène très érotique : ils étaient nus, sur le lit, en train de fumer une cigarette après avoir fait l'amour. Or cela supposait que les enfants étaient en position de les voir. Il fallait évoquer la sexualité mais en s'interrogeant sur la nudité. D'où un cadrage différent, pour traiter la question de manière plus douce, plus romantique. Je pense d'ailleurs que le romantisme est plus subversif que l'érotisme quand il s'agit d'aborder la sexualité aujourd'hui.

**P. G. :** Vous est-il arrivé d'avoir à faire à des blocages sur ces questions de représentation de la féminité et de la masculinité ? Vous est-il arrivé de montrer à vos comédiens, d'évoquer voire d'indiquer une position du corps ou un geste dans le cadre de la direction d'acteurs liés à une féminité ou une masculinité recherchée ?

**C. T. :** J'ai besoin de poser des questions aux personnes avec qui je travaille sur le plateau. Je leur demande de faire l'expérience de laisser résonner les questions à l'intérieur d'eux, j'essaie de leur faire comprendre qu'il faut qu'ils partent de là où ils en sont par rapport à une question. En fait je laisse une très grande part de flou. Ce n'est pas la question du pourquoi qui m'intéresse. Un metteur en scène qui a tendance à trop diriger, à être trop possessif du sens est quelqu'un qui, au fond, n'est pas assez précis. Je suis plus pour dévier le sens que de l'attraper. Toutefois, je pense qu'il peut y avoir quelque chose à convoquer, et chez l'homme et chez la femme, en matière de féminité ou de masculinité. Il m'est arrivé de considérer qu'un acteur, homme ou femme, n'était pas assez féminin, et de lui dire de l'être davantage, d'aller chercher sa féminité, de la faire éclore. Pour le rôle du père dans *Reset*, l'acteur était « un homme, un mec, un gars ». Quand il était assis et regardait l'enfant qui jouait son fils, il prenait naturellement la position jambes écartées, pieds ouverts vers l'extérieur, mains sur les cuisses, et moi j'avais besoin de lui ramener une féminité, estimant qu'il s'agissait de quelqu'un qui se cherchait plus que cela dans son identité. Je suis très attentif aux pieds, qui me semblent très importants sur la question de la féminité et de la masculinité : plus ou moins à l'intérieur. Je suis issu de l'école de Meyerhold : il s'agit de sculpter un corps. En modelant légèrement le corps de l'acteur, par exemple sur la manière de tenir sa cigarette, de ne pas la tenir par le milieu mais par le bout en touchant presque les lèvres, en croisant les jambes, je n'avais plus besoin de le diriger psychologiquement.

**P. G. :** Le corps génère la psychologie ?

**C. T. :** Totalement. C'est ce que disait Meyerhold : il y a ceux qui disent « Je vois un ours, je tremble, j'ai peur », et ceux qui disent « je vois un ours, j'ai peur, je tremble ». Je préfère « je tremble, j'ai peur ». Dans une scène de *Reset*, le père jouait au ballon avec son fils. Au début, le comédien disait « Vas-y. Tape de ton pied gauche » et en transformant son corps, il s'est mis à dire « Essaie. Vas-y recommence ». Et il a commencé à trouver l'effleurement de la parole.

**P. G. :** Et en ce qui concerne le costume ?

**C. T. :** C'est une vraie question, très problématique. Je suis une calamité pour la personne qui s'occupe des costumes avec moi : je ne sais pas ce que je veux mais je sais ce que je ne veux pas. J'ai besoin de lignes, mon regard est très plastique. Néanmoins, en matière de féminité, j'ai compris l'importance des talons à l'occasion de la création d'*Electronic City* : j'avais omis les talons dans les trois premières représentations et pour le coup, ça manquait profondément de féminité. Les talons ont transformé petit à petit la direction.

**P. G. :** Par rapport à la question de l'intime, quelle différence faites-vous entre le travail conduit avec des professionnels et celui mené avec des amateurs ?

**C. T. :** Ce ne sont pas les mêmes responsabilités. Il y a des domaines où je ne vais pas avec des amateurs, ne serait-ce que parce que le temps ne le permet pas. Pour autant, j'ai par exemple souvent utilisé des textes de Richter qui mettent en scène une relation amoureuse entre deux hommes dans des ateliers y compris amateurs, et de questionner le texte dans toutes les configurations possibles, à savoir en disant aux amateurs : si vous voulez y aller à deux filles, deux garçons, fille-garçon, allez-y à deux filles, deux garçons, fille-garçon. Dans le travail au plateau, on doit pouvoir parler de soi mais ne pas mettre son intime en péril. Avec un acteur professionnel, jusqu'à présent j'ai eu la chance de pouvoir aller très loin. Mais il y a des outils que les amateurs n'ont pas. La fragilité vient du fait que les amateurs peuvent ne pas voir le moment où ils se livrent, parce qu'ils ont envie de donner, parce qu'ils n'ont pas toujours conscience que le théâtre, c'est aussi suggérer, se cacher, se protéger. Giacommetti disait « il faut avoir un œil fermé sur soi et un œil ouvert sur le monde ».

<sup>[1]</sup> L'ERAC, École Régionale des Acteurs de Cannes, est un établissement de formation supérieure au métier d'acteur, né de la volonté conjointe de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, du ministère de la Culture et de la Communication, du Conseil général des Alpes-Maritimes et de la Ville de Cannes.

<sup>[2]</sup> **Alice Underground** de Lewis Carroll, mise en scène Cyril Teste, en collaboration avec le Collectif MxM, création en 2000 à Paris au CNSAD.

La figure théâtrale d'Alice va se construire à partir d'une interaction entre plusieurs arts : le théâtre, la vidéo, les arts plastiques et la musique, chaque élément agissant les uns sur les autres. Alice, une identité qui se construit peu à peu dans et par le langage, une identité en perpétuelle mouvance dans un monde à la logique dérivanante.

<sup>[3]</sup> **Reset** texte et mise en scène de Cyril Teste, en collaboration avec le Collectif MxM, co-création en 2010 au Théâtre Gérard-Philipe-CDN de Saint-Denis et La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-La-Vallée.

*Reset* est le croisement de deux présents simultanés, à des époques différentes, qui s'entrechoquent. Deux histoires parallèles qui posent à la fois les questions d'amnésie, d'identité et de disparition. *Reset* comme une remise à zéro – sans préjugés – par accident – de ce qui fait partie de nos fondations intimes, de ce qui semble nous accompagner tout au long de notre vie... notre nom...

<sup>[4]</sup> **Electronic City** de Falk Richter, mise en scène Cyril Teste, en collaboration avec le Collectif MxM, création en 2007 à La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-La-Vallée.

*Electronic City* nous conte une romance du XXI<sup>e</sup> siècle dans une Métropole électronique, une ville globale dominée par l'industrie des prestations de services. La pièce de Falk Richter pointe la détresse de l'individu dans un monde tellement standardisé que tout finit par échapper à ceux qui l'habitent. Cyril Teste et le Collectif MxM poursuivent avec cette mise en scène leur travail sur la confrontation entre écriture contemporaine et nouvelles technologies.

<sup>[5]</sup> **(F)lux** de Patrick Bouvet, mise en scène Cyril Teste, en collaboration avec le Collectif MxM, création en 2005 à La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-La-Vallée dans le cadre du Festival Temps d'Images.

Trois individus plongés dans leur solitude, errent au milieu d'un flux d'images [webcam, vidéosurveillance, tv réalité...]. Ces solitudes deviennent objet de consommation ; la parole, peu à peu contaminée par ce système, se réduit à une simple énumération de leur personnalité, comme une vague liste d'options de voiture...

## Le théâtre : un bastion du masculin ?

### Myriam Marzouki

*Myriam Marzouki est metteuse en scène, directrice artistique de la Compagnie du Dernier soir, et enseignante de philosophie.*

Pour la grande majorité des adolescents, les sorties au théâtre organisées par les enseignants constituent la première expérience de spectateur. Or, au vu des chiffres synthétisés par les rapports de Reine Prat, il y a de fortes probabilités que le spectacle vu par les élèves soit la création d'un metteur en scène homme, à partir d'un texte écrit par un homme, programmé dans un théâtre dirigé par un homme, que la distribution soit plus masculine que féminine avec des représentations du genre féminin où les femmes tiennent un rôle largement déterminé par leur rapport aux hommes : « épouse de », « amante de », « mère de », « fille de » etc.

**Il est possible que la question des conditions les plus matérielles de la production et de la diffusion de l'œuvre théâtrale n'intéresse pas directement le public et que, par conséquent, la surreprésentation des hommes dans la direction des lieux, la mise en scène des spectacles et l'écriture des textes montés, n'apparaisse pas comme un problème aux yeux des enseignants qui emmènent leurs élèves au théâtre.** Et pourtant. Tous ces éléments ne sont pas sans rapport avec la teneur artistique des œuvres créées, les représentations du monde et de la société qu'elles proposent, les symboles qu'elles livrent au public et qui feront leur chemin dans l'esprit des plus jeunes spectateurs.

Au-delà des querelles théoriques et politiques qui scindent le discours féministe et les études de genre en « différentia-

listes » et « universalistes », tous les travaux les plus récents en sciences humaines ont étayé la thèse désormais largement répandue que les catégories du masculin et du féminin font l'objet d'une construction sociale, déterminée de manière contingente par les aléas de l'histoire et les spécificités du groupe concerné. Qu'il s'agisse du rapport au travail, à la famille ou à la sexualité, il n'y a pas de substrat féminin (ou masculin) naturel et intangible qui se manifesterait de manière nécessaire, universelle et anhistorique dans chaque société. Cette thèse trouve sa formulation la plus frappante chez Judith Butler, théoricienne américaine, auteur de *Gender trouble*, traduit en France en 2006 : le genre fait l'objet d'une « performance » réitérée dans le temps qui finit par donner la consistance et la réalité d'une identité stable. Cette performance du genre que chacun réalise au quotidien est redoublée au théâtre, lorsque l'acteur, homme ou femme, endosse un rôle, déterminé ou non par un genre. En ce sens, parce que le théâtre passe nécessairement par l'incarnation, l'œuvre théâtrale produit des signes subtils et incorporés qui participent de la construction sociale du genre et des rapports homme/femme. À propos du corps de l'acteur, il y aurait d'ailleurs une analyse à mener sur le statut de la nudité en questionnant la nécessité artistique à dévêtir bien plus fréquemment les femmes que les hommes sur un plateau.

Deux élèves, garçon et fille, absorbent donc, d'autant plus inconsciemment lorsqu'il ne s'agit pas du propos explicite du spectacle, la manière dont la distribution du spectacle représente les genres féminin et masculin, emploie les acteurs hommes et femmes : les personnages sont-ils déterminés par une iden-

tité de genre ou non ? Les rôles masculins et féminins sont-ils respectivement tenus par des hommes et des femmes ? Quel est le rapport entre la représentation des rapports de genre sur la scène et la réalité sociale contemporaine de ces rapports de genre ? Les personnages féminins ont-ils ou non un rapport au monde médiatisé par leur rapport au genre masculin ?

Même si les termes de ce problème ne se limitent pas à la France et que ce déficit de représentation des femmes s'observe ailleurs, **la difficulté spécifiquement française à faire émerger ce débat et ses enjeux est sans conteste la croyance en la valeur émancipatrice de l'universalisme républicain. Dans la République des Arts et des Lettres, c'est le génie créateur qui triomphe.** Ceci explique la réticence, voire le refus, chez les hommes comme parfois chez les femmes, à aborder la création sous l'angle de la discrimination, du « plafond de verre » ou du sexisme latent. Le refuge le plus fréquent consiste à mettre en avant le caractère asexué du geste créateur, l'assignation impossible de l'artiste à son genre, l'irréductibilité de l'œuvre à la contingence d'être né homme ou femme et de s'être construit dans un certain genre et dans telle ou telle sexualité. L'autre argument maintes fois avancé par les programmateurs est alors le suivant : l'œuvre programmée ne peut être choisie selon des critères infamants tels que le sexe de l'artiste car ce qui prime c'est la seule qualité intrinsèque de l'œuvre, l'originalité du geste artistique. Par conséquent, force est bien de conclure que si tellement peu de femmes sont auteur et metteur en scène des spectacles programmés c'est qu'elles sont moins nombreuses à avoir du talent.

De fait, il n'y a ni discrimination ouverte ni censure officielle mais des effets de structures et des mécanismes de sélection incorporés à tous les niveaux. Il y a surtout une confusion devenue invisible et trop peu questionnée entre l'universel et le masculin. Muriel Mayette pose la bonne question : « Pourquoi les grandes figures humaines, les grands traits de caractère sont-ils toujours représentés par des hommes ? »<sup>(1)</sup>. C'est bien le problème que pose en très grande partie le répertoire et que le théâtre contemporain n'a pas encore résolu. L'avarice, la misanthropie, la cupidité, la jouissance du pouvoir, l'interrogation existentielle, l'infinité du désir, la passion de la vérité, l'hypocrisie religieuse, etc. sont incarnées par des figures masculines, jouées par des hommes, et constituent une typologie de la condition humaine où l'universalité est donnée sur le mode de l'évidence au masculin, les femmes sauront bien s'y retrouver par la magie de l'illusion théâtrale. Cela peut évoquer la manière dont Freud a conceptualisé l'universalité du complexe d'Œdipe à partir du triangle « petit garçon - Père - Mère », évacuant du revers de la main le cas de la petite fille, considérant que grosso modo, cela se passait de manière symétrique. Ceci

n'est pas sans rapport avec l'engagement des metteurs en scène hommes et femmes dans le répertoire : combien de femmes ont déjà monté *Le Misanthrope*, *En attendant Godot*, *Le Roi Lear* ou *Woyzeck* ? Sophie Loucachevsky observe ceci « on dit que les metteurs en scène hommes ont toujours envie de monter leur *Hamlet*. Moi non – d'ailleurs, est-ce que des femmes ont monté *Hamlet* ? »<sup>(2)</sup>.

À l'inverse, le comble du progressisme est de mettre en scène, en tant qu'homme, encore et encore, *Maison de poupée*, *Hedda Gabler*, *Médée*, *Les trois sœurs*, récits d'émancipation, de passages à l'acte, de transgressions et d'espérances déçues qui, en dépit de toutes les lectures les plus contemporaines qu'on puisse en faire, enchaînent la représentation du féminin à la condition d'épouse, de fille ou de mère.

Il y a en revanche une vitalité de la création contemporaine qui offre des perspectives plus réjouissantes. Dans l'éclatement du genre théâtral en sous-genres parfois difficiles à étiqueter : écritures scéniques non dramatiques, écritures de plateau, performance, théâtre d'objet, théâtre de rue, théâtre musical, théâtre concert, formes hybrides qui articulent texte et vidéo, texte et danse etc. s'inventent des représentations du genre et des emplois des acteurs hommes et femmes qui dépassent les problèmes évoqués. **Il y a en ce sens une responsabilité des enseignants à s'aventurer avec leurs élèves sur des territoires moins balisés que ceux des œuvres classiques programmées dans les plus grosses structures.**

Attirer l'attention sur la présence des femmes dans le milieu théâtral et la représentation du genre sur scène n'est pas orienté vers le désir d'un « théâtre féministe » ou d'un théâtre qui prendrait la condition féminine comme objet. Bien au contraire. Ce serait précisément faire le jeu d'une argumentation différentialiste sur le supposé geste artistique spécifiquement féminin, ou la nécessité de prendre la catégorie femme ou féminin comme thème de l'œuvre théâtrale. En revanche, mettre au jour l'absence criante des femmes à la tête des institutions, observer la trop faible programmation de spectacles créés par des femmes, analyser les codes et les symboles produits sur la scène en termes de rapports de genre, vise à mettre au jour cette confusion entre l'universel et le masculin. **Analyser la représentation théâtrale à travers une grille de lecture qui s'attache aux catégories du féminin et du masculin est une des dimensions urgentes d'un véritable exercice critique.** Ce serait assumer que le monde de la culture, bien prompt à accorder à l'art et au théâtre un rôle émancipateur, voire subversif, est aussi, comme l'entreprise ou le monde politique le reflet de structures de domination rendues invisibles par la force de l'habitude.

<sup>(1)</sup> Revue *Outre-scène*, la revue du TNS, « Metteuses en scène, le théâtre a-t-il un genre ? »

<sup>(2)</sup> Ibid

# Le théâtre à l'école primaire

## Un état des lieux de l'éducation artistique aux arts de la scène

*Pour tenter d'établir un succinct état des lieux de l'éducation artistique des arts de la scène aujourd'hui à l'école primaire, nous choisirons, comme un exercice arbitraire, l'approche de l'enseignant isolé...*

*Katell Tison-Deimat, Animatrice nationale Art-Culture à l'OCCE*<sup>(1)</sup>



© Joël Bellec - OCCE, Rencontres Théâ

« Si aujourd'hui un enseignant d'école primaire veut introduire le théâtre dans sa classe, **comment s'y prend-il ?** »

« Si aujourd'hui un enseignant d'école primaire veut introduire le théâtre dans sa classe, **qu'est-ce qui s'offre à lui ?** »

« Si aujourd'hui un enseignant d'école primaire veut introduire le théâtre dans sa classe, **que peut-il faire ?** »

Ce qui frappera sans doute est l'apparente fracture entre la place accordée en 2010 au théâtre ou autres arts de la scène dans les textes officiels qui organisent l'école primaire et l'extraordinaire foisonnement des pratiques d'éducation artistique dans l'espace scolaire de la maternelle et de l'élémentaire. Fracture « comblable » dès lors que l'enseignant rencontre et travaille avec ses pairs et les professionnels du théâtre... et peut user de sa liberté pédagogique.

### L'enseignant face aux textes officiels de l'Éducation nationale

Un premier degré de réponse pourrait se chercher dans les textes officiels de l'Éducation nationale que sont en 2010 le Socle Commun et les programmes en vigueur depuis 2008.

La récolte a priori ne s'avère pas généreuse : le « socle commun des connaissances et compétences », sous-titré « Tout ce qu'il est indispensable de maîtriser à la fin de la scolarité », ne présente que trois occurrences du mot « théâtre » :

- **Compétence 1** : « la maîtrise de la langue française », *Fréquentation des œuvres littéraires [... pièces de théâtre]*.
- **Compétence 5** : « la culture humaniste », *Partager une culture européenne [...] connaissance des œuvres théâtrales. Donner envie d'avoir une vie culturelle personnelle par la fréquentation des spectacles [... théâtre]*.

Les programmes de l'école primaire n'accordent guère plus d'importance au domaine théâtral ; extraits repérés :

- **Cycle des apprentissages fondamentaux – Programme du CP et du CE1**
- *distinguer certaines grandes catégories de la création artistique (musique, danse, théâtre, cinéma, dessin, peinture, sculpture) ;*
- *fournir une définition très simple de différents métiers artistiques (compositeur, réalisateur, comédien, musicien, danseur).*

- **Cycle des approfondissements – Programme du CE2, du CM1 et du CM2 – Histoire des arts**
- L'enseignement d'histoire des arts s'articule sur les six périodes historiques du programme d'histoire ; il prend en compte les six grands domaines artistiques suivants :*

- *les arts de l'espace : architecture, jardins, urbanisme ;*
- *les arts du langage : littérature, poésie ;*
- *les arts du quotidien : objets d'art, mobilier, bijoux ;*
- *les arts du son : musique, chanson ;*
- *les arts du spectacle vivant : théâtre, chorégraphie, cirque ;*
- *les arts visuels : arts plastiques, cinéma, photographie, design, arts numériques.*

*Les Temps modernes : un extrait de pièce de théâtre.*

*Le XIX<sup>e</sup> siècle : un extrait de pièce de théâtre, de ballet.*

*Le XX<sup>e</sup> siècle et notre époque : spectacle de mime, de cirque,*



de théâtre ; un extrait d'un spectacle de danse moderne ou contemporaine.

- **Compétence 5 : La culture humaniste**

L'élève est capable de : distinguer les grandes catégories de la création artistique (littérature, musique, danse, théâtre, cinéma, dessin, peinture, sculpture, architecture) ;

- **Compétence 7 : L'autonomie et l'initiative**

L'élève est capable de : soutenir une écoute prolongée (lecture, musique, spectacle, etc.).

À ce stade de notre recherche, l'exercice n'est encore guère enthousiasmant ! Le théâtre, et au-delà les arts de la scène n'apparaissent jusqu'ici qu'en tant qu'éléments culturels à « identifier, distinguer, définir ».

### L'enseignant se rapproche des ressources actives de l'Éducation nationale

Dans le même temps, une lecture plus globale ou distancée de ces textes aura fait pressentir qu'ils « autorisent » l'entrée du théâtre dans la classe au-delà de sa seule mention, chaque fois que seront mobilisés des éléments que l'on peut aussi attribuer au théâtre. Exemples :

- **Préambule programmes 2008**

L'intégration à la vie collective suppose aussi que l'école fasse une place plus importante aux arts, qui donnent des références communes et stimulent la sensibilité et l'imagination.

- **Programme de l'école maternelle – petite, moyenne et grande sections**

L'objectif essentiel de l'école maternelle est l'acquisition d'un langage oral riche, organisé et compréhensible par l'autre. À l'école maternelle, l'enfant [...] exerce ses capacités motrices, sensorielles, affectives, relationnelles et intellectuelles. Les enfants sont mis en situation de rencontrer des œuvres du patrimoine littéraire et de s'en imprégner. Ils deviennent sensibles à des manières de dire peu habituelles.

Les activités d'expression à visée artistique [...] permettent tout à la fois l'expression par un geste maîtrisé et le développement de l'imagination.

- **Cycle des approfondissements programme du CE2, du CM1 et du CM2**

Chaque année, les élèves lisent intégralement des ouvrages relevant de divers genres et appartenant aux classiques de l'enfance. Ces lectures cursives sont conduites avec le souci de développer chez l'élève le plaisir de lire.

Les pratiques artistiques individuelles ou collectives développent

le sens esthétique, elles favorisent l'expression, la création réfléchie, la maîtrise du geste et l'acquisition de méthodes de travail et de techniques.

Nous aurons ici perçu les axes essentiels d'une initiation au théâtre de la maternelle à la fin de l'école primaire : lire, dire, voir, faire, partager. Ce sont tout précisément ces axes que va rencontrer l'enseignant dans l'exploration de ressources de proximité :

- Les ressources bibliographiques, filmiques (telles celles, réfléchies et passionnantes, proposées par le Sceren) qui s'attachent à établir la richesse du champ théâtral dans ses langages.
- La question centrale du texte, qui ouvre en particulier sur l'extraordinaire champ des écritures théâtrales contemporaines en direction de l'enfance ; ses auteurs, ses éditeurs, ses univers littéraires...

## L'intégration à la vie collective suppose aussi que l'école fasse une place plus importante aux arts.

- Les personnes-ressources à l'interne de l'Éducation nationale que sont en particulier les conseillers pédagogiques, qu'ils soient « spécialisés » et directement rattachés aux inspections Académiques ou « généralistes », dans des équipes de circonscription. L'enseignant aura donc tout intérêt à se rapprocher soit de son IA soit de la DAAC (délégation académique Arts et Culture) de son rectorat qui l'orientera vers les équipes et personnes missionnées.

- Les dispositifs : il est peu aisé de rendre compte ici de la variété des dispositifs existants – subsistants ou s'inventant –, tant la diversité les caractérise. Dans tel département, les classes à PAC demeurent ; ailleurs, elles ont disparu, et se trouve valorisé le « volet artistique et culturel du projet d'école » ; et en d'autres territoires, la dynamique du projet partenarial prime...



© Joël Bellec - OCCE, Rencontres Théâ

### L'enseignant rencontre les structures, les lieux culturels

Peut-être en effet est-ce via les cadres incitatifs académiques ou de circonscription que l'enseignant rencontrera les propositions des structures culturelles. On fera cependant l'hypothèse qu'il en trouvera aussi le chemin « en sollicitation directe », tant sont vives les démarches des médiathèques, des théâtres, des organismes liés aux collectivités territoriales (le réseau des ADAV – Associations départementales d'art vivant – rattachées aux Conseils généraux, par exemple).

Selon que l'on se trouve en territoire urbain, à forte concentration d'actions des théâtres en direction des publics – jeune public en particulier – ou en ruralité, que traversent d'autres modalités d'aménagement, les offres de co-projets avec l'école s'avèrent foisonnantes de possibles.

Elles s'articulent souvent autour d'une programmation de spectacles jeune public. La question de la rencontre entre la création théâtrale à destination de la jeunesse – nous simplifions ici les vocables, au risque de la contestation des créateurs en question ! – et des enfants à l'école, de ses belles évolutions, de ses recherches constantes, est d'une telle amplitude qu'elle appellerait un développement qui excède le présent propos.

Formons en tout cas le vœu – et c'est un vœu qui se fait avec bonheur en bien des lieux – que ces démarches s'inscrivent dans la dynamique « École du spectateur » portée par l'ANRAT, tant le protocole préconisé – avant le spectacle, pendant le spectacle, après le spectacle – s'offre comme levier majeur et fécond d'éducation artistique des enfants scolarisés.

### L'enseignant œuvre avec des artistes

L'école du spectateur mène les enseignants et les enfants à l'artiste, à l'équipe artistique s'agissant de théâtre.

Il arrive cependant que le parcours soit autre, et que l'étincelle première soit dans la rencontre personnelle de l'enseignant avec une œuvre – lue ou vue –, un auteur, un metteur en scène, une comédienne et déclenche le désir d'un partage avec les enfants.

Au cœur de la rencontre apparaissent en ce cas la démarche de l'artiste, son univers, son travail, sa quête, et l'approche des enfants par la pratique, par leurs essais exploratoires, que l'initiation à la création se situe du côté de la langue, de la forme animée, du jeu ou de l'espace poétisés...

### L'enseignant agit et crée avec d'autres professionnels... et avec les enfants

Est-il nécessaire de rappeler que les caractéristiques de l'école primaire : une souplesse du temps de la journée, de la semaine ; le travail en classe entière sur temps scolaire ; un référent adulte permanent – le maître, la maîtresse – ; les fortes potentialités de transversalité des champs de savoirs ; la gestion des moyens – généralement sur le mode associatif, les écoles n'étant pas encore des établissements publics dotés de gestionnaires... se présentent comme autant de facteurs favorables aux pratiques d'éducation artistique du théâtre ?

Au-delà des contraintes des programmes – et eux-mêmes l'affirment –, la marge d'initiative pédagogique (de « créativité pédagogique » même) de l'enseignant de primaire permet l'élaboration de véritables projets au service des enfants et élaborés avec eux.

D'une simple lecture oralisée et chorale d'un vrai et fort texte de théâtre contemporain qui s'adresse à l'enfance, à un parcours plus complexe qui associe artistes, théâtres, auteurs, l'essentiel réside sûrement dans la curiosité et la volonté de rechercher les formes de travail appropriées. La formation des maîtres au cœur de l'institution Éducation nationale en ces domaines se raréfie. Demeurent les initiatives en réseau associatif, qui favorisent les coopérations entre professionnels de l'école primaire et professionnels du théâtre. On en connaît de beaux exemples, il continue de s'en inventer...

<sup>(1)</sup> L'Office Central de la Coopération à l'École (OCCE) est une association en convention avec le ministère de l'Éducation nationale qui fédère la vie et l'action pédagogique de la plupart des coopératives scolaires de l'école primaire et du second degré.

# Une œuvre accompagnée

## *L'Acte inconnu* de Valère Novarina

La collection « *Œuvres accompagnées* » propose aux enseignants, aux élèves et aux étudiants de découvrir dans leur intégralité des œuvres contemporaines ou patrimoniales. Opéra, danse, musique, théâtre, littérature sont mis en scène, adaptés ou réinterprétés par des artistes contemporains de premier ordre. Chaque œuvre est éclairée par des compléments DVD qui l'inscrivent dans l'histoire des arts et la mettent en résonance avec d'autres disciplines.

Les images de *L'Acte inconnu* tournées au Festival d'Avignon en juillet 2007 font entrer dans le cœur battant de l'œuvre de Valère Novarina. Le cirque, le cabaret, l'opérette, le burlesque, l'accordéon et la philosophie s'y déploient dans un espace optique inventé par Philippe Marioge. L'acteur – athlète de la langue novarinienne – y triomphe de la mort et de l'oubli par le souffle et le rythme.

Avec *Dans l'atelier de Valère Novarina*, entretien spécialement réalisé pour cette édition et *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, film de Raphaël O'Byrne tourné en 2002, Valère Novarina fait partager ses sources d'inspiration, ses processus d'écriture et ses conceptions de l'Art de l'acteur. Ce sont d'irremplaçables chemins accompagnés par l'auteur lui-même pour éclairer « les rochers d'ombre » et les mystères de l'œuvre en train de naître.

### DVD 1

*L'Acte inconnu* 2 h 33 min  
Texte, mise en scène et peinture de Valère Novarina  
Captation du 11 juillet 2007, Avignon  
Réalisation Dominique Thiel, Arte France / La Cie des Indes

### DVD 2

*Dans l'Atelier de Valère Novarina* 1 h 26 min  
Entretien conduit par Marion Ferry, Jean-Jacques Arnault, Jean-Claude Lallias  
Réalisation Colette Ouanounou, SCÉRÈN-CNDP 2010

*Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire* 1 h 05 min  
Un film de Raphaël O'Byrne, Arte France / Les Films à Lou, 2002



# Un jeu d'écriture

Le haïku est à l'origine l'une des strophes composant la forme poétique japonaise la plus ancienne (le tanka, composé d'un tercet de 5/7/5 syllabes et d'un distique 7/7). Le tercet (haïku) est devenu une forme poétique à part entière. Il est souvent associé à l'évocation des saisons, mais il peut prendre une portée comique et satirique, ce qui en fait aussi un genre poétique populaire.

Parmi les exercices d'écritures poétiques ou d'invention que l'on peut proposer à un groupe à l'issue d'une représentation, l'exercice du haïku offre à chacun, quelle que soit sa maîtrise de la langue française ou des lois du discours argumentatif scolaire, la possibilité d'écrire et de cerner les deux dangers qui guettent l'écriture des émotions : le trop, ou le trop peu, entre l'explicitation pesante et l'allusion opaque à force de retenue.

Les règles de l'exercice ont été transmises par Joseph Danan, professeur à l'université de Paris III.

### Les règles du jeu :

1 Proposer à la lecture du groupe quelques haïkus traditionnels. Faire remarquer l'absence de termes relevant du jugement esthétique ou désignant une émotion. À la description, le haïku substitue l'évocation ; plutôt que l'argumentaire, il préfère l'instantanéité de l'improbable, plutôt que l'exhaustivité, l'impalpable et le flou. Ce que le scripteur ressent, le lecteur le saisit à partir d'éléments qui évoquent un espace ou un lieu, un moment du jour, une saison, des présences animales, humaines, végétales, des sons, des silences et des couleurs. Les faire lire à voix haute, deux fois, lentement, mais dans une seule respiration.

2 Demander à chacun d'écrire un haïku, en trois segments, et une seule phrase. Accorder un temps limité, afin de privilégier la spontanéité d'une remémoration sensible de la représentation (selon le public, entre 3 et 5 minutes).

3 Chaque participant, ou élève, lit son texte à voix haute. Aucun commentaire ni jugement de l'animateur ne succède à cette lecture. Seule sa bienveillance est requise. À la fin de cette lecture plurielle apparaissent les lignes de force du spectacle, mais aussi les difficultés, ses failles, et finalement son étrangeté. C'est autour de cette persistance mémorielle de certaines images ou éclats, commune à bien des textes, que



## Le Haïku

l'on peut faire apparaître les grandes options esthétiques et dramaturgiques du travail de mise en scène.

4 L'ensemble de ces textes peut être reproduit dans un « Carnet du spectateur », individuel ou collectif pour la classe. Ces textes peuvent être lus devant l'équipe artistique si une rencontre a lieu.

### Exemples de Haïkus :

Ryôta (XVII<sup>e</sup> siècle)

Ils ne disent mot

L'hôte, l'invité

Et le chrysanthème blanc

Taigi (XVII<sup>e</sup> siècle)

Fraîcheur matinale

Les voix des voyageurs

Quittant l'auberge

Bashô (XVII<sup>e</sup> siècle)

Un corbeau perché

Sur une branche morte

Crépuscule d'automne

Shôshu

Pourri

Même pas bon pour se chauffer

L'épouvantail

Issa (XVIII<sup>e</sup> siècle)

Vent d'automne

Un mendiant me regarde

En faisant des comparaisons



# Action artistique & scène contemporaine... au Brésil

*Maria Lúcia Pupo est professeure à l'Universidade de São Paulo, responsable de la formation en licence des Arts de la Scène, directrice de recherche en Master et Doctorat dans le champ de la pédagogie du théâtre. Elle est l'auteure de No reino da Desigualdade et Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral, ce dernier livre portant sur un travail réalisé dans le nord du Maroc. Elle a publié en outre de nombreux articles dans des revues spécialisées. Durant l'année 2009, elle a mené une recherche auprès de la Municipalité de Paris sur l'action théâtrale de la capitale et en 2010 a enseigné comme professeure étrangère invitée par l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université de Paris III.*



São Paulo © FREE2USE.IT

Profondes ont été les transformations qui ont marqué les processus actuels de création scénique dans les grandes métropoles brésiliennes. Ceux-ci se réinventent avec intensité pour prendre en compte avec des moyens renouvelés un monde en mutation. L'importance accordée aux collectifs comme vecteurs de création synthétise le cœur de ces transformations. Rejetant l'idée d'un théâtre enfermé sur lui-même, ce qu'on nomme au Brésil le « théâtre de groupe », parce qu'en lui prédomine la dimension collective, défie les lois du marché et pense sa pratique sous l'angle d'une intervention dans le tissu social. Situé dans le champ d'une tension fertile entre l'art et l'action sociale, il ne cherche pas à représenter le monde de façon mimétique, mais plutôt à agir sur lui, allant jusqu'à le transformer. La posture et l'engagement politique des groupes se traduisent en enquêtes sur les conditions d'existence de

l'autre – souvent privé d'expression – attentives à l'altérité et aux manifestations d'exclusion sociale. La relation avec le public exclut le pur et simple consumérisme ; au contraire, les circuits de production et de réception théâtrales s'amplifient et se diversifient. Cherchant à repousser les structures de pouvoir, le théâtre de groupe réclame la prise en charge partagée des moyens de production, pierre angulaire de son projet.

Dans de nombreux cas il s'agit de processus fondés sur l'écriture de la scène ou sur la dramaturgie de plateau : le dialogue entre les compétences complémentaires (du jeu, de l'espace, de la lumière et du son) aboutit à un texte qui émerge de l'exercice même de la scène. La création théâtrale, marquée par sa dimension « investigative », devient dans ce contexte le résultat de la coordination entre tous les intervenants du processus : acteur, directeur, scénographe, éclairagiste. Les relations qui coexistent entre les participants reflètent davantage une préoccupation d'ordre éthique et sociale, laquelle, d'une façon ou d'une autre, finit par transparaître dans les choix impliqués dans l'événement scénique, comme c'est le cas par exemple, dans les représentations marquées par la performance chorale. La scène provenant d'un théâtre de groupe révèle des liens étroits entre les conditions de travail qui le caractérisent ; la poétique qui en émane est intrinsèquement tissée avec ces conditions. Dans la mesure où les troupes s'autorisent une disponibilité de temps d'expérimentation, elles rénovent les pratiques théâtrales ; des procédures ludiques sont alors inventées, de nouvelles modalités reliant l'événement scénique et l'écriture sont instaurées, et des innovations quant à la diffusion de la représentation sont proposées.

Le processus créatif ne se résume plus au montage ; ce dernier devient une de ses facettes. Le théâtre déborde de ses rives consacrées : la réflexion sur le processus de création, la réalisation d'ateliers, de voyages, de rencontres, de répétitions ouvertes, d'interventions dans des lieux urbains étendent l'emprise de la scène.

Phénomène passible d'observation en différentes capitales brésiliennes, le théâtre de groupe connaît une série de documentations et d'études académiques qui révèlent au premier plan ses caractéristiques innovantes, que ce soit sous l'angle politique, sous l'optique qui privilégie les relations sociales ou encore à partir des poétiques qu'il engendre.

La ville dans sa totalité devient le locus privilégié du théâtre de groupe dans les grandes métropoles du Brésil. Des espaces publics urbains, marqués par la nécessité d'une négociation du bien commun, sont réactivés à travers le travail théâtral.

De l'enracinement urbain de ces groupes surgissent le recueil de témoignages de personnes habituellement exclues du contact avec la production théâtrale, la convivialité avec des espaces marginaux, l'occupation théâtrale de friches, des refuges, la réalisation de débats autour de thèmes extra-théâtraux, ateliers, répétitions publiques.

C'est par exemple les cas du Oi nós aqui traveiz et du groupe Galpão. Le premier, à la périphérie de Porto Alegre, est tourné vers les débutants dans un projet pédagogique consistant, avec l'appui de l'Escola de Teatro Popular da Terra da Tribo, sous la coordination du groupe lui-même. Le deuxième, de Belo Horizonte, a créé un centre culturel, le Galpão Cine Horto, qui compte également un noyau pédagogique responsable de la coordination de cours et d'ateliers pour débutants, visant à partager les expériences du groupe dans les domaines de la dramaturgie et de la direction.

Nous sommes face à des expériences singulières qui déplacent les fonctions et les rôles sédimentés ; des passerelles dynamiques entre processus de création et d'apprentissages sont ainsi instaurées.

Pourtant, il existe un fait particulier qui caractérise plus nettement la force de ce mouvement dans le pays. À la suite d'une lutte courageuse organisée par les collectifs, un « Programme Municipal d'Incitation au théâtre pour la ville de São Paulo » a été institué en 2002, qui consacre et renforce le dialogue entre les artistes et les pouvoirs publics. Un jury mixte – formé de membres élus par les artistes et d'autres membres indiqués par le gouvernement municipal – assume la sélection de projets artistiques proposés par les collectifs. Entre 2002 et 2009, des fonds publics considérables ont été accordés aux lauréats de quatorze concours. Ceux-ci ont rassemblé 1414 projets enregistrés et ont sélectionné 206 projets provenant de 100 centres artistiques de la ville de São Paulo. Il s'agit de processus de création marqués par une relation étroite entre expérimentation, recherche et intervention publique.

Il est possible d'identifier au moins trois volets importants de ce qui constitue la « contrepartie sociale », nécessairement impliquée dans les processus de recherche et de création des groupes qui reçoivent le soutien municipal :

1 Occupation et rénovation d'espaces abandonnés et/ou détériorés, installation d'un siège pour le collectif, visant non seulement au travail du groupe lui-même, mais aussi à des échanges

et des rencontres avec d'autres centres et organismes ; c'est ainsi que le Grupo XIX de Teatro a contribué à la revitalisation d'un ensemble de maisons ouvrières en s'installant dans une de ses unités.

2 Action artistique liée à l'activité théâtrale :

- action en réseau, tissée de partenariats avec d'autres groupes, d'autres projets de la mairie, écoles, centres culturels, organisations de quartiers, renforcée par des rencontres et des témoignages qui rassemblent les chercheurs et les experts ; la Companhia São Jorge de Variedades prend ce parti dans son travail actuel sur l'histoire d'un quartier de la ville ;

- ateliers publics, espaces de transmission et d'expérimentation ; dans certains cas, ils peuvent ne pas être proposés comme activités annexes, mais être une mine de matières premières pour la mise en scène, laquelle peut éventuellement intégrer certains participants ; cela a été le cas du spectacle BR3 du Teatro da Vertigem qui a recruté des acteurs dans les ateliers de jeu organisés dans un quartier de la périphérie de São Paulo, point de départ de la mise en scène ;

- ouverture des processus de création à des stagiaires qui seraient en mesure, par la suite, d'étendre les connaissances acquises ;

- différentes façons d'aborder le spectacle vivant dans l'optique d'une formation du spectateur : rencontres avec les responsables d'un spectacle, des ateliers pour se familiariser avec les thèmes et/ou procédures scéniques ; répétitions publiques, sensibilisation des enseignants.

3 Documentation des processus de création : DVD, sites, publications imprimées.

Les processus de création théâtrale subventionnés par le Programme, comme nous venons de le décrire, se présentent comme de véritables modalités d'éducation non-formelle du public. Les actions interactives entre les individus incitent à la construction de connaissances et d'attitudes, tel est l'un des principes qui se dégagent de cette aventure.

Ainsi les contextes sont multiples où la relation enseignement/apprentissage du théâtre s'épanouit au Brésil aujourd'hui. Le profond impact que le travail des collectifs provoque à São Paulo ou dans d'autres grands centres justifie des recherches minutieuses afin de relever les contributions – directes ou indirectes – que ce travail peut offrir à la consolidation d'une pédagogie du théâtre.

Les processus de travail théâtral menés dans les écoles, les ONG, les centres culturels, les prisons peuvent aujourd'hui s'inspirer de l'expérience accumulée et documentée par les collectifs. Les frontières entre la création et la pédagogie sont ainsi graduellement démantelées et rendues caduques.



## Vers le congrès mondial IDEA 2013 De Bélem à Paris

*IDEA est une association composée de structures associatives et culturelles et d'individus travaillant dans l'éducation artistique aux arts du spectacle dans le monde. Les objectifs d'IDEA sont de proposer un forum de communication internationale sur les relations entre le théâtre et l'éducation, de promouvoir et de défendre le théâtre comme une composante à part entière d'une éducation humaine complète, localement et au-delà de nos propres frontières, et de participer au développement des théories et des pratiques dans le domaine du théâtre-éducation. Ses membres sont des praticiens aux cultures diverses, artistes, pédagogues et enseignants venant de 90 pays et ayant comme point commun de vouloir rendre l'éducation artistique en théâtre accessible, importante et présente dans la vie des enfants et des jeunes partout dans le monde.*



© ANRAT

Le 7<sup>e</sup> congrès mondial IDEA (International Drama in Education Association) s'est tenu en juillet 2010 à Belém au Brésil sur le thème de la transformation par les arts. La situation de la pratique artistique des jeunes au Brésil est très différente de celle que nous connaissons en France tout simplement parce que les jeunes fréquentent les écoles seulement quatre heures par jour et ne peuvent avoir d'activité artistique qu'en dehors du cadre scolaire. ABRA, l'association brésilienne organisatrice du congrès, avait choisi une ville au bord du fleuve Amazone, Belém, dans l'État du Para, où les difficultés économiques et la

dispersion des villages dans la forêt rendent la pratique artistique encore plus aléatoire. Mais elle tenait à montrer ce travail avec les populations urbaines ou sylvestres, basé sur la conviction que le théâtre, la musique et la danse permettent la transformation des relations humaines et redonnent à chacun la possibilité de reprendre sa vie en mains.

Les congressistes venus de tous les pays du monde ont ainsi découvert le travail avec des Indiens de l'Amazonie ou des groupes sociaux comme celui de la police municipale, à travers des conférences ou des tables rondes, des spectacles ou des ateliers. Ils ont également échangé sur leurs pratiques personnelles dans les nombreux lieux de présentations au sein de l'Université fédérale où se tenait le congrès.

Chaque congrès reflète les pratiques et les conditions de mise en œuvres de l'éducation artistique aux arts de la scène dans le pays où il est organisé. Le prochain congrès se tiendra en France, à Paris en juillet 2013, et nous avons donc la mission de montrer comment cela se passe dans notre pays, avec notre singularité, le partenariat, mais aussi avec la multiplicité des projets sur l'ensemble du territoire. C'est pourquoi nous souhaitons préparer le congrès avec les régions en organisant d'abord des rassemblements à Lyon, Lille et Bordeaux en 2011 et 2012 pour développer, avec les acteurs de la région et ceux des régions voisines ainsi que ceux des pays voisins, une problématique emblématique qui orientera le congrès mondial à Paris.

Le congrès mondial doit être l'occasion de découvrir l'état des recherches dans le domaine de l'éducation artistique aux arts de la scène. C'est pourquoi nous avons invité des personnalités du monde de l'éducation et du monde de la culture à réfléchir sur les problématiques qui pourront être le cœur des présentations scientifiques et des débats. La direction du comité a été confiée à Joëlle Aden, enseignante-chercheuse en didactique des langues cultures ; elle dirige le groupe de recherche ADILDAC (Approche Linguistique et Didactique de la Différence Culturelle) à l'Université Paris Est Créteil et a déjà collaboré avec l'ANRAT en réalisant une première recherche sur le travail théâtral du groupe de jeunes provenant de 6 pays européens et rassemblés à Forbach en avril 2009.

*Danièle Naudin, directrice du congrès IDEA 2013*



stage dirigé par Radhouane El Meddeb, Conservatoire d'Avignon, juillet 2010 © ANRAT

# Un pas de côté

## Un atelier d'écriture & de jeu

**Cette rubrique se propose de présenter une séance d'atelier menée à partir de textes contemporains, théâtraux ou non, dont vous trouverez ici un extrait, accompagné de la description du travail entrepris avec les élèves. Non un modèle, non un exemple, une ouverture possible, peut-être.**

### Le projet :

L'idée de ce spectacle remonte à une série de séminaires au début des années 1990 au Collège international de Philosophie sur les rapports entre philosophie et théâtre. J'avais découvert Boèce à l'occasion d'une réflexion sur la philosophie et le théâtre médiéval, et lu sa *Consolation de la philosophie*, un texte qu'il a écrit en prison avant d'être exécuté. Chrétien convaincu dans un monde encore en partie païen, Boèce fait appel à l'allégorie de la philosophie et non à Dieu, pour se consoler de perdre ses biens, de quitter les siens et de mourir, dans un texte à la fois dialogué et émaillé de chants poétiques.

J'ai longtemps rêvé d'adapter au théâtre ce texte magnifique, mais cette envie s'est au fil du temps peu à peu transformée. Je me suis aperçue qu'il n'existait aucune consolation philosophique à l'usage des enfants, ce qui était logique puisque l'enfant n'a longtemps pas existé comme personne. Avec ma compagnie, le Groupe 3.5.81, nous avons donc décidé de concevoir un spectacle sur ce thème, qui permettrait aux enfants d'aujourd'hui de découvrir des chemins de consolation.

Le spectacle, créé en janvier 2010, a été précédé par un spectacle d'intervention et de collectage d'environ une heure, dans 17 classes primaires des Ulis et de Nanterre, et nous a permis de connaître les chagrins des enfants d'aujourd'hui. Le spectacle commence comme le texte de Boèce par la visite d'une belle dame en haillons venue le consoler. Pourquoi en haillons ?

Parce que la philosophie médiévale est orpheline d'une partie de la philosophie antique et sa robe, jadis splendide, a été déchirée par le temps, les vols et les pillages. Ce spectacle met donc en scène deux actrices philosophes (Michèle Brulé et moi), Sophie et Hypatie appelées au secours par les enfants ; elles entrent dans la classe brusquement venant du fond des âges et viennent les consoler.

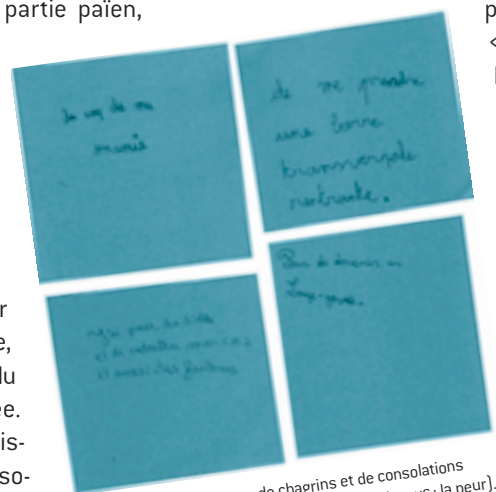
Ce texte théâtral est ponctué par trois petits ateliers d'écriture, au cours desquels les enfants écrivent leurs peurs bleues sur des papiers bleus, leurs chagrins sur des papiers rouges, leurs consolations sur des papiers jaunes. On retrouve les peurs et les chagrins métaphysiques (mort, maladie, temps qui passe, désamours) et d'autres plus contemporains (dinosaures, robots, monstres). Quant aux consolations, elles se partagent entre les fausses (cogner, battre, se « suicider »), et les bonnes (danser, rire, jouer, lire, faire un câlin). On découvre ainsi les enfants livrés à eux-mêmes dans le désarroi et ceux qui trouvent déjà en eux la voie d'une possible consolation.

Le texte de la pièce a été écrit à partir de ce collectage. Les représentations ont été précédées à Nanterre d'un parcours philosophique, au cours duquel deux classes ont participé à trois cafés philo sur les thèmes suivants : qu'est-ce qui nous console ? L'Autre est-il mon ami, mon frère, mon ennemi ? Le fort est-il puissant ?

Ainsi à partir de leurs vécus, les enfants ont peu à peu découvert à la fois par le spectacle d'intervention, les cafés philo et les représentations, quelques chemins de la consolation : penser aux autres en se décentrant de soi-même, rire comme les oiseaux, adopter la position de Sirius, savoir faire un pas de côté et surtout se souvenir que chacun ici bas n'est fait que pour vivre et que tout ce qui entrave, abaisse, anéantit peut être surmonté au nom de la vie même.

Dominique Paquet,

auteure, comédienne, codirectrice de l'Espace culturel Boris Vian des Ulis



exemples de peurs bleues, de chagrins et de consolations des enfants d'une école primaire des Ulis (ci-dessus : la peur).

**Le texte :** *La Consolation de Sophie*, Dominique Paquet, 2010.

L'extrait ci-dessous entremêle les « fausses consolations » collectées et les prémisses d'une consolation dans une forme métaphorique théâtralisée. Trita est triste parce que son jumeau Sinan est à l'hôpital.

Deuxième nuit : Les fausses consolations

Elles sont sur un récif au milieu d'une mer agitée.

TRITA : Ah ! Mais je ne vais jamais tenir en équilibre ! Le récif est si petit ! Et la mer si agitée !

SOPHIE : Cramponne-toi à ma robe !

TRITA : Euh oui !... mais... elle n'est pas très solide, vieille comme tout !... Tiens-moi bien... Que fait-on ici ? Où est ma chambre ?

SOPHIE : Rien de tel qu'une bonne tempête dehors pour se sentir calme dedans ! Non ?

TRITA : Un peu. Pourquoi tu ne réponds jamais aux questions importantes ?

SOPHIE : Quand il y a une tempête en toi, comment fais-tu ?

TRITA : Parfois quand je suis en chagrin, je crie « au secours ! »

SOPHIE : À qui ?

TRITA : Au vide. Oups ! J'ai failli tomber.

SOPHIE : Et le vide répond ?

TRITA : Non évidemment ! Le vide est vide. Mais là, il m'a presque appelée. Tu as vu ? La mer est montée jusqu'à mes chevilles !

SOPHIE : Ne le regarde pas ! Laisse le vide tout seul, tout vide !

TRITA : Parfois lorsque j'ai ma peur la plus bleue, celle de laisser ma jambe hors du lit, air interrogateur de Sophie... oui, au cas où il y aurait des crocodiles dessous, tu comprends ?... eh bien, je rentre à l'intérieur. Je me bagarre avec elle.

SOPHIE : Mais ta peur riposte. Elle se défend.

TRITA : Oui, la vilaine ! Elle reste là tapie dans ma tête, je ne peux pas la chasser. J'essaie de l'assommer, de l'aplatir. Mais une petite peur de laisser ma jambe hors du lit à cause des crocodiles reste quand même un peu à l'intérieur. Pourquoi ?

SOPHIE : La bagarre ne doit pas être un bon moyen.

TRITA : Ah ! Tiens-moi ! Il y a trop de vagues !... Pourquoi tu m'as emmenée ici ? Évidemment tu ne me réponds pas !!! Tu es fatigante Sophie ! Ce sont de mauvaises questions ? Oui ? Ah lala ! Je me bats aussi contre mon chagrin. Je le bats à son propre jeu. Parfois je gagne, parfois non. Le chagrin s'en va moins vite que la peur.

SOPHIE : Tu te bats avec quelles armes ? Une tapette à souris ?

TRITA : Mais non ! Je lui crie « Assez ! ». Je lui crie « Va t'en ! » Et je me cache sous la couette ! Mais si je remets le nez dehors, le revoilà ce chagrin ! Il se cache partout, il roule sous les meubles comme un petit pois et me regarde en disant : « Ahahha ! Je suis toujours là, je suis ton gros chagrin. Gnac ! » Et il ricane ! Comme ça ! Elle imite le chagrin ricaneur Gnac ! Gnac ! Gnac !

SOPHIE : Le traître !

TRITA : Parfois, je tape les murs, je fais une crise de mer. De mer agitée, comme elle. Avec des vagues et de l'écume !

SOPHIE : Et le mur répond ?

TRITA : Qu'est-ce que tu racontes ? Ah ! Ne me lâche pas !!! Il ne

peut pas parler le mur, il tape aussi, il répond à sa façon... en me faisant mal !! Je cogne aussi les tiroirs, les armoires, un bon coup de pied fait sortir la colère !

SOPHIE : Ah oui ? Il y a une sortie de secours au bout des doigts de pieds !

TRITA : Il n'y en a pas ! Arrête de te moquer, je te dis mes consolations, c'est ce que tu m'as demandé, non ? Ahahha ! Le vent se lève aussi ! Je voudrais bien savoir où est partie ma chambre !... Aussi... je brûle à l'intérieur. Dans ma plus grosse crise de mer quand tout va mal, l'école, les punitions, les notes, je veux brûler la chambre, la ville, la nuit. Mais je n'ai pas assez de feu !

SOPHIE : Mauvais moyen le feu !

TRITA : Parfois, je donne ma peur aux dauphins... mais les dauphins préfèrent les sardines !!!

SOPHIE : Moi aussi ! Elle rit

TRITA : Parfois je me retourne la tête comme une poubelle pour la vider. Mais elle ne veut pas ! Elle résiste. Elle reste là, droite sur mon cou avec tous les ennuis à l'intérieur ! Ou je tourne sur moi-même, très vite, elle le fait pour que la tristesse s'échappe ! Oh ! Ne prends pas toute la place, je vais tomber !!!!

SOPHIE : Et ta tristesse se casse vertigineusement le nez ?

TRITA : Non ! Aussi... parfois, j'ouvre les yeux la nuit, je me raconte des histoires. Mais le chagrin veut raconter une autre histoire. La sienne. Toujours. « Comme je suis malheureuse ! Comme je m'ennuie de Sinan... Est-ce que je vais passer en CM2... etc. etc. etc. »

SOPHIE : Bien sûr, le chagrin veut toujours gagner sur la joie.

TRITA : Parfois je me suicide. Si rien n'a marché. Ni les crises, ni le vertige, ni les câlins... je me tue.

SOPHIE : Ah ? Je ne savais pas que je parlais à un fantôme !!! À une dame blanche peut-être !

TRITA : Arrête de te moquer ! Tu n'es pas drôle ! Moi je te raconte toutes mes larmes, et toi, tu rigoles sur un bout de rocher grand comme un confetti ! Ce n'est pas juste !

SOPHIE : Tu as raison !

TRITA : Je prie aussi.

SOPHIE : Qui ?

TRITA : Je prie. Je prie ! Je prie ! Tu ne sais pas ce que c'est ?

SOPHIE : Si.

TRITA : En fait, il n'y a que mon frère jumeau pour me consoler. Je l'aime très fort, sauf quand il ronfle et que j'ai un contrôle le lendemain. On est pareils, pareils. Les yeux, la bouche, les grains de beauté. Des peurs pareilles, des chagrins pareils. Quand il est là, on les met tous ensemble nos chagrins, on se serre très fort l'un contre l'autre, et ils s'échappent parce que coincés entre nous, tout aplatis elle rit ils n'ont plus de place. Alors ils s'en vont !!!

SOPHIE : Voilà une vraie bonne consolation.

TRITA : Oui. Mais Sinan est à l'hôpital... Regarde. La mer est si grande. Et moi si petite... On dirait qu'elle s'est calmée.



# L'échec de l'amour ou la fiction de l'onnagata

Article de **Georges Banu** <sup>[1]</sup> paru dans *Musical, revue du Théâtre musical de Paris Châtelet, Le Kabuki, 4<sup>e</sup> trimestre 1987.*

**L'onnagata : rêve de beauté, où l'élégance l'emporte sur le trouble et le frémissement sur l'aveu – corps d'art car corps maîtrisé...**

Mishima <sup>[2]</sup> a écrit une belle nouvelle dont le titre n'indique ni un nom, ni un fait, ni une idée, mais seulement un personnage : l'Onnagata.

Comme si quelqu'un en Europe écrivait l'Arlequin. Le rôle constitué dans le temps intègre le moi au modèle ancien et

finit par s'ériger en être autonome, être de théâtre. Être où la fiction et la biographie s'épousent. L'onnagata, dit le traité secret d'Ayame, celui qui fonde son art, doit vivre en femme dans la vie. Il doit manger et agir selon les codes, ne jamais abandonner la courtoisie de l'épouse ni la séduction de l'amante. Ne jamais oublier la fiction de son sexe. On retrouve là cette panique extrême devant le réel qui semble guetter depuis toujours l'onnagata. Pour s'en défendre, il doit faire de l'autre sexe son cloître. Cloître qui érige en destin son identité féminine, identité d'art. Mishima, dans sa nouvelle vie, saisit la splendeur et la misère d'un onnagata qui, à force d'être femme, parvient à atteindre « l'éternel féminin », mais au prix de la théâtralisation perpétuelle de sa vie. « Cet amour d'onnagata se modulait sous une forme que le théâtre seul avait fournie » et il ne se rendait pas compte « qu'il se conduisait comme un personnage de théâtre ». Tels sont, dans la nouvelle, les commentaires cyniques du jeune universitaire amoureux de l'onnagata de génie qui accepte d'être son aide modeste. Lui déteste le théâtre dans la vie, il l'exècre même, car une conviction l'habite, conviction de savant lui faisant croire que la vérité est d'un seul côté : celui du réel. Il y a du mépris dans ses mots et on peut se demander si ainsi l'universitaire ne veut prendre sa revanche sur un monde du Kabuki enivré jusqu'à la perte de soi par le théâtre. Aimer le théâtre dans la vie, c'est l'ultime terme de la confiance faite au théâtre, l'universitaire n'y est pas encore parvenu.

Mishima parle d'un double échec, celui du professeur d'abord, mais aussi celui, tout aussi tragique, de l'onnagata. Lors des

répétitions pour un spectacle moderne, il tombe amoureux du metteur en scène venu du dehors, au point même de lui demander un rendez-vous par l'intermédiaire du jeune professeur, supplice extrême pour celui-ci qui, à cette occasion, se charge insidieusement de suggérer au metteur en scène d'attaquer l'onnagata dont il est épris..., mais qui en aime un autre. Un étranger qui appartient à un monde différent, celui du nouveau théâtre – il est jeune, volontariste et autoritaire, tandis que l'onnagata incarne l'image de l'ancien théâtre. Lorsque tous les deux partent ensemble à la fin du spectacle, on pourrait un instant y voir le symbole de la tradition et de la modernité réconciliées, mais on sait que le conflit les attend, conflit préparé par l'exclu, l'universitaire qui incarne un troisième monde, encore autre : le monde du savoir. On retrouve ici trois univers distincts, celui de l'université, celui du Kabuki et celui du théâtre nouveau. L'amour pense pouvoir abattre les obstacles qui les séparent mais il se brise chaque fois. L'Onnagata – la nouvelle – parle de son échec face à ces frontières infranchissables. Là où je croyais voir d'abord une mise en abîme de l'homosexualité j'ai vu, au retour du Japon, l'allégorie d'une défaite du désir confronté au cloisonnement d'un monde, celui de la tradition.

**Là où je croyais voir d'abord une mise en abîme de l'homosexualité j'ai vu, au retour du Japon, l'allégorie d'une défaite du désir confronté au cloisonnement d'un monde, celui de la tradition.**

Mishima, qui décrivait l'art de l'onnagata comme celui des « brusques éclats de feu dans la neige » - l'éphémère du corps investit la durée splendide des signes -, finit sa nouvelle en faisant tomber quelques flocons sur le corps en flammes de l'onnagata. La vie rejoint le théâtre, mais la neige du dehors, on le sait, va vaincre le feu du dedans.

Le corps de l'onnagata est un corps artificiel, corps maniériste. Il exacerbe sa virtuosité et affiche à chaque fois à quel point il tient de la performance. Il étale même cette virtuosité, en fait un récital : pour ce qui est de la rapidité des transformations ou de la perfection de la féminité, le désir de l'exploit pointe sans cesse. Tamasaburō plonge dans les pires tortures de l'âme avec un maximum d'art. L'art domine tout et de là vient sans doute le sentiment que le corps maniériste ne saura être, pour toujours, que corps intérieur. Corps de la clôture.



Bando Saburo © THÉÂTRE NATIONAL DE TOKYO

Au Japon, l'onnagata fut, semble-t-il, à l'origine du kimono à manches longues, à l'aide duquel il danse tout en déployant des gestes rendus ainsi plus plastiques encore. Patrick Mauriés, en parlant du maniérisme, remarque l'importance du costume pour les peintres chez qui « le vêtement d'apparat supplante l'architecture robuste des corps par celle plus délicate... de la dentelle, du damas et du velours de Gênes ». L'onnagata aussi manie avec désinvolture la soie et l'éventail, le ruban et les fleurs. Son visage reste muet, tandis que les bras parlent sans réticence, mais avec goût et contrôle : la censure est calligra-

phique. La main épouse les affects du personnage et leur mouvement secret. Elle transcrit la fièvre du dedans.

L'acteur maniériste impose à la voix les mêmes exigences de construction qu'au corps. De là vient le goût de l'onnagata pour les sauts vocaux et les ruptures de registre, les tons rares et les syncopes. Cela entraîne ce qu'on a l'habitude de présenter comme étant le propre de l'acteur maniériste : « la régression du monde organique ». Art du faux, de la volute, de la courbe et de la digression. La voix de Tamasaburō n'est pas une voix de la nature : elle participe de l'élaboration de ces êtres artificiels au corps fictif dont l'onnagata est le maître.

## Les plaisirs de l'ambiguïté

Lorsque j'ai appelé Tamasaburō « la Joconde du Kabuki », ce n'était pas seulement pour dire la perfection de son art, mais aussi l'ambiguïté androgyne de son jeu. Mircea Eliade a analysé la fascination de l'androgyne à travers le temps ; figure idéale de l'accomplissement qui trouve dans la Joconde son image secrète autant que célèbre. L'onnagata cherche non pas tant une féminité pure que cette ambiguïté qui est celle de l'androgyne. L'onnagata joue et vit en femme tout en se souvenant de l'homme qu'il est. Mishima parle de ce trouble, et Tamasaburō l'incarne. L'onnagata vit à l'interstice des sexes, c'est pourquoi il passe du côté de la fiction.

L'onnagata est condamné à la jeunesse. Dans *les Dits d'Ayame*, le maître précise bien la conclusion de son enseignement : « Aurait-il plus de quarante ans, l'onnagata porte toujours le nom de "jeune onnagata". Qu'on se soit soucié, alors qu'il aurait suffi de dire plus simplement "onnagata", d'ajouter ce mot "jeune" signifie que l'onnagata doit toujours veiller à ne pas perdre son esprit de fraîcheur et d'éclat. Cela semble peu de chose, mais ce seul mot de "jeune" est de la plus haute importance pour l'onnagata. »

Oui, mais Tamasaburō ajoute : « Mishima a écrit pour moi une pièce que j'ai jouée, il y a vingt ans. Je pense que je peux encore la jouer. La jeunesse tient de l'art, et comme dans notre art il faut être adulte, elle ne peut être limitée au seul âge. » Il s'agit d'un âge, mais aussi d'un esprit et quand celui-là s'achève celui-ci doit perdurer. L'esprit de la jeunesse qui s'ajoute à l'esprit de la femme, réunis sur fond de référence culturelle, de citation de l'art et éloge de l'artifice. L'onnagata finit par faire du corps une fiction.

<sup>[1]</sup> Professeur d'études théâtrales à l'université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Georges Banu est un écrivain et un homme de théâtre. Il dirige, avec Bernard Debroux, la revue *Alternatives Théâtrales*. Il est l'auteur de nombreux ouvrages et essais sur le théâtre, notamment sur les metteurs en scène Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Peter Brook, Peter Stein, Antoine Vitez, etc.

<sup>[2]</sup> Yukio Mishima est un écrivain japonais, né 1925 et disparu en 1970. Il a publié une centaine d'ouvrages, souvent empreints d'un certain pessimisme et d'une fascination pour la souffrance.



5€

# ANRAT

38, rue du Faubourg Saint-Jacques  
75014 PARIS

Tél. • 01 45 26 22 22  
Fax • 01 45 26 16 20  
[contact@anrat.asso.fr](mailto:contact@anrat.asso.fr)

[www.anrat.asso.fr](http://www.anrat.asso.fr)

Association subventionnée par les ministères  
de la Culture et de l'Éducation nationale



**ANRAT**  
octobre 2010 THÉÂTRÉDUCATION

LES GRANDS ENTRETIENS  
**Reine Prat**  
**Sylvie Cromer**

#02

**continuum** (um)  
# MASCULIN | FÉMININ

PAROLE D'ARTISTE  
**Cyril Teste**

UN AUTEUR | UN PROJET  
**Dominique Paquet**

HISTOIRE DE LA SCÈNE  
**Georges Banu**

LA PHILOSOPHIE EN JEU  
**Myriam Marzouki**