

Qui sont ces femmes... ... qui sont sur nos scènes ?

Actes de la journée de réflexion du 28 janvier 2009.



Espace 600 Scène Rhône-Alpes
Grenoble

30 juin 2009

***A l'heure où nous publions ces actes,
nous apprenons le décès de Pina Bausch...***

... A celles, nombreuses, qui ont éclairé le chemin.

Table des matières :

INTERVENANTES	p.4
INVITATION : les questions qui nous ont réunis, Geneviève Lefaure, directrice de l'Espace 600	p. 5

EGALITE DANS LES ARTS DU SPECTACLE ? LE TEMPS DE L'ACTION Reine Prat	p.6
QUE REVELENT LES SPECTACLES POUR LE JEUNE PUBLIC DE NOTRE CONSCIENCE A LA QUESTION DE L'EGALITE ? Sylvie Cromer	p.13
LA FILLE SUR LA SCENE, Véronique Perruchon	p.22
REGARDS D'ACTEURS-TRICES	p.31
Regard associatif : Sylvie Mongin-Algan, metteuse en scène, les trois-huit, compagnie de théâtre, association H/F	p.31
Regard d'une conseillère artistique : Brigitte Chaffaut, Office national de diffusion artistique (Onda)	p.33
Regard de metteur, metteuse en scène : Estelle Savasta, Compagnie Hippolyte a mal au cœur	p.35
Regard de metteur, metteuse en scène : Emilie Le Roux, les veilleurs [compagnie théâtrale]	p.37
Regard d'auteures, autrices, écrivains de théâtre... : Nathalie Papin, écrivain de théâtre	p.39
Regard d'auteures, autrices, écrivains de théâtre... : Karin Serres, auteure dramatique pour la jeunesse	p.42

EN CONCLUSION... , Geneviève Lefaure	p.48

ANNEXE : Texte de Reine Prat envoyé suite aux débats De Sand à Butler « Il n'y a qu'un sexe... » ou du « trouble dans le genre»... ?	p.49

Intervenantes

Reine Prat, chargée de mission égalité/mixité au ministère de la Culture et de la Communication

Sylvie Cromer, enseignante-chercheuse en sociologie à l'université de Lille 2

Véronique Perruchon, enseignante-chercheuse en études théâtrales, à l'université de Lyon 2

Sylvie Mongin-Algan, metteure en scène, les trois-huit, compagnie de théâtre, association H/F

Brigitte Chaffaut, conseillère artistique, office national de diffusion artistique (Onda)

Estelle Savasta, metteure en scène - auteure, compagnie Hyppolite a mal au cœur

Emilie Le Roux, metteure en scène, les veilleurs [compagnie théâtrale]

Nathalie Papin, écrivain de théâtre

Karin Serres, auteur dramatique pour la jeunesse

Modératrices :

Marie-Christine Bordeaux, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication.

Fanette Arnaud, bibliothécaire, collectif Troisième bureau

Les interventions ont été ponctuées de lectures de textes de théâtre par les lycéennes de l'option théâtre du lycée Externat Notre Dame (Grenoble), dirigées par Delphine Cogniard du CDNA.

**L'intégralité des débats est disponible en ligne sur notre site internet :
www.espace600.fr**

Les questions qui nous ont réunis : invitation de Geneviève Lefaure, directrice de l'Espace 600

Une journée pour (re-)prendre connaissance du rapport réalisé dans le cadre de la mission égalité/mixité du Ministère de la Culture et de la Communication.

Une journée pour (re-)prendre conscience de l'infime place occupée par les femmes dans le milieu artistique et culturel.

Une journée pour écouter les femmes en création et en mouvement.

Une journée pour se poser la question de la représentation de la fille, de l'adolescente sur nos scènes et dans les textes de théâtre, notamment pour la jeunesse.

Une journée pour inventer, hommes et femmes, un autre rapport à la scène politique, à la scène artistique.

Une journée dans la programmation de l'Espace 600 tout particulièrement structurée cette saison par les questions de l'identité et du devenir des filles/femmes.

Quels rôles jouent-elles sur la scène culturelle ?

La création contemporaine contribue-t-elle à questionner les stéréotypes ou à renforcer les clichés véhiculés depuis des générations, que la littérature bien souvent perpétue ? Sont-elles représentées au plus juste de ce qu'elles aspirent à être ou sont-elles en représentation du rôle que la société continue à leur faire jouer, revêtues de tous les artifices indispensables à leur féminité, cette « introuvable nature féminine » ? La création contemporaine prend-elle en compte l'évolution de nos sociétés sur la question du genre ? Par essence, le théâtre joue de et avec tout cela, il crée des personnages, des héroïnes en l'occurrence, qui touchent l'identité de l'être. Le faux révèle le vrai. Comment s'identifier à ces modèles proposés sur la scène ou les rejeter quand on est spectatrice ou spectateur ? Comment se construire ensemble, filles et garçons, par la fréquentation du spectacle vivant, la lecture des textes dramatiques ?

Quels rôles jouent-elles sur la scène théâtrale ?

Dans ce milieu réputé ouvert et innovant ne s'attendrait-on pas à ce que les femmes occupent leur place aux côtés des hommes ? Pour des grands noms emblématiques, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Sarah Bernhardt... combien de femmes « par nature modestes » sont restées au loin, sur la scène de la vie artistique ? Être comédienNE, metteurE en scène, auteurE,... serait-ce alors un handicap ? Un défi ? Un plafond de verre-un quatrième mur ? Que mettre en place aujourd'hui pour construire le changement, si « les mœurs font les lois et que les lois ne font pas les mœurs » (George Sand) ?

EGALITE DANS LES ARTS DU SPECTACLE ? LE TEMPS DE L'ACTION

Reine Prat, chargée de mission égalité/mixité au ministère de la Culture et de la Communication¹

Je voudrais d'abord remercier Geneviève Lefaire pour l'organisation de cette journée, que je prends vraiment comme une journée de travail, avec les intervenantes et la salle.

J'ai été chargée, au ministère de la Culture et la Communication, d'une mission sur la question des inégalités dans les arts du spectacle. L'objectif étant de dresser un constat, mais aussi de faire des propositions pour transformer ces situations. Cette mission, que j'exerce depuis 2005, a donné lieu à la publication d'un premier rapport en 2006. Je vais articuler mon intervention en deux temps, et vous présenter, dans un premier temps, l'essentiel de ce rapport, puis nous verrons ce qui a été fait depuis sa publication et ce qu'il nous reste à faire. Ce sera l'objet d'un nouveau rapport qui devrait être rendu public en 2009.

Cette mission a commencé en 2005, au moment où le ministre – c'était alors Renaud Donnedieu de Vabres, s'inquiétait du très petit nombre de femmes à la direction des théâtres. Il faut préciser qu'au départ, lorsque Jérôme Bouët, à cette époque directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, m'a demandé de réfléchir à ces questions, il souhaitait que soient abordés tous les types d'inégalités et de discriminations à l'oeuvre dans notre secteur professionnel, qui font, par exemple, que nos scènes et nos salles sont si blanches. Il m'est très vite apparu que si les inégalités h/f pouvaient s'appréhender, sans trop de difficultés dans un premier temps, à partir d'états des lieux quantitatifs, il n'en était pas de même pour d'autres types de discriminations, d'origine, de couleur de peau..., pour lesquelles nous n'avons pas, aujourd'hui, d'outil statistique. Ensuite, le rapport sur les inégalités h/f a eu un tel écho que j'ai dû continuer à travailler sur ce champ-là, sans avoir les moyens d'explorer les autres problématiques. Je n'ai donc pas de données à fournir et je me borne à rappeler que ces questions sont étroitement liées même si elles demandent des approches différenciées.

A l'initiative de cette mission il y a eu aussi une remarque de Claire Lasne, l'une de nos rares directrices de centres dramatiques – elle dirige le Cdr de Poitou-Charentes. Je lui ai demandé de formuler par écrit cette remarque formulée lors d'une réunion au ministère. Elle m'a envoyé ce petit texte que je vous lis : « Nous vivons dans un petit monde, construit selon des lois artificielles, et qui ne correspondent en rien à la population à laquelle nous sommes censés nous adresser. Et d'ailleurs, nous ne nous adressons pas à elle. Peu à peu, le public aussi s'est calibré. Le niveau social, la couleur de la peau, l'absence de handicap. Le fait de refuser de faire entrer la féminité, les couches populaires, les cultures autres que françaises, la maladie,

¹ Le nouveau rapport de Reine Prat, Arts du spectacle - Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité - n°2 - De l'interdit à l'empêchement, est accessible en ligne à l'adresse suivante :

http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite_acces_resps09.pdf

la fragilité physique et psychique dans le monde de ceux qui font et décident du théâtre me paraît le condamner à l'ennui. »

Alors, qu'est-ce qui a fait que le ministère de la Culture s'est soudain préoccupé de cette question et pourquoi ne l'avait-il pas fait plus tôt ? On peut considérer que le moment était propice, parce que ces questions commençaient à trouver un écho dans la société française. Malgré tout, quand j'ai commencé ce travail, cela ne paraissait pas évident. J'avais la plus grande difficulté à aborder cette question dans les réunions, même en interne au ministère de la Culture, je me souviens de réunions où j'avais l'estomac noué en me disant : « Je vais encore ressortir mes histoires d'inégalités alors que personne n'en a jamais parlé dans nos milieux... sans doute parce que, pour des raisons diverses, tout le monde ressent une gêne à aborder ces questions ». Dans un premier temps, il fallait trouver sur quoi je pouvais m'appuyer qui soit incontestable, et ce sur quoi on peut s'appuyer, c'est la loi. Je n'entrerai pas ici dans le détail, le contexte juridique est décrit dans mon rapport (et je vous renvoie aussi au site, très bien fait, de l'observatoire de la parité qui propose une chronologie des droits des femmes), je rappellerai seulement que c'est depuis 1946 que la Constitution de la République garantit le principe de l'égalité entre les femmes et les hommes « dans tous les domaines ». Il faut attendre 1972 pour qu'une première loi introduise le principe « à travail égal, salaire égal », puis 1983 pour que soit établi l'égalité professionnelle. Et depuis 2001, presque tous les ans, une nouvelle loi est promulguée. En 2008, la révision de la Constitution modifie le Préambule et stipule que « La loi favorise l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et aux fonctions électives, ainsi qu'aux responsabilités professionnelles et sociales. » On peut s'interroger sur cet empilement législatif, cet acharnement, qui est sans doute le signe que, comme l'écrivait George Sand, « si les mœurs font les lois, les lois ne font pas les mœurs ». Il faut donc commencer à se préoccuper, en tant que citoyenNEs et en tant que décideurs et décideuses, de transformer ces situations.

Je reviens rapidement sur les données qui figurent dans mon rapport de 2006. Quelques chiffres en réponse à quelques questions que je me suis posées :

Qui dirige les institutions (à partir des bilans des Drac pour les années 2003 et 2004) ?

92% des théâtres consacrés à la création dramatique sont dirigés par des hommes,
89% des institutions musicales sont dirigées par des hommes,
86% des établissements d'enseignement artistique sont dirigés par des hommes. Vous savez pourtant combien l'enseignement est considéré comme un domaine féminin. Mais les directeurs sont des hommes.
59% des centres chorégraphiques nationaux (CCN) sont dirigés par des hommes, j'y reviendrai.

Qui a la « maîtrise de la représentation », c'est-à-dire qui intervient, côté plateau. (analyse de la saison 2004-05 à partir des programmes de 132 institutions) ?

97% des musiques entendues dans nos institutions avaient été composées par des hommes,
94% des orchestres programmés étaient dirigés par des hommes,
85% des textes entendus avaient été écrits par des hommes,
78% des spectacles avaient été mis en scène par des hommes,
57% des spectacles de danse chorégraphiés par des hommes.

Comment se répartissent les moyens financiers ?

Dans les centres dramatiques nationaux et régionaux, pour 2004, les femmes assuraient 8,8% des directions. Elles disposaient de 4,6% du budget global de l'ensemble de ce réseau. Le coût moyen d'un spectacle produit dans ce réseau était de 72000 €, celui d'un spectacle mis en scène par un homme était de 77000 €, et quand c'était une femme qui avait mis en scène le spectacle, le coût de la production était de 43000 €.

Un chiffre qui nous a été donné par la DRAC Rhône-Alpes lors d'une réunion préalable à la création de l'association H/F : 95% de la programmation budgétaire de la Drac pour le théâtre et les institutions pluridisciplinaires étaient affectés en 2006 à des organismes dirigés par des hommes.

Je me suis demandé ce qu'impliquaient ces situations de grandes inégalités.

On s'aperçoit très vite que ces inégalités viennent d'une certaine forme d'assignation à des fonctions, des responsabilités, des métiers, des instruments, je pense aux instruments de musique, différenciés selon le sexe. Et, bien entendu, cette différenciation va de pair avec une hiérarchisation. Ces inégalités produisent ainsi une organisation du secteur selon un système de séparation des sexes qui paraît peu compatible avec les exigences d'une société moderne et démocratique, c'est-à-dire que nous sommes généralement dans des assemblées non-mixtes, dans des réunions de travail non-mixtes : dans les équipes de relations publiques il n'y a généralement que des femmes, mais il y a éventuellement un chef de service, parce que là, on a soudain pensé qu'il fallait introduire un peu de mixité et on a eu l'idée de nommer un homme à la tête de cette équipe trop féminine.

On se rend compte ensuite qu'il y a des écarts injustifiés entre la répartition hommes/femmes dans ce que j'appelle les « viviers disponibles » et celle que l'on trouve aux niveaux supérieurs de responsabilité. En 2006, des femmes dirigeaient 8% des centres dramatiques alors qu'1/3 des compagnies subventionnées par le ministère de la culture étaient dirigées par des femmes. Si ces compagnies sont subventionnées, a priori, c'est qu'elles ont un talent équivalent à celui de leurs collègues masculins. Il y a donc là un gâchis de compétences et de talents, qui constitue une entrave au développement économique du secteur autant qu'à son rayonnement artistique.

Enfin, concernant les représentations artistiques, force est de constater que celles qui nous sont proposées tendent à renforcer les stéréotypes de sexe, en décalage avec les évolutions sociétales, plutôt qu'à contribuer à l'invention de nouveaux rapports sociaux de sexes.

Pourquoi changer cette situation ?

Par un souci de justice sociale.

Par une volonté de modernisation et de démocratisation du secteur.

Par une volonté de développement économique.

Par une préoccupation d'enrichissement de la création, des pratiques et des représentations artistiques.

Et, pour transformer ces situations, je rappellerai que nous sommes touTEs responsables chacunE là où nous sommes. Une anecdote : une jeune metteuse en scène récemment me disait qu'elle se proposait de faire appel aux spectatrices, qui sont les plus nombreuses dans nos salles, et de leur proposer de faire la grève de la spectatrice tant que les programmations ne seraient pas équilibrées. Et elle prenait en exemple un théâtre national parisien où, depuis de nombreuses années, aucune metteuse en scène n'a été invitée à se produire. Ainsi les spectatrices et les spectateurs pourraient aussi apporter leur contribution.

Ceci étant, personne sans doute n'a la volonté affirmée de reproduire ces situations d'inégalité. Mais il y a une sorte de consensus, sans doute inconscient, pour ne pas remettre en cause ce processus de reproduction des normes qui est à l'œuvre dans ce secteur, parfois plus que dans d'autres domaines. Je vais essayer de condenser les témoignages et anecdotes que j'ai pu recueillir et que je cite en partie dans le rapport.

Comment s'organisent ces résistances au changement ? Voici quelques pistes pour expliquer ces phénomènes :

L'absence de modèle, de référence, dans le fonctionnement de nos institutions comme dans une histoire des arts d'où les créatrices et leurs œuvres sont exclues ou ostracisées, perpétue l'intériorisation de l'empêchement, par exemple, à se porter candidate à une direction, ou à affirmer que l'on a besoin de moyens de production et à être une interlocutrice forte vis-à-vis des producteurs.

A l'inverse, une figure qui reste prégnante est celle du couple « le créateur et sa muse », plus souvent inspiratrice qu'interprète (on verra en effet qu'il y a moins de rôles écrits pour des femmes que de rôles écrits pour des hommes, y compris dans le théâtre contemporain). De même, il est communément admis que si tant d'hommes dirigent des institutions et en assurent la représentation et le rayonnement, c'est que tant de femmes occupent, dans leur ombre, les fonctions de secondes, et font tourner les maisons. ChacunE reste ainsi « dans son rôle » social, imposé.

L'absence d'information sur les chiffres et l'ignorance des mécanismes qui produisent les inégalités accréditent l'idée que l'individu est seulE responsable de la situation, bonne ou mauvaise, qui lui est faite. La croyance est entretenue, encore au XXI^e siècle, que le talent (on ose moins aujourd'hui le terme de « génie », très marqué XIX^e siècle), que le talent donc est inné, et explique seul la qualité d'une œuvre, la réussite d'un parcours professionnel, la reconnaissance médiatique. Nous sommes encore loin d'admettre cette réalité plus triviale : la qualité d'une réalisation artistique dépend largement du temps qui a pu être consacré au travail de conception et de réalisation, de la quantité et de la qualité des collaborateurs et collaboratrices que l'on a pu réunir et rémunérer, de la quantité d'occasions de rencontres avec le public, toutes choses qui ont un rapport certes pas exclusif mais très précis avec les moyens financiers dont l'artiste peut disposer. Et nous avons vu que les moyens financiers étaient inégalement répartis.

Par ailleurs, les savoir-faire, les savoirs, les moyens de production, les outils de travail, les responsabilités, se partagent et se transmettent « naturellement » d'hommes à hommes. Plus difficilement ou plus rarement, d'hommes à femmes, ou même de femmes à femmes. Les réseaux de sociabilité masculine n'ont pas leur équivalent féminin, ou de manière marginale. Le masculin est la norme, le féminin, l'exception.

J'ai essayé également d'expliquer pourquoi se préoccuper de ces questions particulièrement dans le domaine des arts du spectacle, quelles en sont les spécificités, puisque les phénomènes décrits diffèrent peu de ce que l'on peut observer dans d'autres secteurs – et c'est justement ce qui surprend, tant la croyance est répandue que les artistes, pourvoyeuses et pourvoyeurs d'imaginaire, vivraient dans un monde à part plus libre, plus juste et plus égalitaire. Ce qui, au contraire, renforce la résistance au changement dans ce milieu des arts du spectacle, réside dans son activité même et dans sa raison d'être. Ayant à charge de produire et de proposer des représentations, il ne peut manquer d'illustrer, et de justifier, l'organisation inégalitaire et le fonctionnement ségrégué qui sont les siens, au moins autant que ceux de l'ensemble du corps social. Le terme qui désigne les établissements où l'on forme les artistes en dit long sur cette réalité, ce sont des « conservatoires ». Il faut donc arrêter de croire que ce milieu serait plus « évolué ». S'adressant à la société toute entière, par l'intermédiaire des spectateurs et spectatrices qui se rendent au concert ou au théâtre, ce milieu a une responsabilité particulière quant aux représentations mentales de nos concitoyenNEs et une incidence possible sur nos comportements. C'est pourquoi il importe d'intervenir d'urgence dans la transformation de ce secteur.

Autre différence avec d'autres domaines, et notamment l'entreprise privée, c'est que c'est un secteur fortement subventionné. Donc on peut imaginer que la puissance publique, l'Etat et

les collectivités territoriales, dispose d'un certain nombre d'outils qui devraient permettre, si la volonté politique existe, de rappeler la loi et de la faire appliquer.

Comment la situation a-t-elle évolué depuis la sortie de mon rapport en 2006 ? Des choses ont changé. Par exemple, il y a eu une avancée majeure dans les théâtres nationaux. En 2006, aucun de ces théâtres n'avait jamais été dirigé par une femme depuis la création du premier d'entre eux, en 1680, la Comédie Française. En 2006, Muriel Mayette est nommée à la tête du Français. Depuis, Julie Brochen a été nommée à la direction du Théâtre National de Strasbourg et Dominique Hervieu à la tête du Théâtre national de Chaillot, qui d'ailleurs est maintenant consacré prioritairement à la danse. Donc sur les cinq théâtres nationaux, nous avons maintenant trois directrices. Une avancée majeure.

Le cas des Centres dramatiques, nationaux et régionaux, est paradoxal. Si on regarde l'histoire de ce réseau, il n'y a jamais eu plus de trois directrices en même temps, sur une quarantaine d'établissements. Il se trouve que depuis deux ans quatre de plus ont été nommées. Je remarque que sur les quatre, trois se sont présentées et ont été nommées en codirection. Aucune des quatre n'est metteuse en scène, alors que traditionnellement ces lieux sont dirigés par des metteurs en scène. L'une, Elizabeth Macocco est actrice, Agathe Mélinand est dramaturge, les deux autres, Pauline Sales et Lolita Monga, sont autrices. L'arrivée de ces femmes à la tête de Cdn-Cdr a ainsi amené une diversification des profils des directions. On peut aussi en déduire que les femmes n'ont toujours pas acquis la légitimité nécessaire en tant que metteuses en scène.

En revanche la situation est plutôt stable dans les scènes nationales : les meilleures années, on peut atteindre 20% de directrices, ce qui était déjà le cas en 2001.

Sur les 23 orchestres permanents en région, un seul jusqu'ici a été dirigé par une chef d'orchestre, et deux fois de suite, c'est l'Orchestre des Pays de Savoie. Or un directeur vient d'être nommé pour succéder à Graziella Contratto qui elle-même avait été nommée après Claire Gibault : fin d'une exception.

Plus inquiétant est ce qui se passe dans les Centres chorégraphiques nationaux, depuis que j'ai sorti mon rapport. En 2006, on comptait 42% de directrices, en 2007 : 38%, en 2008 : 32%. Il y a deux nominations en cours, si ce sont des hommes qui sont nommés, nous tomberons à 25% en 2009. J'ai interrogé un certain nombre de personnes, observateurs et décideurs dans le monde de la danse pour essayer de comprendre ce phénomène. Diverses hypothèses ont été formulées, mais je pense qu'il faudrait lancer une véritable étude pour comprendre ce qui est en train de se passer dans l'art chorégraphique. Un des arguments avancés que l'on dit, c'est que la danse a cessé de figurer parmi les arts dits mineurs – seuls domaines où les femmes sont « autorisées » à créer. Du coup les hommes y interviennent en plus grand nombre que par le passé. Et le tropisme qui consiste à privilégier le masculin joue à plein. On m'a dit (dans un bureau du ministère) : « Mais qu'est ce que tu veux, elles n'ont pas la niaque ! ». Je pense que c'est l'équivalent d'une autre formule citée dans mon rapport, sous une forme un peu différente : « elles ne font pas le poids ». A l'inverse, on peut parfois leur reprocher d'avoir un « caractère », forcément mauvais, une « personnalité », un peu trop forte. Elles ne sont jamais « dans la norme », elles ne sont jamais « acceptables »...

J'arrête de vous accabler avec ces constats, et j'en viens à : qu'est ce qu'on fait ?!

D'abord, améliorer la connaissance statistique de ces situations. Là-dessus, la DMDTS s'est engagée à élaborer une veille statistique sexuée : depuis 2006, les bilans d'attribution de subventions qui sont adressées par les DRAC à l'Observatoire du spectacle vivant (DMDTS) mentionnent le sexe du responsable de la structure subventionnée. Nous pouvons donc maintenant mesurer, en nombre de structures et en volume financier, les évolutions, les avancées et les reculs. Un certain nombre de centres de ressource du spectacle vivant

s'associent à cette démarche et ont commencé aussi à mettre en place des statistiques sexuées.

Mais il s'agit également de mieux comprendre quels sont les mécanismes qui produisent ces inégalités. Nous avons réuni des groupes de réflexion, par domaine artistique ou par thématiques. Ces réunions, dans un premier temps, ont été organisées de manière non mixte. Et j'insiste là-dessus. Pourquoi ?

C'est une façon de contrebalancer le fait que les femmes sont souvent absentes ou si peu nombreuses dans les réunions organisées par le ministère de la Culture puisque celui-ci s'adresse le plus souvent aux directeurs des établissements ou à leurs représentants, ce qui marginalise de fait la présence des femmes. Donc au ministère, on n'a pas souvent l'occasion d'entendre des femmes parler. Quand j'ai commencé à dire que ce n'était pas possible qu'il n'y ait pas de candidates pour des directions, d'abord on m'a dit qu'on ne voyait pas à qui on pourrait penser et puis quand j'ai sorti des listes d'artistes qui dirigent des compagnies subventionnées, de cadres qui ont des responsabilités dans des entreprises culturelles, on m'a dit : « C'est vrai, mais on ne les connaît pas parce qu'elles ne viennent pas nous voir ». On m'a donc demandé d'organiser des réunions pour qu'on puisse enfin les rencontrer.

Organiser des réunions non mixtes, c'est aussi prendre acte que, dans nos milieux comme dans d'autres, dans les réunions mixtes, un net déséquilibre persiste dans les prises de parole par les hommes et par les femmes, ainsi que dans la qualité d'écoute réservée aux unes et aux autres. Nous avons enfin commencé à organiser, il y a quelques semaines, des réunions avec des responsables de compagnies dramatiques, et l'inspection théâtre de la DMDTS a demandé à ce que l'on veille à ce que des femmes soient aussi invitées. Pour la première fois nous avons eu des réunions à peu près paritaires. J'ai assisté à la première, c'était confondant. On pouvait constater cette propension à privilégier la parole des gens que l'on connaît, avec qui des relations se sont installées, donc la parole des metteurs en scène, plus habitués à fréquenter les instances ministérielles, tandis que les metteuses en scène avaient à lutter pour prendre la parole, à s'imposer pour la garder.

Voilà pourquoi il convient encore aujourd'hui, dans certaines circonstances, d'organiser des groupes de réflexion non-mixtes, pour que la parole circule. Il est tout à fait désolant de se rendre compte que, 40 ans après les années 1970, nous en sommes encore là...

C'est aussi une manière de favoriser des complicités et des réseaux de solidarité dont les femmes ont peu l'habitude, notamment parce que ce type de fonctionnement, habituel entre hommes, est perçu par les femmes comme non-légitime, voire dévalorisant.

Une des conséquences de ce type de réunion a été de révéler aux participantes que les problèmes qu'elles pouvaient rencontrer dans leurs vies professionnelles étaient largement partagés par leurs collègues, et donc le résultat de dysfonctionnements collectifs et non de défaillances individuelles de leur part.

Comprendre les mécanismes, cela suppose aussi de partager les diagnostics, constituer des réseaux. A partir des réunions organisées à Paris, un certain nombre de participantes ont pris des initiatives en région. J'en citerai trois : en Poitou-Charentes, des metteuses en scène et directrices de lieux se sont réunies, ont sollicité la DRAC, puis l'association régionale pour le spectacle vivant dont l'observatoire a décidé de mettre en place des statistiques sexuées, de suivre les choses. En PACA, ce sont des musiciennes qui ont lancé une initiative appelée Trobaritz et Cie. Au XII^e siècle en Provence il y avait des musiciennes, compositrices, poètes, que sont devenues leurs héritières au 21^{ème} siècle ? Elles existent mais sont peu présentes sur nos scènes, comment leur redonner la visibilité qu'elles méritent ? Trobaritz et Cie organise chaque année depuis 2007 un ensemble de manifestations pour éclairer cette dimension de la création musicale, trop souvent laissée dans l'ombre. En 2009, le festival de musiques traditionnelles de Correns (Var) s'associe à cette démarche en réalisant une programmation d'où les musiciennes ne sont pas exclues et en organisant un débat sur ces questions. En Rhône-Alpes, Sylvie Mongin présentera tout à l'heure l'association H/F qui s'est créée autour

de cette problématique à l'initiative de femmes de théâtre. Je citerai, dans la région, plusieurs manifestations qui, comme l'Espace 600, ont fait, ces derniers mois, une place importante à des œuvres de musiciennes ou de femmes de théâtre : le festival de musique ancienne d'Ambronay, les journées de Lyon des auteurs de théâtre, le théâtre des Célestins...

Quels sont les chantiers à venir, comment les définir ?

Je voudrais d'abord définir les différents niveaux d'intervention possible et pas seulement l'accès aux responsabilités, parce que les choses sont extrêmement liées. Il faut commencer par regarder ce qui se passe dans les enseignements artistiques et dans les formations aux métiers de la culture, où on sait que la présence féminine est très forte. Et se demander pourquoi les choses s'inversent au moment de la professionnalisation. Il y a plus de filles et de jeunes femmes qui étudient mais, au stade de l'insertion professionnelle, ce sont les hommes qui prennent le pas sur elles. C'est un vaste chantier à ouvrir, regarder comment cela se passe. Pour ce qui est des enseignements artistiques, on se rend compte, et regardez autour de vous, que les publicités faites par les conservatoires pour trouver leur public, c'est généralement, on ouvre un cours de danse, on montre une petite fille en tutu, comment voulez-vous alors que les garçons aient l'idée de s'y inscrire ? et on ouvre un cours de musique, on vous présente un groupe de musiciens en costume cravate dirigés par un chef d'orchestre. Alors changeons les images que l'on présente aux enfants et on changera peut-être la composition des classes. Essayons aussi de réintégrer dans l'histoire de la danse, de la musique ou du théâtre toutes ces artistes qui ont existé, qui ont produit, mais qu'on a rayées des dictionnaires et des répertoires.

L'autre chantier, c'est celui de l'égalité professionnelle et salariale au sein des entreprises, et là la loi fait injonction puisqu'une nouvelle loi sur l'égalité professionnelle a été adoptée en 2006, qui fait obligation aux entreprises d'arriver à l'égalité en 2010. D'après les témoignages que j'ai pu réunir, on en est encore loin. Une petite anecdote : une administratrice de Centre dramatique m'a raconté s'être appuyée sur la sortie de mon rapport pour corriger une inégalité patente au sein de cette maison : elle avait constaté à son arrivée qu'il y avait deux régisseurs et une régisseuse et que la régisseuse était moins bien payée que ses collègues masculins. Elle n'a cessé de demander que les choses se rétablissent. Cela lui a toujours été refusé. Le jour où elle est arrivée en réunion avec mon rapport, ça a été accepté. Moi ma question c'était : comment se fait-il qu'à travail égal, cette femme n'était pas payée comme ses collègues ? Elle m'a expliqué que les trois étaient, jusqu'à une certaine date, engagés sur des CDD, que le jour où ils sont passés en CDI, il leur a été expliqué que la stabilité de l'emploi allait de pair avec une diminution de salaire et que donc ils allaient régresser dans leur rémunération. La régisseuse a dit « merci », les deux régisseurs ont négocié et ont obtenu de garder, en CDI, le salaire qu'ils avaient en CDD.

Troisième chantier : l'accès aux moyens de production et aux réseaux de diffusion et les questions de représentation. Il faut alors s'interroger sur la manière dont le genre intervient dans les jugements esthétiques et dans les décisions qui en découlent en matière de financement des spectacles : subventions attribuées, outils de production mis à disposition, accueils en résidence, parts de coproduction, accueils en diffusion etc. La question est délicate et demanderait non seulement de bien s'entendre sur les notions de sexe et de genre, encore trop ignorées ou mal comprises dans nos milieux, mais que des études mettent en lumière leur incidence sur nos productions artistiques et les moyens qui leur sont accordés. Il en existe, il faudrait s'y intéresser, et qu'elles se développent.

QUE REVELENT LES SPECTACLES POUR LE JEUNE PUBLIC DE NOTRE CONSCIENCE A LA QUESTION DE L'EGALITE ?

Sylvie Cromer, sociologue, Université Lille 2

Comment socialise-t-on les filles et les garçons dans une société érigeant en principe l'égalité entre les sexes ? Pour répondre à cette question, depuis 10 ans maintenant, j'ai analysé, avec une équipe à géométrie variable selon les études, les « objets d'enfance »², encore peu considérés, malgré des travaux phares³ et malgré de réels enjeux économiques et sociaux. Ont ainsi été passés au crible : littérature de jeunesse, presse enfantine, manuels scolaires, en tant que productions symboliques normatives de ce qu'est/ doit être/ un homme, une femme, un garçon, une fille, et le « commerce » convenable entre les sexes, c'est-à-dire du point de vue des représentations du féminin et du masculin⁴. En effet, en diffusant un système de normes, conduites, valeurs, même si ces dernières ne sont pas « absorbées » telles quelles par les récepteurs-trices (la socialisation procédant par transactions complexes et continues), les représentations n'en constituent pas moins un mode de connaissance et contribuent notamment à l'exploration des identités de sexe.

La proposition de Reine Prat, chargée de mission pour l'égalité dans les arts du spectacle au ministère de la culture et de la communication, de regarder un vecteur de socialisation, lui aussi fortement légitimé par la société et par la culture dominante, les spectacles pour le jeune public, m'a semblé d'autant plus intéressante qu'un angle nouveau d'analyse était suggéré : non pas les spectacles eux-mêmes, mais les documents de communication, qui mettent en exergue certaines informations pour « séduire » les médiateurs-trices, voire pour orienter la réception. Ces choix, opérés pour communiquer sur les spectacles, comme l'ont souligné les programmeurs-trices ayant participé au groupe de pilotage, sont révélateurs de l'état de notre conscience à la question de l'égalité. Certes le texte de présentation d'un spectacle ne saurait équivaloir au spectacle lui-même. Les « représentations » fixées sur le papier ne sont que celles mises en avant par les programmeurs-trices, à partir du spectacle qu'ils ou elles ont vu ou à partir des dossiers de presse qui leur ont été adressés par les concepteurs-trices. Ces « représentations » peuvent donc s'écarter de celles, forcément plus nombreuses, amples, voire ambiguës, qui circulent pendant la représentation théâtrale, lesquelles seront diversement « reçues » par le spectateur et la spectatrice⁵. Ajoutons cependant que ce document sert souvent de « support de préparation » des enfants avant le spectacle. On peut en outre faire raisonnablement l'hypothèse que les adultes font le choix d'un spectacle à partir

² Nous entendons par là tous les « outils » qui vont contribuer à la socialisation des enfants : les livres, les vêtements, les jouets, etc.

³ Dès l'ouvrage de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, en 1949, dans lequel elle évoque longuement la littérature de jeunesse.

⁴ Cf. Denise Jodelet : « Forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet (dir.), *Les représentations sociales*. Paris : PUF 1989 p.53)

⁵ D'où l'étude de réception envisagée dans un second temps.

des résumés, et non, comme pour les spectacles pour adultes, à partir des noms des artistes (concepteurs-trices ou interprètes).

Les documents de communication en direction du public, dépliants, plaquettes, livrets ou véritables catalogues, de saison ou de festival, présentent, sous format papier⁶, la programmation annuelle destinée au jeune public. La rubrique commune à tous ces documents est la présentation du spectacle. Quoique hétérogène, de quelques lignes succinctes à deux pages, cette rubrique comprend :

- la liste des « intervenant-es » dans la « fabrication » du spectacle, distribution exhaustive ou non, définitive ou en cours, comportant les noms des auteurs et autrices⁷, des interprètes et des autres créateurs et créatrices⁸ ayant contribué à la conception et à la réalisation du spectacle. Nous avons désigné ces intervenant-es selon trois catégories : création, interprétation, collaboration artistique.
- éventuellement, des informations complémentaires sur la compagnie maître d'oeuvre du spectacle (origine géographique...).
- le « résumé » du spectacle centré en général sur l'histoire, mais pouvant aussi être consacré à une présentation plus précise des artistes ayant créé le spectacle (biographie, considérations esthétiques ou autres sur l'ensemble d'une oeuvre etc.).
- éventuellement des images, sous forme d'illustrations ou de photos.
- l'âge du public que l'on souhaite attirer au spectacle.
- des informations pratiques, telles que les dates de représentations, les horaires des matinées scolaires, etc.
- des extraits de presse peuvent parfois figurer.

La présentation du spectacle a été analysée selon deux axes :

- d'une part, les données sur ce qu'on appellera la « fabrication » du spectacle, c'est-à-dire, essentiellement, la distribution (entendue au sens large, voir ci-dessus) : au sein d'un secteur fortement masculin⁹, quel est le sexe des équipes artistiques qui opèrent pour le jeune public ? ou du moins quel-les intervenant-es a-t-on estimé nécessaire de citer dans les documents considérés ?
- d'autre part les résumés des histoires : quels sont les personnages de prédilection et leurs caractéristiques dans ces productions ?

⁶ Et/ou dans des sites internet, mais nous nous intéressons ici au format papier.

⁷ Ces mots sont ici pris au sens large : écriture, mise en scène, chorégraphie, composition etc.

⁸ Qu'on a appelés aussi « collaborateurs-trices artistiques » : scénographie, costumes, lumières, son, etc.

⁹ Les chiffres clés 2008 du MCC – Professions culturelles et emploi – comptent 124 943 intermittent-es du spectacle en 2004 : la part d'hommes représente 66% pour 34% de femmes. Le taux de masculinisation varie selon les catégories : artistes : 64%, cadres : 70%, techniciens : 63%, ouvriers : 90%.

Le corpus étudié est celui des présentations des spectacles dans les plaquettes de saisons et de festivals de la saison 2006-2007 des organismes partenaires de l'Onda pour leur action en direction du jeune public, c'est-à-dire ceux qui ont une « politique » pour l'enfance et la jeunesse, avec au moins 3 spectacles/par an. Pour des raisons pratiques (temps à consacrer à ce travail), une sélection a dû être opérée à partir des documents que ces organismes nous ont adressés, spécifiquement pour cette étude. Cette sélection a été faite de manière à obtenir une représentativité de la diversité de ces organismes (par catégories d'établissements et par implantation géographique, qu'ils soient subventionnés ou non par le Mcc). Dans chaque document, sont sélectionnés les spectacles, de toutes disciplines du spectacle vivant pour lesquels est précisé l'âge ou la tranche d'âge du public visé (jusque 18 ans) ou la mention « à voir en famille ».

Au total ont été analysées 990 présentations de spectacles représentant 729 spectacles différents (un même spectacle pouvant apparaître dans différentes brochures¹⁰) programmés sur la saison 2006-2007. La méthode a consisté à établir, pour l'ensemble des documents étudiés, une grille d'analyse unique sous forme d'un questionnaire type comportant, pour chaque spectacle, 93 questions fermées.

Ce questionnaire comprend trois parties :

- la « **carte d'identité** » de la **structure programmatrice**, à partir du fichier de l'ONDA, et la **nature de la programmation** (saison ou festival)

- les données sur la « **fabrication** » du spectacle, recueillant des informations sur :

- le pays d'origine de la compagnie,
- l'âge du public visé
- la ou les disciplines dans lesquelles le spectacle est programmé
- la ou les « œuvres de référence » : œuvres dont le spectacle s'inspire ou est adapté
- le décompte par sexe des « auteurs de référence »
- le décompte par sexe des « auteurs » de l'œuvre proprement dite : auteurs, compositeurs, metteurs en scène, chorégraphes
- le décompte par sexe des interprètes, toutes disciplines confondues
- le décompte par sexe des collaborateurs artistiques (désignés aussi comme « autres créateurs ») : scénographie, costumes, son, lumière, vidéo...

- les données sur le « **contenu** » du spectacle, partie la plus conséquente du questionnaire, composée elle-même de trois sous-parties, recueillant des informations sur:

a) le titre : nombre de personnages cités selon leur forme (humain, humanisé, mythique...) et leur sexe

b) le résumé:

- l'intention qui se dégage du texte de présentation : ludique, pédagogique, initiatique
- les thèmes abordés
- le décompte des personnages (cf. *supra* le titre)

c) l'examen individuel de 4 personnages au maximum par spectacle en notant pour chacun : son positionnement et sa fonction dans l'histoire, ses qualités, ses actions, ses interactions avec d'autres personnages, ses caractéristiques relevant du sexe social.

¹⁰ Comme nous travaillons sur la manière dont les spectacles sont « proposés » au public et non sur les spectacles eux-mêmes, les doublons n'ont pas été éliminés. Au maximum, nous avons compté 11 « programmations » pour un même spectacle, une telle occurrence concernant 2 spectacles ; mais le plus souvent, il s'agit de 2 passages.

En effet, c'est par le personnage, élément-clé des productions pour la jeunesse en particulier, que l'on accède aux représentations que la société se donne d'elle-même. Le personnage est le creuset de différentes caractéristiques qui constituent **son sexe social** : caractéristiques classiques démographiques d'un individu - un sexe, un âge - ; mais aussi qualités, rôles, statuts, actions et activités, réseaux d'interactions nouées avec d'autres personnages lui conférant une place dans la société fictive.

Nous présentons ici les principaux résultats concernant la part des hommes et des femmes dans les équipes artistiques dont les spectacles sont présentés au jeune public et la part des personnages masculins et féminins dans la société fictive que proposent ces spectacles¹¹.

A- Quelle répartition h/f dans les équipes de « fabrication » ?

Si l'on considère l'ensemble des intervenant-es (auteurs-trices¹², interprètes, autres créateurs-trices¹³), en moyenne 9 personnes par spectacle sont mentionnées dans les distributions, chacune occupant souvent plusieurs fonctions. Malgré l'information lacunaire (tous les postes ne sont pas cités dans les brochures), 7250 « fonctions » ont été dénombrées dans les 990 présentations analysées, en prenant en compte les auteurs et autrices de référence¹⁴, 7057 sans leur prise en compte, si l'on ne veut considérer que les personnes qui sont intervenues directement dans le processus de fabrication. Sur les trois catégories considérées, celle des interprètes est la plus nombreuse, suivie de celle des « auteurs-trices », mais ces rubriques sont plus renseignées que celles concernant les « autres créateurs-trices ».

Derrière ce chiffre global et imposant de 7250 fonctions (ou 7057 sans le comptage des oeuvres de référence) se cache une grande disparité d'accès aux fonctions, selon le sexe de la personne, entre les hommes et les femmes. Quels sont les résultats saillants ?

1- Les hommes sont toujours plus nombreux, globalement et dans chaque champ de la « fabrication », et ils investissent un plus grand nombre de spectacles que les femmes.

Quelques exemples :

- tous intervenants confondus : 66% d'hommes contre 34 % de femmes

- 152 auteurs et 18 autrices « de référence » :

18 % des spectacles (soit 176 spectacles) renvoient explicitement à une œuvre de référence, pour l'essentiel un texte, de littérature ou de philosophie.

Quand les auteurs de référence existent et quand leur sexe est connu (170 dans 148 spectacles), il s'agit massivement d'hommes : 89 % des spectacles avec un auteur au sexe identifié ont un auteur de référence contre 11 % ayant une autrice.

- 1511 auteurs et 623 autrices¹⁵ :

¹¹ Il faut remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont rendu ce travail possible : Reine Prat, Brigitte Chaffaut (ONDA) et Laurent Babé, informaticien, chargé de mission (bureau de l'observation du spectacle vivant DMDTS) qui a effectué le traitement des données, sans oublier les programmeurs et programmatrices qui ont participé à l'élaboration de la grille de collecte. La collecte des données a été réalisée par Elise Boch (étudiante à Paris X-Nanterre) et Elina Szwarc (étudiante à l'Iesa), stagiaires, et Sylvie Cromer

¹² Cf. note 6

¹³ Cf. note 7

¹⁴ Rappelons-le : on entend ici par auteurs-trices de référence ceux et celles dont les œuvres ont été adaptées ou sont mentionnées comme ayant inspiré les auteurs-trices du spectacle.

¹⁵ Cf. note 6

On dénombre 71 % d'hommes impliqués dans la création en tant qu'auteur contre 29 % de femmes.

En nombre de spectacles, parmi ceux dont la présentation mentionne un nom d'auteur (compositeur-trice, chorégraphe, etc.), 86 % comptent au moins une de ces fonctions tenue par un homme, 48 % des spectacles seulement au moins une de ces fonctions tenue par une femme.

- 1620 interprètes masculins et 1012 interprètes féminines :

62 % de rôles masculins contre 38 % de rôles féminins.

En termes de spectacles, 79 % comportent au moins un rôle tenu par un homme, 65 % comportent au moins un rôle tenu par une femme.

- 1155 collaborateurs artistiques et 603 collaboratrices :

66 % postes masculins contre 34 % postes féminins.

En terme de spectacle, 92 % des spectacles mentionnant les postes de scénographie, création lumières, son, costumes, etc. comportent au moins un poste tenu par un homme, 63 % comportent au moins un poste tenu par une femme.

2. En examinant la mixité, considérée au sens large (qu'il y ait au moins un homme ou une femme dans l'équipe), 72% des spectacles sont fabriqués par une équipe mixte, **23% des spectacles sont exclusivement fabriqués par des hommes contre 5% seulement par des femmes.**

Minoritaires, les femmes ne sont pas exclues : comment les femmes entrent-elles donc dans ce secteur ?

D'abord, elles sont sur les créneaux qui offrent plus de possibilités (ou la « population » est la plus nombreuse), comme l'interprétation plutôt que la création, ou la discipline des arts du texte plutôt que celle du cirque, ou la thématique majoritaire du ludique.

Ensuite, elles se positionnent par rapport aux rôles de sexe attendus : elles sont plus nombreuses à intervenir dans la danse, à s'adresser aux tout-petits (les 0-6 ans), sur le thème de l'exploration de l'intimité, plutôt que le thème de l'ouverture aux autres.

Enfin, elles constituent, sans commune mesure toutefois avec la pratique masculine¹⁶, des univers de fabrication ségrégatifs exclusivement féminins.

Ainsi sur la base de l'hégémonie masculine, se reconstruisent des rapports de genre entre les sexes qui permettent aux femmes d'entrer et de se maintenir dans le secteur, à condition qu'elles adoptent des stratégies et des positionnements « conformes ». Bien que lié à l'enfance et à l'éducation, bien que secteur en émergence, le spectacle pour le jeune public porte la trace de la domination masculine et de la résistance à l'égalité.

B- Quelles représentations du masculin et du féminin ? ou la société fictive des personnages.

Quelle mise en ordre des rôles sexués est donc proposée ? alors que le public qui fréquente ces spectacles est mixte...

1. Comme dans les autres « objets d'enfance » étudiés par ailleurs, le masculin et le féminin ne sont jamais sur un pied d'égalité, ni numérique ni qualitatif. La méthode quantitative adoptée dans toutes ces études, reposant sur les concepts de genre et de représentation, a permis de mettre en évidence comment s'élabore le genre, les rapports inégalitaires entre les personnages masculins et féminins, **au-delà des stéréotypes.**

¹⁶ 23 % d'équipes exclusivement masculines contre 5 % d'équipes exclusivement féminines. A noter que ces « équipes » peuvent aussi être composées d'un seul individu.

La construction de la différence, et surtout de la hiérarchisation, des sexes s'opère de la manière suivante :

a) d'abord, quel que soit le support envisagé, sur **un déséquilibre numérique** entre les personnages masculins et féminins, les premiers étant plus nombreux (en général dans un rapport de 60/40) ; et sur une concurrence âpre entre les générations adultes/enfants d'où sortent en général vainqueurs les adultes.

b) ensuite **sur la mise en avant d'un personnage « de prédilection »**, entre les 4 catégories émergentes hommes/femmes/filles/garçons, dont l'une devance nettement les trois autres. Le classement des populations est variable selon les supports étudiés, mais, en tous cas, un des masculins décroche toujours la première place : le garçon dans la presse magazine et les manuels scolaires africains, l'homme dans la littérature. La dernière place est toujours féminine : les filles dans la littérature ; les femmes dans la presse et les manuels. Et ce, bien que la production, quelle qu'elle soit, soit abondante et diversifiée, en unités comme en personnages, et « contrôlable » comme dans les rubriques courtes de la presse.

c) **sur des portraits dont le clivage sexué se construit avec l'âge** : les portraits des enfants, filles et garçons, sont en général très proches, que ce soit dans la littérature de jeunesse ou dans les manuels africains, même si on décèle des écarts. En revanche, les portraits des adultes sont très figés, du point de vue des activités, notamment professionnelles, qui sont réservées soit aux hommes soit aux femmes.

d) **sur des interactions qui bénéficient aux personnages masculins**, les mettant au centre des réseaux de sociabilité, les consacrant comme acteurs clé.

Ainsi s'installe, à usage des enfants, la « valence différentielle entre les sexes. »¹⁷

2. Qu'en est-il dans les spectacles pour le jeune public ?

a) Les personnages, élément-clé des spectacles pour le jeune public :

Les deux tiers des présentations de spectacles citent au moins un personnage sexué. Ce qui veut dire qu'un tiers des présentations ne fait allusion à aucun personnage sexué : soit parce que le spectacle effectivement ne comporte pas de personnage (exemple un concert)¹⁸, soit parce que la présentation ne raconte pas l'histoire, mais présente l'auteur, les interprètes, etc. Pour autant, le personnage reste bien un élément-clé du spectacle jeune public :

1596 personnages ont été évoqués dans 664 présentations de spectacle.

b) Si la société fictive des personnages est humaine (ou humanisée) et comporte deux sexes¹⁹, **il n'y a pas la parité numérique** puisque sur 906 personnages, 60 % sont masculins, 40 % féminins ; le déséquilibre est encore plus flagrant entre les générations : 73% d'adultes contre 27% d'enfants.

¹⁷ Françoise Héritier, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*. O. Jacob, 1996.

¹⁸ Ce qui n'empêche pas que le spectacle propose des représentations « genrées » : distribution différenciée, entre les hommes et les femmes, des instruments, des fonctions (un instrumentiste/une chanteuse ou danseuse, une pianiste/un saxophoniste, un (non pas une) chef d'orchestre) etc.

¹⁹ On peut d'ailleurs remarquer qu'on n'a trouvé mention d'aucun personnage ambigu, d'aucune confusion de sexe, ni « trouble dans le genre ».

c) Se détache ainsi très nettement un personnage de prédilection, **l'adulte masculin : 45% des personnages sont des hommes**. Celui-ci constitue d'autant plus un modèle d'humanité qu'il est le personnage le plus décrit : en termes de qualités, d'actions, d'interactions, de liens, de statuts. Il endosse aussi plus souvent le rôle de héros. Les autres catégories de sexe et d'âge apparaissent ainsi comme des minorités : 28% de femmes, 14% de garçons, 12% de filles.

d) Dans ce cadre de domination masculine, numérique et qualitative, **on ne détecte pourtant pas de stéréotype flagrant et on ne constate pas d'exclusion d'un domaine. On ne constate pas non plus de bipolarisation. Les sexes se démarquent sans s'opposer**.

La première tendance est que les personnages féminins sont de pâles décalques des masculins, car moins décrits.

La seconde est l'écart subtil entre les sexes, qui laisse accroire que des masculins et des féminins semblent faire les mêmes choses.

En effet, la distinction majeure entre hommes et femmes concerne leur inscription préférentielle dans une **sphère de vie**, privée pour les unes, publique pour les autres :

Un homme sur deux est désigné par un statut professionnel ou une fonction politique, alors qu'une femme sur deux est désignée par un lien familial.

Pour autant un homme sur 4 est nommé par un lien familial et une femme sur 5 a une activité professionnelle (et il s'agit dans les deux cas, des mêmes liens - parents/époux - et des mêmes activités - métiers artistiques ou intellectuels).

Les **actions** confirment la construction de rapports de genre, non sur la complémentarité des sexes, mais sur les écarts entre les sexes :

L'activité phare, pour les hommes comme pour les femmes, est la sociabilité positive²⁰.

Puis, alors que les femmes se livrent à des activités d'aventure et de vie quotidienne (dont les tâches domestiques), les hommes mènent des activités professionnelles et, à égalité, d'aventure et de sociabilité négative²¹.

La troisième tendance est que les portraits féminins portent trace, quoique marginalement, de stéréotypes : les femmes sont plus amoureuses, plus porteuses d'actions physiologiques telles que « naître, grandir, mourir » - certes rares - ou d'activités de soutien, exercent davantage des métiers de soin et d'éducation

Les hommes, à la fois numériquement hégémoniques et porteurs de davantage de caractéristiques humaines, dessinent ainsi un neutre universel, d'autant que, contrairement à la réalité, ils « neutralisent », en les investissant à leur tour, les territoires féminins, comme la sociabilité et l'espace familial. On pourrait se réjouir que les spectacles jeune public soient, sur ce point, en avance sur le monde réel : encore faudrait-il qu'ils fassent preuve d'autant d'imagination concernant les femmes.

C- En guise de conclusion : quelles perspectives ?

A l'instar d'autres objets, scientifiques, théoriques et intellectuels, les spectacles pour le jeune public sont porteurs de la résistance à l'égalité.

²⁰ Partager des jeux, des loisirs, construire ensemble, etc.

²¹ Disputes, bagarres, trahisons etc.

On peut émettre au moins deux hypothèses pour tenter de comprendre cette résistance.

D'une part, le discours de l'égalité heurte les privilèges masculins : la diffusion multimédiatique massive de représentations sexuées asymétriques serait ainsi une forme de contrôle du processus d'émancipation féminine que connaît la société, notamment grâce à l'institution scolaire.

D'autre part, un autre élément déterminant est la croyance vivace d'une différence naturelle des sexes et surtout de la nécessité de celle-ci, que l'égalité risque de mettre à mal, voire d'abolir. Cette juxtaposition paradoxale d'un discours sur l'égalité et de la croyance/aspiration à la différence peut expliquer les résultats obtenus : le gommage des stéréotypes et l'extension du portrait masculin, et parallèlement l'effacement des personnages féminins ou la persistance d'un féminin, cas spécifique et déclinaison du masculin.

Sommes-nous prêt-es alors à réfléchir aux « enjeux de l'égalité », sans avoir peur d'être taxé-es de censeur-es²² ?

Dans l'affirmative, cela exige de se confronter à la question de ce que serait une œuvre non sexiste. Question éminemment liée à la vision que l'on a de la société. Si l'on souhaite la possibilité pour chaque être humain de se réaliser selon ses potentialités et ses désirs, et non selon les assignations faites à son sexe, ou à l'une ou l'autre de ses caractéristiques sociales, on pense d'abord à un nécessaire équilibre numérique entre les sexes, à l'ouverture de tous les possibles humains concernant les portraits et surtout à des interactions diversifiées entre les sexes et les âges, bref à une diversification des modèles, portés par les deux sexes²³.

On peut aussi aller au-delà et, prenant appui sur la fiction et l'imagination, envisager aussi pour certains personnages la neutralisation²⁴ des sexes. Pour autant produira-t-on ainsi de l'égalité ? En tout cas on produira de la diversité dans les modèles proposés et des pistes de réflexion.

N'oublions pas qu'au-delà de la réception que peut avoir d'un spectacle tel ou telle enfant entrent en jeu des médiateurs et médiatrices, parents, enseignant-es, éducateurs et éducatrices, qui initient les enfants à la lecture, au spectacle, proposent ou non un regard et une réflexion critiques.

Malgré l'existence d'une *Convention interministérielle pour l'égalité dans les systèmes éducatifs*, renouvelée en 2006²⁵, l'égalité, a fortiori ses enjeux, ne sont jamais intégrés comme axe de réflexion par exemple dans le choix des livres, des spectacles, des manuels...

²² Argument incontournable quand on prétend étudier les œuvres d'art que certain-es souhaiteraient au contraire sanctuariser.

²³ Dans cette perspective, une bibliothèque municipale d'une commune jouxtant Bruxelles a choisi de développer une « bibliothèque en tous genres » pour élargir son choix d'ouvrages, pour les enfants et les adultes, incluant la thématique de l'égalité entre les sexes.

²⁴ Il conviendrait à cet égard de regarder de plus près le choix des interprètes (hommes ou femmes et, semble-t-il, plus souvent hommes) appelé-es à interpréter les personnages désignés dans les textes contemporains par des numéros ou des lettres. Ou les exemples de distributions inversées, que l'inversion soit signifiante ou non.

²⁵ La convention est sur le site : <http://media.education.gouv.fr/file/88/9/3889.pdf>

« Une nouvelle convention interministérielle pour la promotion de l'égalité des chances entre les filles et les garçons, les femmes et les hommes dans le système éducatif est signée pour la période 2006-2011. Elle réaffirme la nécessité de développer une approche globale dans l'ensemble de la démarche éducative, notamment dans le cadre de l'orientation et de l'éducation à la citoyenneté, en associant les efforts de 8 ministères : Emploi, Éducation nationale, Justice, Transports, Agriculture, Culture, Cohésion sociale, Enseignement supérieur. Elle s'inscrit à la suite de la précédente convention qui, entre 2000 et 2006, a fédéré les initiatives de plusieurs ministères et prend en compte les avancées de la Charte de

Bibliographie sur les représentations sexuées

- Carole Brugeilles, Sylvie Cromer, Analyser les représentations du masculin et du féminin dans les manuels scolaires. *Ceped*, collection « Les clefs pour... » 2005, 136 p.
- 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 unesco.doc : <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001588/158897f.pdf>)
- Carole Brugeilles, Sylvie Cromer, Thérèse Locoh (dir.) *Analyser les représentations sexuées dans les manuels scolaires - Application d'une méthode commune dans six pays : Cameroun, Madagascar, Mexique, Sénégal, Togo et Tunisie*. CD Rom accessible sur le site du CEPED, (<http://www.cepel.org/bar/spip.php?article233>)
- Carole Brugeilles, Sylvie Cromer et Cromer I., « Les représentations du féminin et du masculin dans les albums illustrés ou comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population*, 57,2, 2002, 261-292
- Sylvie Cromer, « Vies privées des filles et des garçons, des socialisations toujours différentielles ? » in M. Maruani (dir.), *Femmes, Genre et Société*, L'Etat des Savoirs, La Découverte, 2005, pp.192-199
- Carole Brugeilles, Sylvie Cromer, « Albums illustrés créés par des femmes, albums illustrés créés par des hommes: quelles différences? (Le cas de la production française de 1994). In *Femmes et Livres*, actes du colloque, D. Bajomé, J. Dor, M.-E. Henneau (eds). L'Harmattan, 2007, p.197-213
- Sylvie Cromer, « Littérature de jeunesse et genre : le point de vue des enfants ». *Les Cahiers de l'ARS* n° 4, Genre et identités, Brest, décembre 2007, p.37-61
- Sylvie Cromer, « Les suppléments Parents des magazines jeunesse, un outil de 'domestication' des mères ? », *Recherches et Prévisions* n° 93, Paris, 2008, pp. 29-40.
- Carole Brugeilles, Sylvie Cromer, Nathalie Panissal, « Le sexisme au programme, représentations sexuées dans les lectures de référence à l'école », *Travail, Genre et Sociétés* n° 21, avril 2009

l'égalité entre les femmes et les hommes élaborée en 2004 par le ministère des Affaires sociales, du travail et de la solidarité. » (<http://education.gouv.fr> consulté le 15 avril 2008). Cf. aussi le bilan de la précédente convention 2000-2006 : L'égalité entre les filles et les garçons : une mission pour l'enseignement scolaire, bilan 2000-2006. Ministère de l'Education nationale, 03/2006, 14 p.

QUI SONT CES FILLES QUI SONT SUR NOS SCENES ?

**Véronique Perruchon,
enseignante-chercheuse en études théâtrales, Université Lyon 2**

Interrogation persifleuse sinon pertinente, la question nous renvoie aux réalités du théâtre aussi bien qu'à sa dimension fictionnelle. D'abord pragmatique, l'investigation peut porter sur la pratique du théâtre :

Qui sont les filles qui font du théâtre ?

Ouvrant des champs de réponses aussi bien dans le domaine sociologique (à la limite de la statistique analytique) que psychologique en s'intéressant aux motivations.

La question rejoint, en tout cas, le vécu de tout pédagogue du théâtre qui voit ses classes majoritairement remplies de filles.

Mais cette question – Qui-sont ces filles qui sont sur nos scènes ? – renvoie également à celle de la fille au théâtre, dans les textes et sur scène, s'intéressant davantage au domaine de la fiction et de la représentation. Question qui touche elle aussi au domaine de la statistique (quelle proportion ?) et de la psychologie (quel type de filles ?)

L'on se rend vite compte d'ailleurs de la disproportion entre l'offre : la quantité de rôles féminins, et la demande : le nombre de praticiennes postulantes. La question étant peut-être en cela persifleuse !

Figure de fille

Une autre voie d'accès consisterait à s'intéresser à la figure de la fille au théâtre, approche qui nous permet de dépasser les abords pragmatiques ou purement fictionnels. Car cette question très ciblée sur les filles ne peut pas nous laisser ignorer l'évolution et les mutations qu'a connues le personnage de théâtre ces dernières années. La question peut même paraître obsolète dans un théâtre qui tend à la déréalisation, la désincarnation, la dépersonnalisation du « personnage ». C'est cet aspect de la question qui retient notre attention et nous allons nous intéresser à la figure de la fille, à son statut et ses enjeux au théâtre dans les textes et sur scène. Nous nous proposons de porter un regard sur le paysage théâtral à travers la figure de la fille. C'est-à-dire celle qui n'est pas femme et celle qui est en devenir. Non pas une effigie, mais un être qui nous renvoie une représentation du monde. C'est en cela qu'elle est **figure de fille**.

L'enfant sur scène et au théâtre : une masculinisation de l'enfant

« La fille », et non la femme est un terme qui désigne un être encore plus ou moins rattaché au monde de l'enfance, en tous les cas, il s'agit bien de fille et non de femme dans cette question. Or, souvent, sans même parler de fille ou de garçon, on emploie le mot « enfant » dans une acception générique indifférenciée sexuellement, comme « neutre universel ».

On retrouve ce terme en effet largement dans les distributions²⁶, les titres²⁷, les répertoires de texte²⁸, et les textes où les personnages eux-mêmes désignent l'enfant par cette appellation ou un équivalent²⁹.

Ce qui prime est le statut d'enfant (ou de bébé) par rapport à l'adulte plus que le sexe. (C'est le cas chez Bond qui a élaboré toute une théorie sur l'imaginaire et l'enfant).

Dans un autre cas, la précision vient au cours de la pièce :

Ex : Catherine Anne, *Petit* :

Scène 1 : La rue. Une vieille, un enfant

L'enfant : (Texte)

Puis devient :

Lui : (Texte)

La sœur : (Texte)

Bien souvent, l'image qui se profile derrière cette appellation – *enfant* – est celle d'un garçon plutôt que d'une fille, quand bien même l'indifférenciation sexuelle est maintenue.

A cela, plusieurs raisons :

D'abord, la masculinité induite par le terme (**un** enfant : nom masculin) facilite le glissement sémantique. Un enfant est *a priori* un garçon. (Il est vrai qu'on emploie également le nom féminisé par l'article : **une** enfant, lorsqu'on veut être plus clair sur le sexe). Mais l'usage générique du terme masculin, dans une indéfinition sexuelle est couramment utilisé et correspond aussi à l'application de la règle d'accord. (Des enfants – masculin pluriel désignant indifféremment des garçons et filles).

(Il pourrait être intéressant de se pencher sur les usages d'autres langues et leurs incidences sur la question)

Ces considérations linguistiques et grammaticales sont une explication en soi de la généralisation d'emploi du terme dans sa forme masculine, mais pas seulement :

C'est aussi, parce que la culture a donné une part belle au garçon en tant que symbole de perpétuation d'une lignée dans une société patriarcale. Le fils pouvant devenir :

- Un enjeu de pouvoir (Mythologie, Tragédies antiques, Shakespeare)
- Un symbole de vie (Shakespeare : *Le conte d'hiver* ; Symbolistes, Ibsen : *Le petit Eyolf*...)

Le garçon, une figure plutôt bien représentée qui s'inscrit dans des usages, une culture, des traditions et des enjeux, y compris dans le cas d'une indifférenciation sexuelle. Quelle est la place de la fille dans ce paysage ?

Une enfant :

En réalité lorsqu'il est question de fille, le texte le précise. Elle prend alors une place singulière et non moins affirmée. Et si l'on se penche sur notre théâtre, nous la rencontrons avec un statut, et des enjeux bien spécifiques de l'antiquité à nos jours.

²⁶ Ex : E. Bond, *Mardi* : « Une voisine, un enfant... »

²⁷ Ex : E. Bond, *Les enfants* (indifférenciation sexuelle) ; Mayenburg, *L'enfant froid* (qui se révèle être une fille) ; Benet I Jornet, *La chambre de l'enfant*, J. Pommerat, *Cet enfant*...(terme générique / statut)

²⁸ Ex. *Aneth* : Daniel Danis : *Terre océane* : 1 enfant - 2 hommes – 2 femmes + voix féminine

²⁹ Ex : Bond, «Le gosse» ou encore «L'enfant».

- La fille héroïne :

Antigone, Electre, Iphigénie, Camille, Perdita, Ophélie, Juliette, La petite Catherine d'Heilbronn, toutes jeunes filles, presque encore enfant (« Anna, une enfant ou presque » dit Horvath dans *Le Jugement dernier*) sont des figures très présentes, et bien souvent personnages éponymes, héroïnes des pièces.

Ces figures féminines qui incarnent fragilité et force sont dans un rapport à la mort qui en fait des figures exemplaires. C'est pourquoi leur destinée continue à inspirer les auteurs contemporains :

Depuis l'*Antigone* de Anouilh, nombre d'Antigones ont vu le jour sur nos scènes :

- *Une Antigone de papier* de la compagnie Les anges au plafond
- *Antigone à New York* de Janusz Clowacki, sans parler des adaptations du roman de Henri Bauchaud

Iphigénie ou Electre continuent à inspirer également

- *Iphigénie ou le pêcher des dieux*, Michel Azama
- *Iphigénie Hôtel* de Michel Vinaver
- *Electre* de Giraudoux ou Sartre (*Les mouches*), sans oublier O'Neill, et Strauss...

Des figures de fille d'une grande force dont la représentativité et les enjeux ne sont pas moindres en réalité. Des figures de fille confrontées au conflit mythique et fondateur d'Eros et Thanatos.

Sont-elles par là représentatives d'un enjeu de vie en tant que figure matricielle ?

La question répond en cela au statut du garçon comme figure nécessaire à la survie de l'espèce.

Mais elles ne deviennent héroïques que parce qu'elles sont d'abord victimes...

- La fille personnage de conte :

Dans d'autres cas, ces filles au cœur de la fable sont des figures qui appartiennent à la culture populaire et à la tradition orale :

Alice qui vient en tête des réécritures (Flash marionnette)

Le petit chaperon rouge (dont celui de Joël Pommerat)

Seule dans ma peau d'âne (Estelle Savasta, Compagnie Hippolyte a mal au cœur)

La petite fille aux allumettes (Ph. Faure, Croix Rousse)

Sleeping beauty (Colette Garrigan)

La liste de ces adaptations constitue une grande proportion du théâtre jeune public contemporain.

A l'origine, la présence de filles dans ces contes est due à la destination de ces récits moralisateurs à un jeune public féminin. Une écriture en miroir, un face à face que le théâtre se réapproprie actuellement, mais en l'ouvrant à une réception non exclusivement féminine...

Si elles sont traditionnellement au centre de ces contes, héroïne de l'histoire, elles sont aussi bien souvent des figures «en creux». Passive, objet de quête plus qu'actrice de la machine. Comme dans *La belle au bois dormant*. Bruno Bettelheim, dans sa *Psychanalyse des contes de fées*³⁰, voit dans ce récit un processus initiatique, une manière de préparer les petites filles aux changements qui les attendent.

³⁰ Malgré toute l'attention des parents et les dons prodigués par ses marraines, la petite fille est frappée dès le berceau, c'est-à-dire dès sa naissance, par la malédiction qui s'accomplira à son adolescence. Cette malédiction, marquée par le sang qui coule (une allusion à l'arrivée du cycle menstruel) a une origine ancestrale, symbolisée par la vieille de Carabosse. S'en suit un repli sur soi (un sommeil de cent ans) et une forêt de ronces qui ne se lèvera qu'à l'arrivée du prince charmant, le seul à trouver la voie, à lever les obstacles et sortir la princesse de son sommeil grâce au baiser de l'amour.

Pour Bettelheim, le prince n'est en fait qu'une figure accessoire, la trame du conte mettant en scène les diverses phases de la vie d'une femme : l'enfance, l'adolescence et la jeunesse représentée par la princesse, la mère représentant l'âge adulte, la fécondité et la grossesse, et la vieillesse incarnée par la Fée Carabosse. Malgré tout, il est l'élément révélateur et déclencheur du « réveil » de la jeune fille dont la phase pré-adulte de femme ne serait qu'un long endormissement.

C'est une façon de nier, semble-t-il la réalité de la petite fille et de la fille qui ne serait que devenir de femme.

En fait, on le voit, la représentation de la figure féminine est traditionnellement non négligeable, mais dans les cas cités, elle est rattachée à des figures du passé que le théâtre ressuscite ou fait perdurer dans une intemporalité liée aux genres : mythes et contes, chacun avec ses enjeux que B. Bettelheim précise en ces termes :

« Les mythes mettent en scène des personnalités idéales qui agissent selon les exigences du surmoi, tandis que les contes de fées dépeignent une intégration du moi qui permet une satisfaction convenable des désirs du ça. » L'un renvoie au monde, l'autre recentre sur le moi. Deux perspectives qui se retrouvent dans la figure de la fille au théâtre.

- La tradition de l'emploi :

L'histoire du théâtre nous révèle également des représentations bien particulières de la fille sur scène. Ainsi, dans la tradition théâtrale, la fille sur scène et au théâtre se voit attribuer un rôle par convention dans **la tradition de l'emploi**. Faisant entrer la fille dans des catégories. On a par exemple :

L'ingénue

L'amoureuse

La jeune première

La coquette

La soubrette

...

Parfois même désignées par leur fonction, leur emploi, au détriment de leur identité, elles sont enfermées dans ces conventions. Elles ne sont que des figures dans un réseau dramatique fonctionnel.

Quel que soit le statut de la fille au théâtre, on peut constater que l'histoire du théâtre rapidement passé en revue ici, ne met pas ou très peu en scène des filles ou petites filles, mais plutôt des jeunes filles qui sont enfermées dans leur devenir de femme ou dans leur fonction. Parfois même figées dans un caractère peu flatteur. Elle est souvent menteuse, perfide ou capricieuse. Ce que laisse entendre la petite Louison du *Malade imaginaire*.

Voilà en somme pour l'héritage !

A quand la libération de la fille au théâtre ?

Il faudra attendre l'avènement explosif du théâtre jeune public pour assister à la libération de la fille sur scène. (Développement de compagnies et de centres dramatiques pour la jeunesse, ateliers d'écriture et résidences d'auteurs).

C'est plus précisément l'avènement des **auteurEs** dans le théâtre jeune public contemporain qui a permis cette (r)évolution. Il n'est qu'à regarder la liste des auteures pour prendre la mesure de leur représentativité. Ainsi, dans l'ouvrage de Marie Bernanoce, *A la découverte de cent et une pièces*, le répertoire fait apparaître 17 femmes sur 49 auteurs parmi lesquelles nous pouvons citer :

Catherine Anne
Françoise du Chaxel
Suzanne Lebeau
Nathalie Papin
Dominique Paquet
Françoise Pillet
Karine Serres
Catherine Zambon ...

Une belle proportion en nette progression à laquelle s'associe celle de la fille qui par un effet de miroir se retrouve largement présente sur scène. Elle y a gagné non seulement quantitativement, mais également qualitativement. Sa figure est plus juste en tant personne.

Qu'en est-il de ces filles qui sont sur nos scènes ?

Qui sont ces nouvelles figures de filles ? Quelle représentation du monde nous renvoient-elles ? Sont-elles toujours liées à leur identité sexuelle, à leur devenir de femme ? Ou sont-elles figures de théâtre, singulières et indépendantes ?

En réalité, dans une forme de continuité et comme je l'ai déjà mentionné plus haut, les réécritures mettent encore assez souvent en scène la figure féminine du conte ou les figures féminines ancestrales comme Antigone ou Electre bien représentées³¹.

- Sortir de la victimisation et de la compassion :

Ces cas hérités de l'histoire du théâtre restent une donnée importante mais dans des relectures et des adaptations qui modifient le statut des filles.

Ainsi, ces renaissances contemporaines permettent à ces figures de sortir de la victimisation et de la compassion. Elles se caractérisent par une détermination à être filles, à être tout simplement.

Malgré tout, si elle est encore une victime, elle n'est plus tributaire d'un système patriarcal, ni d'un pouvoir masculin ; elle est davantage victime de la société. Et ce qui se joue est davantage du ressort dramatique qu'une situation qui se voudrait un miroir de la société. Car à l'intérieur de ces situations, l'enjeu se situe davantage du côté de la fille dans sa quête d'identité. C'est ce que raconte Daniel Danis dans *Kiwi*, par exemple. Une pièce qui présente un système parallèle à celui des adultes, à l'intérieur duquel les enfants se créent leur propre monde et leur identité de garçon et de fille.

³¹ En revanche, si elle a perdu la figure de l'emploi, elle a gagné celle de la figure didactique : Personnage qui sert une cause qui fait son apparition. Sans vraiment parler de rôle ou de pièce didactique, nombreux sont les textes jeune public abordant des thèmes qui interrogent :

Conte de la petite fille moche de Julien Daillère
Mange-moi ou *Debout* de Nathalie papin
Sissi Pieds-jaunes, Catherine Zambon
Le chant du dire-dire ou *Kiwi* de Daniel Danis
Françoise du Chaxel

Dans ces pièces, la petite fille incarne, sans exclusivité³¹, une fonction dans une pièce qui dénonce ou interroge un problème. (La beauté et la laideur ; l'anorexie et la boulimie ; l'abandon, l'adoption, la rue, la guerre...).

Dans le cas de la pièce *Les étranges mœurs de Mrs Blue* de Philippe Rousseau pour la compagnie Les yeux gourmands, elle est enfermée par un personnage, figure masculine qui fait davantage référence à barbe bleue qu'au prince charmant, nous ramenant à notre culture commune du conte populaire. Mais le propos de la pièce nous convie à une plongée dans son intimité de fille et son moi profond. C'est là tout l'intérêt de ce spectacle si poétique. Personnage central elle nous touche au plus profond de notre être de femme et de fille.

Le pouvoir qui la réduit à l'isolement, bien que lié au désir de l'homme est relégué au niveau du ressort dramaturgique. Il cadre la situation, mais n'est pas l'enjeu de la pièce.

On peut encore citer :

Le Petit Chaperon Rouge de Joël Pommerat

Le conte de la petite fille moche de Julien Daillère (Océane)

La jeune fille de Cranach de Jean-Paul Wenzel

Les débutantes de Christophe Honoré

- Trajectoire de la fille à la femme :

La petite fille s'inscrit aussi dans une trajectoire de fille à femme qui met en lien les générations.

Le Petit Chaperon Rouge de Joël Pommerat

La petite sirène de Catherine Anne

Des pièces où la grand-mère joue souvent un rôle important ainsi que les grandes sœurs en tant que modèle identificatoire.

- Sexualité et maturité :

Le passage de fille à femme par la maturité sexuelle exerce toujours une fascination en ce sens que la fille serait révélée par l'acte sexuel, comme achèvement de sa complétude. Si la tradition lui a donné un sens que l'on peut qualifier de « machiste », la lecture contemporaine lui donne une toute autre réalité dans ce qu'il dénonce une violence faite à la jeune fille.

Le jour où Nina Simone arrêta de chanter

Kaina Marseille, Catherine Zambon

Dis-moi que tu m'aimes, Sylvain Levey

Mais aussi il reconnaît à la jeune fille une responsabilité et une jouissance de son destin qui va de pair avec son épanouissement. Elle assume la responsabilité de son passage à une nouvelle étape de sa vie par la maturité sexuelle.

Alice pour le moment, Sylvain Levey

Les débutantes de Christophe Honoré

(Lectures)

Kiwi de Daniel Danis

Seule dans ma peau d'âne, Estelle Savasta

- La fille et son destin :

Elle est présentée comme une figure féminine tonique et maîtresse de son chemin. Une fille de caractère n'est plus un garçon manqué.

La belle et les bêtes de Alfredo Arias et René de Ceccatty (Préface) :

« La belle elle-même n'est pas conventionnelle. Ce n'est pas une jolie fille apeurée et amoureuse, mais Rose, une jeune femme pleine de répondeur, de piquant, d'humour, qui réagit aux rencontres avec hardiesse et provocation. »

Les Rousses de Catherine Zambon, qui met en scène une petite fille Lucie particulièrement têtue, comme sa tante, et sa mère disparue. Un trait de caractère qui lui donne la force de faire avancer une situation qui paraissait fermée pour les autres protagonistes :

CLAUDIA : Lucie ! Elle est têtue ! Comme sa mère, ma petite sœur, qui est partie, là-haut. Comme mon frère qui ne veut pas vendre ses terres de Blangy pour la route. Comme moi, qui grogne comme une vieille restée toute seule.

Une fille qui concilie rêve de prince, rêve d'amour et force de caractère ; une fille qui prend son destin en main.

- Fille en soi ou fille par rapport à :

Si elle est encore assez souvent révélée aux côtés d'un garçon qui curieusement incarne « le faible », la petite fille a vraisemblablement besoin de s'affranchir de l'adulte et de la mère en particulier pour exister.

Nombre de pièces présentent une petite fille orpheline, ou abandonnée, où l'absence de la mère est à la fois une souffrance et une opportunité salutaire à devenir soi-même :

Debout, Nathalie papin

L'enfant perdue de Mike Kenny

La petite fille et le corbeau de Daniel Lemahieu

En attendant le petit poucet de Philippe Dorin

La fille aux oiseaux de Bruno Castan

Parfois trompeuse et pleine d'humour à l'égard de sa liberté nouvellement acquise comme en témoigne ce dialogue :

En attendant le petit poucet de Philippe Dorin :

Le Grand : - Comment t'appelles-tu ?

La Petite : - Pierre.

Le Grand : - Tu es un garçon ?

La Petite : - Non, une fille.

Le Grand : - Ce sont les garçons qui s'appellent Pierre.

La Petite : - Non, pour un garçon on dit Caillou.

Un statut de filles bien gagné au point de voir la situation se retourner contre elles jusqu'à la déclaration de guerre :

Les débutantes de Christophe Honoré :

Avant propos : « *Les débutantes*, c'est d'abord une rangée de jeunes filles, le dos au soleil, qui me regardent et ricanent. La plus vieille doit avoir dix ans de moins que moi, ça ne me fait pas rire. Je me suis trompé, à cause du soleil sans doute, il y a quelques garçons. Elles et eux se demandent ce que je vais bien pouvoir leur écrire, moi aussi. Le soleil dure. De ma chambre, je les entends gueuler comme des supporters de foot, elles s'accrochent maintenant des bracelets dans les cheveux, je les vois traverser la place, les vêtements trempés, elles prennent des douches tout habillées. Elles me foutent la trouille. J'ai une idée qui traîne : je veux les prendre pour ce qu'elles sont, des débutantes. Ça ne va pas leur plaire et j'aime assez l'idée de ne pas leur plaire.

Il n'est pas bon d'être trop doux avec les jeunes filles. »

- Fille poétique

Entre les stéréotypes et le réalisme, la figure poétique de la fille domine. Elle se révèle par l'écriture à travers un langage qui lui donne corps et non à travers une quête psychologique identificatoire. Une être de poésie et de mots, de paroles et d'images. Une figure de fille, figure de théâtre.

Une figure qui passe parfois par un chemin qui la singularise. Elle est sourde, muette, aveugle, comme si cette particularité ouvrait la voie à une autre façon de s'exprimer qui désamorce les stéréotypes :

Sissi Pieds-jaunes, Catherine Zambon

Le gardeur de Silences, Fabrice Mélquiot

Chlore, Karine Serres

Froissements de nuits, Dominique Paquet

Un langage nouveau pour cet être qui se cherche dans les replis du langage.

Dans le théâtre « pour adultes »

Dans le théâtre « pour adultes », on est loin du personnage de Béatrice dans *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, qui se lamentait :

Béatrice, *Beaucoup de bruit pour rien*, Shakespeare

« Oh ! que ne suis-je un homme !

Je ne puis me faire homme [...]

Je mourrai donc femme en gémissant. »

Ou encore du personnage du Chevalier, alias Silvia dans *La fausse suivante* de Marivaux contrainte de se travestir en homme pour faire valoir ses droits de femme !

Un constat d'impuissance liée au sexe dit « faible », qui a évolué dans le théâtre adulte vers un théâtre où les femmes revendiquent leur féminité et l'exposent souvent avec violence.

- La petite fille chez les adultes

Mais pour la petite fille qu'en est-il ?

La petite fille est fille pour des besoins dramaturgiques. Autrement, l'enfant est avant tout un enfant, et moins son sexe est mis en avant mieux cela vaut pour son statut. Autrement dit, la petite fille est déjà un être sexué dans le théâtre adulte.

Dans *Getting attention* de Martin Crimp, le père accuse sa femme de provoquer le voisin en laissant la petite de trois ans les fesses à l'air dans le jardin. Reproche indirectement fait à sa femme qui prend des bains de soleil sur la terrasse.

Dans *Black bird* de David Harrower, c'est une histoire troublante à mi-chemin entre Lolita et pédophilie.

L'enfant froid Mayenburg met en jeu une petite fille comme miroir de la femme adulte dont elle porte le nom : Nina.

On rencontre aussi la figure de l'adulte infantilisée comme mythe de la femme-enfant :

Dans *Anéantis* de Sarah Kane, Cate suce son pouce au commencement de la pièce. Elle portera un bébé dans les bras à la fin, du sang rouge lui coulant dans l'entre-jambe.

Trajet symbolique de la femme-enfant devenue femme-femme.

Qui incarne ces filles dans la représentation scénique?

Dans le théâtre dit « jeune public », ce sont les femmes adultes, souvent jeunes et de petite taille, pouvant se « faire passer » pour des petites filles³² qui les incarnent.

³² La question du type de jeu adopté pour faire l'enfant serait à débattre, mais n'est pas le sujet ici.

[Cas particulier : Dans *Le conte de la petite fille moche*, Julien Daillère incarne *Océane*. Cas assez rare d'un homme incarnant une petite fille (si ce n'est pour la caricaturer...)]

Dans le théâtre « pour adultes » où la focalisation est faite sur les adultes, la fille (comme le garçon) sont souvent interprétés par de vrais enfants dans un souci de vraisemblance, et parce que les rôles d'enfants sont souvent « accessoires... ».

Pour nos jeunes filles, si nombreuses dans les cours et les classes de théâtre, la question ne se pose pas en ces termes. Elles incarnent des filles. Tout simplement. Elles sont à la croisée des âges qui leur permet d'aller vers les rôles, sans souci de vraisemblance.

Fascinées souvent par les femmes, se reconnaissant dans les filles, elles éprouvent avant tout le plaisir de jouer. Etre soi et une autre.

- Quant au metteur en scène, quel est son point de vue ?

Quel type de fille ou de femme nous montre-t-il ? Selon qu'il est homme ou femme, mais aussi selon le point de vue qu'il adopte :

Reste-t-il du côté du stéréotype ou résiste-t-il à la tentation ?

Répond-il à l'horizon d'attente consensuelle qui enferme les filles dans les rôles attendus, ou va-t-il vers le public d'aujourd'hui ?

Le défi artistique qui lui revient est de prendre le risque de faire entendre les textes dont la poésie ouvre un nouveau chemin vers la réalisation de la figure de la fille. Figure aux contours non définissables et multiples. Figure aux cent visages.

Fille en devenir dans un processus dramatique qui nous lie à elle et nous la rend attachante. Riche de potentiel dramatique, elle est en plein essor !

Pourquoi la figer de façon rassurante mais sclérosante comme les trains qui font toujours *tchou tchou* dans les cours de récréation alors que plus un train à vapeur ne circule depuis trois générations...

Figure de fille et non effigie, la fille au théâtre est fille d'aujourd'hui.

Pourquoi ne pas se laisser porter par sa vitalité et ses aspirations ? Elle vit, elle est sentimentale, forte, fantaisiste et poète, à l'image de ses mères créatrices, les auteures que je salue !

REGARDS D'ACTEURS-TRICES

Regard associatif :

Sylvie Mongin-Algan, metteuse en scène, les trois-huit, compagnie de théâtre, association H/F

L'association H/F a d'abord été un regroupement de metteuses en scène en Rhône-Alpes, et s'est transformée en un regroupement de femmes travaillant dans les professions de la culture.

Je veux juste repréciser comment est née l'idée et la nécessité de cette association et quelles sont aujourd'hui ses actions et son cadre d'intervention, après une année d'existence.

J'ai participé un jour à une des réunions organisées par Reine Prat au ministère de la Culture, avec trois directrices de CDN qui nous incitaient à postuler pour des directions dans l'institution, avec aussi dans la salle beaucoup de metteuses en scène qui avaient déjà postulé et avaient été recalées une, deux ou trois fois, et puis d'autres comme moi qui n'avaient jamais fait acte de candidature.

En sortant de cette réunion, j'étais très culpabilisée, je me disais qu'en effet, c'était un devoir, en tant que femme, de « *candidater* » dans l'institution, d'aller au ministère pour demander des postes etc. Je me disais que c'était un devoir pour moi-même mais aussi pour toutes les femmes.

Et puis en y réfléchissant mieux, je me suis dit que non, je n'avais pas envie de « *candidater* » à un CDN, parce que pour inventer le théâtre que je voulais faire, j'avais besoin d'inventer aussi mon outil de travail, que j'étais très ancrée dans la région Rhône-Alpes, dans une ville, dans un département, et que c'était là que mon travail prenait tout son sens.

Donc dans un premier temps, nous sommes quelques metteuses en scène à nous être réunies à la DRAC, nous avons demandé la mise en rapport des données établies par Reine Prat sur un plan national avec les données de la Région Rhône-Alpes. Et nous nous sommes demandé ce que nous pouvions faire ensemble de singulier. Nous avons eu le désir de fonder l'association H/F. Nous ont rejointes des metteuses en scènes, des directrices de théâtres, des professionnelles de la culture, des universitaires, des techniciennes, des comédiennes, et également des metteurs en scène - H/F n'est pas exclusivement féminin -

« La loi *favorise* l'égal accès des hommes et des femmes aux mandats électoraux et aux fonctions électives ainsi qu'aux responsabilités professionnelles et sociales. » Nous avons pensé que notre point de départ pouvait être ce verbe : *favorise*. Interroger ceux qui sont en charge de faire appliquer les lois, sur les moyens dont ils comptent se doter pour « favoriser ». Pour cela, nous nous adressons aux communes, aux départements, à la région, à la DRAC, et nous demandons des choses assez semblables à ce qui est fait au niveau national :

-H/F se donne pour objectif le repérage des inégalités de droit et de pratique entre les hommes et les femmes dans les milieux de l'art et de la culture. Et en particulier dans le spectacle vivant. Nous demandons à ce que désormais toute collecte d'informations intègre la

donnée de genre, H/F. Et que toute diffusion de données et de statistiques professionnelles précise les répartitions par genre, H/F.

D'autre part, nous demandons aux collectivités comment elles comptent agir pour favoriser la parité professionnelle. Nous demandons qu'à terme et en toute logique les femmes soient aussi nombreuses que les hommes aux postes de responsabilité dans les institutions culturelles, et que les jurys soient composés à parité. D'autre part nous voudrions une mobilisation des élus et des responsables de ces métiers contre les discriminations observées, et pour cela nous demandons l'égalité du genre dans les subventionnements publics et que les subventions soient attribuées à parité.

Bref, nous demandons à chaque collectivité comment elle compte s'y prendre pour faire appliquer la loi. Et nous sommes disponibles et heureuses de participer à tout espace de discussion et de réflexion sur le sujet.

Si l'on regarde un peu la situation en Rhône-Alpes, il faut savoir sur cinq Centres Dramatiques, il n'y a pas une seule directrice, qu'il y a cinq Scènes Nationales, et pas une seule directrice. Or les Scènes Nationales et les Centres Dramatiques, représentent 73% des subventions de l'Etat dans le budget d'intervention du ministère en Rhône-Alpes. 73% du budget de l'Etat est donc géré et pensé par les hommes. Autrement dit sans les femmes. Dans les 27% restant, seulement 1/3 est géré par des femmes.

C'est très peu. Ce qui amène deux façons de penser - si l'on veut réduire cette inacceptable inégalité et pour cela appliquer la loi et « favoriser l'égal accès des hommes et des femmes aux postes de responsabilités professionnelles et sociales ». On peut décider que dès qu'une place se libère à la tête d'un Centre Dramatique ou d'une Scène Nationale, on doit nommer une femme, ou un homme et une femme en codirection. Mais on peut aussi envisager de déplacer les proportions, que les 73% de subventions attribuées aux grosses institutions aillent plutôt sur le secteur des compagnies, des scènes conventionnées et des petits théâtres !!!

Quand on adopte cet angle d'attaque, tout peut se réfléchir différemment. Par exemple, la Drac Rhône-Alpes a pour projet de supprimer les subventions qu'elle accorde aux lieux d'émergence à Lyon. Or c'est principalement dans ces lieux que les metteuses en scène peuvent présenter leurs œuvres, puisqu'elles ont peu accès aux scènes nationales et aux scènes conventionnées. Si l'Etat se désengage des lieux d'émergence, cela veut dire concrètement qu'il y aura encore moins de metteuses en scène et d'autrices soutenues par ses subventions...Ce que nous proposons à nos partenaires, aux collectivités territoriales qui veulent se rapprocher de la parité H/F, c'est qu'ils conditionnent leur soutien aux lieux d'excellence subventionnés par l'Etat au fait que l'Etat maintienne ses subventions dans ces lieux d'émergence. Non pas pour soutenir l'émergence, ce n'est pas cela qui nous préoccupe en l'occurrence, mais pour soutenir les lieux où les femmes sont le plus présentes.

Cet angle de lecture amène à réinterroger complètement les politiques culturelles et c'est une façon pour nous de toujours nous re-questionner.

Donc l'association H/F est un espace où l'on peut réfléchir, questionner, en toute liberté. Nous avons l'avantage de ne pas être des éluEs, de ne pas avoir de mandat, de devoir de réserve, donc nous pouvons y aller, avoir de l'imagination, déranger, provoquer, proposer, participer à des réflexions. Mais également essayer d'être vigilantEs à nos propres pratiques, et par exemple regarder la proportion de femmes et leur part dans la masse salariale de nos structures, etc. Nous souhaitons que des directeurs et des directrices de théâtre nous rejoignent pour que l'on puisse réfléchir ensemble à la répartition des rôles dans les entreprises culturelles -les rôles sur la scène, mais aussi dans l'administration, la communication, les relations publiques, la technique ...

Regard d'une conseillère artistique : Brigitte Chaffaut, Office national de diffusion artistique (Onda)

Bonjour à touTEs.

Je voudrais pour commencer remercier Geneviève Lefaire et toute son équipe pour son invitation et l'organisation de cette journée. On n'imagine souvent pas à quel point ce type de rencontres est déterminant pour l'éveil des consciences sur ce sujet.

La question de l'égalité entre les filles et les garçons touche à des choses très personnelles, aussi je me permettrais de commencer par parler un peu de mon enfance et de comment cette question m'a intéressée. J'étais une petite fille très en colère et révoltée de voir que les garçons avaient plus de « droits » que les filles. Et je pensais que si les garçons avaient plus de droit, c'est qu'ils devaient être plus forts, et ainsi j'étais ce qu'on appelle un « garçon manqué », ce qui me convenait tout à fait, puisque les garçons, c'était « mieux » que les filles. Arrivée à l'adolescence, et cela doit être une question de génération puisque Nathalie Papin l'a évoqué également, il y avait autour de nous tout un discours sur l'égalité entre hommes et femmes, et quelque part, nous avons cru que le problème était réglé et qu'il n'y avait plus à se battre. On nous aurait menti ?

Quand j'ai pris connaissance de la mission de Reine Prat, j'ai pris conscience que nous, « préconisateurs » de spectacles pour le jeune public, ne nous posions pas la question de la représentation des filles et des garçons dans les spectacles que nous recevions, et soutenions. Et puis, après la lecture de son rapport, et je vous encourage vraiment touTEs à lire ce rapport, qui m'a fait l'effet d'un véritable choc, je me suis dit que ce n'était pas possible et qu'il fallait faire quelque-chose. Alors, à mon niveau, j'ai mis en place des rencontres avec les programmeurs de spectacles pour jeune public du réseau de l'ONDA sur le sujet. Il s'est agi en effet de prendre conscience de la responsabilité des programmeurs qui, par leurs choix de spectacles, perpétuent un déséquilibre dans la représentation des deux sexes ou au contraire, montrent un autre chemin.

Ce qui m'a été demandé aujourd'hui, c'est de parler des spectacles pour le jeune public, puisque par ma mission de conseillère pour le jeune public à l'ONDA, je vois près de 250 spectacles par an. Nous avons évoqué aujourd'hui ces spectacles qui véhiculent des représentations très normatives, et je ne vais pas vous parler de ces spectacles là. Je choisis aujourd'hui d'évoquer des spectacles dont il me semble qu'on peut espérer qu'ils « montrent la voie ».

Sylvie Cromer évoquait ce matin la question des choix de carrières des femmes, et notamment le fait que les filles choisissent plus difficilement les métiers du cirque.

Dans *La piste là* du Cirque Aïtal, spectacle de cirque avec trois hommes et une femme, toutes les prouesses techniques reposent sur la circassienne, ce qui est plutôt rare, souvent les circassiennes mettent en valeur la technicité des circassiens. C'est dans ce spectacle complètement l'inverse, ce qui m'a interpellée. Alors est-ce que l'origine nordique de la circassienne a un rapport avec cet état de fait? Je ne sais pas, mais je pose la question.

Je voulais vous parler ensuite du conte *Le Petit Chaperon rouge*, dans trois mises en scène différentes : une mise en scène par un homme et deux mises en scène par des femmes. Bien sûr ces trois propositions sont de très grande qualité, avec des formes très singulières, et il ne s'agit pas de remettre en cause la qualité des spectacles, mais tout simplement de donner le point de vue du metteur en scène, à savoir ce qu'il ou elle a choisi de mettre en avant dans le conte.

Le Petit Chaperon rouge de Joël Pommerat, Cie Louis Brouillard. La mise en scène de Joël Pommerat insiste sur la transmission entre les générations. Qu'est-ce que la grand-mère transmet à la mère, qu'est-ce que la mère transmet à la fille, qu'est-ce qui reste de la grand-mère à la petite fille ? Dans une esthétique très épurée où tout repose sur le jeu des comédiennes, ce sont trois femmes qui sont sur le plateau et un homme qui raconte l'histoire. La question qui se pose dans ce spectacle est celle de la transmission, de l'héritage familial qui est transmis d'une génération à une autre. C'est ce sujet qui domine dans les choix du metteur en scène pour ce spectacle.

Un petit Chaperon rouge de Florence Lavaud, Chantier Théâtre. Dans une esthétique également très épurée, avec une technique qui s'appelle « le théâtre noir », c'est-à-dire qu'on voit apparaître et disparaître les personnages, l'angle qui a été choisi par Florence Lavaud est de montrer les risques que peut prendre une petite fille quand elle « joue avec le loup » à travers la séduction. La question du viol est soulevée, et l'on s'interroge réellement sur la liberté dont dispose la petite fille.

Enfin *Des joues fraîches comme des coquelicots* d'Eve Ledig, Le fil rouge théâtre. La metteuse en scène a choisi de travailler avec une équipe de femmes. Il y a sept comédiennes sur le plateau, qui jouent toutes le rôle du Chaperon rouge. Le parti pris est celui de démontrer la diversité des personnages féminins. Il n'existe pas une femme, une fille, mais des femmes, des filles. Elle aborde ainsi la question de l'identité féminine, et également celle du risque du viol. On note que deux femmes qui mettent en scène ont choisi d'aborder la question du féminin.

Pour finir je voulais parler de deux autres spectacles qui abordent un sujet commun qui est le rapport parent/enfant.

Le pays de rien, de Nathalie Papin, mise en scène Emilie Le Roux, Les veilleurs [compagnie théâtrale]. Une autrice, une mise en scène d'une femme également, le spectacle traite du rapport fille/père. Je ne vais pas raconter le spectacle, mais celui-ci aborde la question de l'identité féminine, du rapport d'une fille avec son père, une fille qui fait le choix de s'émanciper, et c'est un jeune homme qui va l'aider à s'émanciper. Mais le rôle principal reste celui d'une femme, puisque c'est vraiment le rôle central.

J'ai voulu comparer ce spectacle avec *Amour à mère*, de Leonor Canales, compagnie A petit pas. Il s'agit ici du rapport fille/mère. C'est très important la différence vous allez voir pourquoi. La jeune fille souhaite comme dans *Le pays de rien*, s'émanciper, et c'est la question de l'affirmation de soi qui est posée dans le spectacle. Et si je compare tout simplement ces deux spectacles, qui bien sûr sont très différents, je remarque que le premier ne pose pas de problème aux programmeurs. En revanche, le second pose un problème aux programmeurs, particulièrement les hommes, qui même s'ils ont vu et aimé le spectacle, même s'ils le trouvent intéressant, disent ne pas pouvoir le programmer. J'ai souvent entendu que « c'est un spectacle de filles », et que les petits garçons qui viendraient voir le spectacle ne pourraient pas s'identifier, étant donné que les deux personnages sont féminins. Ce qui renvoie, de fait à une réalité, qui est que les garçons, dans notre société, ne sont pas habitués à s'identifier à travers des rôles féminins, étant donné qu'il y a très (trop) peu d'héroïnes !

Je voudrais juste terminer sur l'impact de ce type de journées. Il est très important d'organiser ce type de journée, car nous n'avons pas nécessairement conscience des normes que nous véhiculons parfois malgré nous. Suite aux réunions que nous avons organisées et où nous évoquions ces questions avec le réseau des programmeurs jeune public, j'ai eu de nombreux témoignages de professionnelles qui me disaient avoir pris conscience de la question de l'égalité dans les spectacles pour les jeunes, et de l'éclairage nouveau que cette question permettait de porter sur ces spectacles. C'est toute la question de notre responsabilité d'adulte qui est posée ici.

Regard de metteur, metteuse en scène : Estelle Savasta, Compagnie Hippolyte a mal au cœur

Comme j'aime à l'expliquer aux enfants que je rencontre à l'issue du spectacle, j'ai le sentiment que faire de la mise en scène n'est pour moi rien d'autre que continuer à faire ce que nous faisons lorsque nous étions petits et que nous rassemblions d'autres tout aussi petits que nous pour « jouer à » et trouver l'histoire qui nous permettrait de répondre aux questions qui nous dépassaient.

Comment devient-on une fille ? Pourquoi devient-on une fille ? Voilà les questions qui me dépassaient au moment je me suis mise à la table de mon dernier spectacle.

Et de la question à ma peau d'âne le chemin a été long. Parce que dire que la question me dépassait n'était pas un vain mot, elle était réellement bien plus grande que moi.

Je me plonge avec joie dans le gouffre. Et ne tarde pas à m'y perdre. Tout ce qui vient est violent. Je découvre que je suis en colère et ma colère s'alimente chez le marchand de journaux. Rayon presse féminine. Je viens de découvrir que chaque semaine des dizaines de magazines expliquent comment être une femme. Comprenez : comment se comporter devant sa garde robe, devant son fourneau, devant son homme et dans son lit. Je n'exagère rien. J'ai collectionné des dizaines de titres affolants. Je regarde ce que nous avons fait du combat de nos mères, de nos grand-mères et je suis atterrée.

Je commence un premier texte sur le sujet. Je ne m'y retrouve pas. C'est simplement mauvais. J'abandonne.

Je relis mes classiques féministes.

Je m'aventure sur les chemins des essais de psychanalyse.

Je cherche du côté des mères, du côté des filles.

Je discute des heures avec des artistes qui ont tellement plus lu que moi.

Je me plonge dans ces écritures dites « nouvelles écritures féminines ».

Je suis plus perdue encore.

Ecrasée par le sociologique, le psychanalytique, et la volonté de poser un geste politique.

La question est définitivement trop grande.

Je ne sais pas ce qu'est qu'être une fille.

Je ne sais pas comment on en devient une.

Je ne sais plus ce que je veux dire.

Au-dessus de moi planent clichés et stéréotypes et je ne trouve même pas la porte d'entrée.

J'abandonne.

Et à l'heure d'abandonner apparaît *Peau d'âne* et son énorme métaphore.

Le désir de son père ne m'intéresse que peu, il y a cette histoire de peau qui prend toute la place : une jolie et très jeune fille va fuir sous une peau crasseuse au fond du bois et rester cachée là jusqu'à en sortir femme, prête à aimer.

Que s'est-il passé sous cette peau ?

Je rencontre mes compagnes de travail : une administratrice-accompagnatrice de projet, une comédienne, une scénographe.

Se souviennent-elles, elles, de ce qui s'est passé sous leur carapace crasseuse à elles ?

Que s'est-il passé sous la mienne ?

Comment sommes-nous devenues grandes ? Comment avons-nous appris la douleur ?

L'amour ? La mort ? Comment nous sommes nous relevées de nos plus grands chagrins ?

Comment avons-nous appris à tenir droites dans nos bottes ? Comment avons-nous regardé nos mères ? Comment avons-nous compris qu'un jour nous n'en aurions plus ?

Nous nous mettons en chemin. Grattons les souvenirs, traquons les craintes, les espoirs et les découvertes qui nous ont habitées. Les instants de perte et ceux d'euphorie. Nous nous interdisons les anecdotes impudiques, nous nous concentrons sur les sensations.

Petit à petit, nous n'avons plus cherché à raconter comment nous étions devenues filles, ni même pourquoi nous étions devenues filles, nous avons tenté de raconter comment nous avons grandi. « Une carapace d'adolescent, ça se suinte » disait Dolto. Nous avons tenté de retrouver le goût de cette sueur.

Je crois que c'est en oubliant la question que j'ai trouvé le chemin. Parce qu'à un moment du travail, implicitement, j'ai admis que toutes autant que nous étions autour de la table, nous avons été accueillies, éduquées, regardées, caressées, comme des filles. Même avec des parents qui veillent, même avec des mères féministes. Et dans chacune de nos familles ce « comme des filles » avait sans doute un sens différent mais une souche commune. Et que c'est avec la trace de cet accueil, de cette éducation, de ces regards, de ces caresses, que j'écris, que Laure conseille, que Laetitia et Camille interprètent, qu'Alice imagine des scénographies. Nous ne sommes pas faites que de ces traces, bien sûr, mais elles sont pour beaucoup dans ce que chacune de nous crée, je le crois. Et que c'est en faisant confiance à cette altérité sensible, en sachant qu'elle est dans le regard que nous posons sur le monde et dans les histoires que nous racontons que nous étions au plus près de notre sujet.

Ce que j'écris là n'est une réponse à rien. Parler de ce qu'être une fille, questionner le rôle qu'elles ont à jouer, chercher une parole à transmettre à celles qui grandissent, se cherchent et s'inventent aujourd'hui, que le plateau soit lieu de résistance et d'ébranlement est une nécessité. Comment le faire sans tomber dans le poncif féministe, en restant loin de l'anecdotique impudique ? Je ne sais pas. Je cherche. Ce qui est là est un tout petit bout de réponse. Un premier pas.

Regard de metteur, metteuse en scène : Emilie Le Roux, les veilleurs [compagnie théâtrale]

Qui sont ces femmes qui sont sur nos scènes ?

C'est très étrange pour moi d'avoir à répondre à cette question, parce que c'est typiquement une question dans laquelle, d'habitude, je tente de ne pas rentrer. C'est donc un exercice particulier que de participer à cette journée de réflexion.

Je suis très touchée par les situations vécues par beaucoup de femmes dans le monde. Mais en revanche, à chaque fois qu'on me parle du problème des femmes dans le milieu culturel, j'ai envie de dire qu'il n'y a pas de problème. Et puis quand on lit le rapport de Reine Prat, c'est sûr que cela oblige à la lucidité.

Cela m'amène donc à me demander : Quelle chance j'ai eue de ne pas être confrontée à ces problèmes !, ou alors : Qu'est ce que je ne veux pas voir ?

Une des choses dans lesquelles je ne veux pas rentrer d'habitude, c'est de reconnaître certaines pratiques masculines, comme par exemple cette facilité qu'ont les hommes dans la profession à se mettre en réseau. Alors que moi ça ne me viendrait jamais à l'idée de me mettre en réseau avec des femmes.

Je vais avoir tendance à dire que l'individu est responsable, que ce n'est pas son sexe qui détermine les choses mais la question de la responsabilité individuelle. Je suis typiquement la personne qui vous dira que je ne souhaite pas mettre de « e » à metteur en scène. Parce que c'est par mes actes que je veux me définir, et pas par mon statut. Je serais du style à poser la question de ce qu'est-ce que la direction masculine fait à la création et à la parole théâtrale, par rapport à une direction féminine.

Et finalement, je me rends compte que moi je joue avec cette question là en permanence. Je donne l'impression de ne pas vouloir entrer dans ce débat, et en même temps je me rends compte qu'en tant que jeune metteur en scène femme, ce qui fait pas mal d'attributs, on nous demande, étant dans une position de direction, d'avoir à la fois les attributs de l'homme et ceux de la femme. C'est-à-dire si possible avoir la niaque, mais avec classe et sensualité. Et c'est finalement une responsabilité terrible. En fin de compte, j'ai essayé de voir dans mes pratiques à quel endroit moi aussi je jouais avec ces normes. Par exemple je me rends compte que tous les montages techniques que je fais, puisque je participe à tous les montages techniques de mes spectacles, je les fais en talons. Parce que je porte des talons tout le temps. Et il y a un moment où c'est presque un acte de résistance. Il y a pas longtemps nous étions à Evry en tournée, et les techniciens du lieu ont d'abord beaucoup ri à l'idée que je pouvais faire ce montage en talons, et donc ils m'ont dit que c'était la première fois qu'ils voyaient une technicienne faire un montage en talons. Et quand je leur ai dit que je n'étais pas technicienne, ils m'ont cru d'abord comédienne, puis assistante, mais jamais metteur en scène !

Plus sérieusement, je suis la première à défendre dans ce métier que dans ce monde de communication où les mots deviennent des coquilles vides, il y a une importance à redonner du sens à la parole. Que cette parole soit choisie, parce que les mots que l'on utilise permettent de nous représenter le monde et trahissent notre façon de nous le représenter. Il est d'ailleurs intéressant de se demander quel monde on construit à travers une langue comme la langue française où le masculin l'emporte sur le féminin. Qu'est-ce qui déjà est joué dans cette spécificité là, langagière.

Et finalement, dans mon travail aussi, je me rends compte que la question des personnages féminins est fondamentale pour moi.

Le pays de rien, de Nathalie Papin, c'est l'histoire d'un père qui empêche sa fille de parler. Dans le pays de Rien, il n'y a rien à part un roi et sa fille, un lac dans lequel ont été enfermées toutes les couleurs et des cages dans lesquelles ont été enfermés cris, soupirs, rires et gémissements. S'il n'y a rien dans le pays de Rien, c'est que le roi a tout enlevé : les gens, la nature, toute chose. Il a tout enlevé parce que, selon moi, il a peur : peur de ce qu'il ne contrôle pas, peur de l'imprévu ; en fait, peur de la vie. Le problème est qu'il a une fille et que sa fille est bien vivante, elle, dans ce monde du « grand silence et de la grande immobilité ». Elle a beau avoir enfoncé, rentré toute la vie en elle, parfois cette vie jaillit : parfois elle soupire, parfois elle crie. Alors elle rattrape soupirs et cris et les met en cage. Devant une de ces cages, celle du premier cri de sa fille, le roi lui dit « j'étais si heureux d'un si petit cri, c'est comme si tu n'étais pas née, j'ai adoré ça ».

Je me suis rendue compte tard de la violence de cette réplique. Je me suis rendue compte tard du niveau de violence qu'il y avait entre le père et sa fille. En montant ce texte, même si, fondamentalement, j'étais intéressée par la dimension intime, par les notions de famille, de transmission et tradition, j'étais persuadée d'être avant tout intéressée par sa dimension politique : la liberté d'expression, la démocratie, le fascisme... des notions dont j'avais très envie de discuter avec un jeune public. J'étais persuadée d'être plus attirée par les personnages du père et du jeune homme que par celle de la fille du roi. J'étais persuadée de m'être concentrée avant tout sur ces personnages-là.

Mais finalement, aujourd'hui, quand je regarde le pays de Rien que nous avons inventé avec mon équipe, plus encore que l'histoire politique, nous racontons celle plus intime qu'est la traversée de cette jeune fille qui prend vie peu à peu : elle se découvre dans le regard de l'autre. Elle prend conscience de sa peau, de son sang, de sa féminité. Elle réapprend à vivre.

Pour une partie des enfants avec qui nous avons travaillé sur ce projet, il aurait fallu que dès la scène où il apparaît, le jeune homme séduise la fille du Roi pour qu'on comprenne tout de suite qu'elle allait décider d'ouvrir le pays de Rien vers l'extérieur. Mais moi je ne voulais pas que ce soit magique. Je voulais qu'elle soit seule devant cette décision ; qu'elle ne change pas pour le père ou pour l'amant. Je voulais qu'elle puisse vivre par elle-même et pour elle-même et pas seulement à travers une présence (en l'occurrence masculine) à ses côtés. J'avais besoin que sa vie lui appartienne.

Quand je regarde les autres créations auxquelles j'ai participé en tant que metteur en scène, persuadée de ne pas vouloir m'attarder sur cela, persuadée de m'intéresser avant tout à la dimension politique de ces textes, force est de constater que je finis toujours malgré moi, par me focaliser sur cette dimension intime d'une figure féminine face au monde et à l'altérité.

Et pour finir, on parlait des difficultés d'identification des petits garçons à des personnages féminins, mais je dois dire que j'ai recueilli de nombreuses confidences de la part de petits garçons qui me disaient s'être tout à fait identifiés à la fille du roi.

Regard d'auteures, autrices, écrivains de théâtre...

Nathalie Papin, écrivain de théâtre

J'ai le même souci qu'Emilie Le Roux, j'ai du mal avec la féminisation du mot « auteur ».
Si on féminise ce mot, j'ai presque l'impression qu'on m'enlève quelque chose. J'aime le terme « écrivain de théâtre » mais je vais essayer « autrice » pour voir ce que ce mot provoque en moi !

J'ai écrit un texte pour Pol Pelletier, une grande tragédienne québécoise qui a fondé le premier théâtre de femmes au Québec. C'est un texte inspiré du *Banquet* de Platon. *Le Banquet* raconte une genèse assez fantasque : il raconte que le premier être était double, avec deux visages, quatre bras, quatre jambes, homme et femme à la fois. Dans *Le Banquet*, il y a aussi des femmes-femmes et des hommes-hommes. Cette créature est coupée en deux par les Dieux, et depuis, chacun cherche sa moitié. J'ai écrit sur un personnage qui ne subit pas ce sort, qui est hermaphrodite. J'ai voulu écrire le texte sans genre, par conséquent, je ne pouvais pas utiliser d'adjectifs ni de participes passés, je devais donc, conjuguer beaucoup plus. J'ai écrit un drôle de texte, qui n'a pas de force. J'ai mis cette version de côté et j'en ai fait une autre en me soumettant à la règle du français qui veut que le « masculin l'emporte sur le féminin ». Je l'ai envoyée à Pol Pelletier qui est rentrée dans une rage totale. Elle m'a demandé de mettre les deux genres pour un même mot, à la fois le masculin et le féminin, mais c'était très difficile à faire (Par exemple : Au début, Les Premiers-Premières étaient contents-contentes...). Je trouvais que ça ne pouvait pas tenir poétiquement. À ce jour, je n'ai toujours pas trouvé de solution. Peut-être que la langue française ne s'y prête pas et qu'il faudrait l'écrire dans une autre langue.

Pol Pelletier m'a dit que j'étais encore sous domination patriarcale... Alors que j'avais l'impression d'être plutôt une femme libre. Enfin j'ai cru cela. Et plus j'avance dans mon métier, plus j'avance dans la connaissance que j'ai de moi, plus je me rends compte que ce n'est pas si évident que cela.

J'ai été très sensible à la notion « d'empêchement » dans le rapport de Reine Prat. Comment les femmes finalement intériorisent une impossibilité. C'est un terme qui me touche beaucoup. Nous les femmes avons un énorme chemin à faire pour cet accès à une forme d'aisance et de liberté très profonde parce que je trouve que nos inconscients sont habiles pour faire de telle sorte que nous devenions un peu aveugles.

J'ai souvent attribué les obstacles que j'ai pu rencontrer dans ma vie professionnelle à mes propres défaillances. « Là je ne peux pas passer, là on me ferme la porte, donc qu'est-ce que je dois changer en moi pour avancer ? » Je travaille, je recommence : je me suis construite comme cela, et mes personnages aussi. Ce qui se dit aujourd'hui m'ouvre d'autres horizons.

J'écris beaucoup pour le jeune public et la figure de *l'enfant* est pour moi très importante comme celle la langue et du langage. Comment la langue construit la personne ? Mes personnages n'ont d'abord pas de nom, ni de sexe. Ils commencent par parler. Et parce qu'ils parlent à quelqu'un et que ce quelqu'un répond, il y a une construction de la personne qui se fait.

Ce qui se dit aujourd'hui me permet d'éclairer mes textes avec un autre regard, c'est intéressant...

Le premier texte que j'ai écrit, *Le Pays de rien*, raconte l'empêchement de parler d'une petite fille par son père... À chaque fois qu'elle ouvre la bouche, il prend sa voix et il la met en cage. Quand je regarde mes textes, je me rends compte que ce qui me préoccupe c'est comment l'enfant peut se construire dans un environnement hostile, et la fille, dans mes textes, est souvent plus seule que le garçon. C'est-à-dire qu'elle n'a pas d'emblée quelqu'un qui l'aide. C'est quelque chose que je crois profondément. Elle est vraiment seule. Un de mes personnages, Zénoï, jeune fille qui a entre 12 et 18 ans, est devant l'escalier des sept marches. En haut de l'escalier, il y a l'habitant de l'escalier, l'habitant de la septième marche. Zénoï a déjà marché longtemps pour arriver jusqu'à l'escalier et une fois qu'on a franchi la première marche on ne peut plus reculer. Chaque marche contient une grande épreuve. L'habitant lui dit : « Tu peux pleurer, tu peux tout casser, je ne t'aiderai pas. Je suis l'autre, de la septième marche, je suis l'habitant de la dernière marche, je ne bouge pas. Je te donne que je ne bouge pas. Ne me demande rien, ne me demande pas comment je m'appelle, je n'ai même pas de nom, je suis simplement là en haut de l'escalier. C'est rare, vois-tu, que je parle. [...] Je ne te relèverai pas. Je ne te consolerais pas. Je ne te soutiendrai pas. Si tu as mal à tes genoux parce que tu es tombée dans l'escalier, je ne te relèverai pas. »

Quand j'écris, je ne choisis pas, du moins consciemment, je ne me dis pas « Tiens, je vais écrire l'histoire d'une petite fille ou d'un petit garçon », mais par exemple dans *Debout*, le garçon dont le nom est Debout a un initiateur très vite à côté de lui, Victor. Debout vit des épreuves très lourdes mais il n'est pas seul.

La dernière petite fille dans mon dernier texte, *La morsure de l'âne*, n'est pas née. Le personnage masculin c'est Paco, il est dans le coma. Il se promène dans l'au-delà, il ne veut ni vivre ni mourir, il est très bien là. Il rencontre d'autres personnages, dont une, enfin je la distingue fille, avant même qu'elle soit née ; elle n'est pas née et elle veut naître. La question, c'est de naître, et en même temps d'exister.

Quand j'écoute les intervenantes et les contributrices cela éclaire mon travail d'une autre façon. Et je me dis : c'est mon neuvième texte, comme le neuvième mois, c'est peut-être l'arrivée de quelque chose de nouveau. Sauf que le personnage féminin nouveau, il n'est pas né ! Donc pour moi c'est très bien, ça veut dire peut-être des livres à venir ! Plein de choses à créer ! Une nouvelle figure féminine sortie peut-être de la... soumission invisible.

Actuellement, je suis en train de travailler sur le thème frère-sœur. Ce qui m'intéresse, c'est la fratrie, ne m'étant jamais penchée sur cette question. Cela me ramène au garçon et à la fille. C'est presque une lapalissade mais je ne pensais pas que cela allait me mener là. Je travaille avec 10 classes en ce moment où j'y interroge garçons et filles. J'ai demandé aux enfants ce que c'était une sœur et ce que c'était un frère pour eux. Voici quelques-unes des réponses des enfants :

Un frère, c'est « une personne de notre famille », une sœur c'est « une fille de notre maman ».

Un frère c'est « un enfant avec qui on peut s'amuser, jouer et rigoler », une sœur c'est « une personne que l'on promène ».

Un frère c'est « quelqu'un qui joue à la voiture », une sœur c'est « une fille qui joue à la poupée ».

Un frère c'est « quelqu'un de gentil, mais pas tout le temps », une sœur c'est « une fille très gentille avec nous, tout le temps. »

Un frère c'est « une personne qui est là pour pas qu'on s'embête », une sœur c'est « une fille qui fait des bisous, des câlins et des caresses ».

J'ai été un peu effrayée...

J'ai fait écrire les enfants sur des combinaisons possibles de frères et sœurs avec de très grandes fratries, par exemple 5 frères 5 sœurs, et bien, très souvent dans les textes des enfants, les filles sont dans la cuisine, les garçons jouent au ballon. Je leur ai demandé

d'inverser les rôles, et cela a été très créatif, d'un côté comme de l'autre. C'est ce que je suis en train de vivre, mais je ne sais pas ce que cela va donner dans mon propre texte.

J'ai aussi posé la question aux enseignants sur la question du genre, comment expliquent-ils aux enfants la règle du masculin et du féminin ? Parce qu'on me disait quand j'étais enfant « le masculin l'emporte toujours sur le féminin ». Dans les manuels scolaires, ce n'est plus la formule utilisée. Mais oralement, les enseignants transmettent la chose telle quelle. C'est étrange comme l'oralité résiste, perpétue plus les normes que l'écrit, enfin c'est une question encore une fois, sur la transmission orale. La formule des nouveaux manuels c'est « Quand l'adjectif qualifie plusieurs noms, il suffit qu'un seul des noms soit masculin pour que l'adjectif soit au masculin pluriel : le lion, la lionne et la panthère sont dangereux ».

J'ai interrogé aussi les enfants sur la règle du genre, Quentin est content, parce que « c'est assez juste ». Et les filles pensent que ce n'est pas toujours juste, une petite fille dit « maintenant on sait faire des choses, comme les garçons ». Louise dit que « ce n'est pas juste parce que maintenant les filles ont le droit de voter », et une autre dit « avant les femmes devaient rester à la maison pour surveiller les enfants, elles ne pouvaient pas faire ce qu'elles voulaient ».

Je vais peut-être vous lire une petite chose là, *Qui rira verra*, un texte qui résiste beaucoup à l'école. Des enseignantes m'ont dit : « Ah non je ne peux pas lire ça à mes élèves. » Donc il y a deux garçons deux filles, il n'y a pas de nom donné aux enfants, il y a 1, 2, 3, 4, ils parlent toujours dans le même ordre, les uns après les autres. Le 1^{er} c'est un garçon, la 2^{ème} c'est une fille, la 3^{ème} c'est une fille, le 4^{ème} c'est un garçon.

- 1- Quand on meurt on va dans l'anguille.
- 2- Non, on retourne dans un ventre.
- 3- Non, on devient de l'air.
- 4- Le corps s'en va avec les vers de terre mais il reste toujours une petite lumière.

- 1- Dieu il était plusieurs avant.
- 2- Non, il n'était jamais venu.
- 3- Moi j'en ai pas, c'est ma grande sœur qui l'a.
- 4- Dieu il est rouge avec une barbe blanche.

- 1- Dieu, il avait des petites sœurs ?
- 2- Non, il ne connaît pas les filles alors il n'existe pas.
- 3- Il était peut-être chinois, les petites filles chinoises on les met dans des sacs pour les jeter à la poubelle parce qu'on ne les aime pas.
- 4- Des fois, les filles c'est en trop.

- 1- En 2020 il y aura 40 millions de messieurs tous seuls.
- 2- Il n'y aura plus de mariés en Chine.
- 3- Il faudrait que Dieu retrouve ses petites sœurs.
- 4- On ne sait pas où il les a cachées.

- 1- Oui mais alors Dieu il avait une maman ?
- 2- Une dame.
- 3- Et des cousines aussi ?
- 4- Ca fait beaucoup de cachées.

Regard d’auteures, autrices, écrivains de théâtre...

Karin Serres, auteure dramatique pour la jeunesse

Cela fait à peu près 20 ans que je travaille dans le monde du théâtre, avec plusieurs casquettes, et tout mon parcours professionnel s’est construit autour d’associations artistiques et professionnelles passionnantes et complètement atypiques avec des femmes. Je vais vous raconter un peu mon parcours.

En 1996, j’ai participé à ma première résidence d’écriture, dans le domaine du théâtre jeune public. Nous étions sept auteurs, dont six femmes et un seul homme. La résidence durait six mois, et chacun d’entre nous bénéficiait d’un mois de résidence à l’intérieur de ce temps. Nous ne travaillions pas ensemble au même moment, nous étions dans des endroits séparés. Et je pense que c’est parce que nous étions des femmes que nous nous sommes dit que c’était dommage de faire chacun son truc dans son coin et qu’il fallait qu’on tienne une espèce de correspondance les unes avec les autres. Parmi les six femmes, nous avons été deux, avec Françoise Pillet, à trouver un puissant moteur d’écriture dans cet échange étrange entre réalisme et fiction. Nous nous sommes beaucoup amusées avec cette expérience-là, qui était un nouveau moyen de communiquer entre nous, complètement différent, un moyen artistique de partager entre nous cet espace-temps fractionné.

A la suite de cela, Françoise Pillet et moi avons décidé de créer un collectif d’écriture, nous trouvions que les écrivains étaient trop des statues sur leur piédestal et que pour tout le monde l’écriture était quelque-chose d’assez mort, on écrivait des pièces, qui étaient jouées ou éditées, et c’était tout, l’écrivain vivant, personne ne le connaissait. Mais ça je pense que c’est un truc assez féminin aussi, de dire : « Voilà, on est des écrivains, on est des femmes, tout se mélange à l’intérieur de nos vies, et surtout notre travail d’écriture nous passionne et on a envie de le partager ». C’est cette dimension qui me touche dans ces associations de femmes, les réseaux, les collectifs dont j’ai fait partie. Et souvent, c’est mal compris par les hommes. Pour moi c’est un profond plaisir et une énorme force de partager un travail artistique personnel. Chaque fois que j’ai pu travailler en association, ou en collectif, chaque fois j’en ai retiré plus que si j’avais travaillé toute seule dans mon coin. Il m’arrive souvent de travailler toute seule, et cela ne change rien au fait que mon travail d’écriture est solitaire, mais, dans ces expériences partagées, je gagne une force, une réflexion et une ouverture qui nourrissent vraiment mon travail. Donc nous avons fondé les Coq Cig Gru avec Françoise Pillet et Dominique Paquet, et notre principe était de faire de l’écriture en direct, comme un saut dans le vide avec l’écriture théâtrale comme élastique. On proposait des résidences expérimentales, en arrivant toutes les trois, à blanc, pour une durée d’une semaine en général, et le principe était de ne pas savoir du tout ce que l’on allait écrire, de travailler toute la semaine en immersion, donc en saut dans le vide, et à la fin de lire en public ce qu’on avait écrit, côte-à-côte. Ce qui nous intéressait aussi c’était d’être trois autrices différentes, dans les mêmes conditions, dans le même lieu, faisant les mêmes rencontres, pour pouvoir montrer : voilà ce que ça a déclenché chez moi, voilà ce que ça a déclenché chez elles. Une chose assez symptomatique, aussi, c’est que la plupart des lieux qui nous ont invitées et qui ont bâti avec nous ces projets étaient des lieux dirigés par des femmes³³. Ces résidences Coq Cig Gru nous ont vraiment confortées dans cette idée qu’il est intéressant d’avoir à fabriquer ses propres

33 L’Espace 600 a accueilli le collectif Coq Cig Gru en résidence en janvier-février 2002

outils et ses propres fonctionnements parce qu'alors on se met à pouvoir mettre en place des choses qui ne tombent pas sous le sens dans le système classique.

Souvent, ce que les hommes comprennent mal, —j'ai ces discussions un peu fortes avec des hommes, c'est pour ça que je généralise—, c'est qu'ils pensent que ce goût pour l'associativité, vient d'une culture bien-pensante, d'un côté « j'ai eu une éducation protestante », il faut partager, il ne faut pas s'accaparer les choses. Franchement non : je suis généreuse d'éducation, mais je fais mon boulot pour moi. La deuxième chose qu'ils me renvoient, ce serait une peur d'assumer, on ferait les choses à plusieurs pour prendre moins de risques. Je pense que ce goût de l'associativité ne relève ni de l'un ni de l'autre. Ce qui me pose question, au contraire, c'est : comment se fait-il qu'ils ne puissent pas admettre ou comprendre que je fais ça vraiment pour moi, parce que j'en retire énormément artistiquement et professionnellement ?

Le dernier collectif dans lequel je me suis engagée est un collectif européen. De même que je pense que l'écriture doit se nourrir d'autres corps de métier, que le théâtre doit s'ouvrir sur d'autres formes, je pense qu'on a tout intérêt à aller voir ce qui se passe ailleurs en Europe et dans le monde, et ne pas seulement aller voir en observateur, mais réellement travailler ensemble. Parlant de cette idée-là, nous nous sommes retrouvées quatre femmes, encore, à démarrer un nouveau collectif, LABOO7, à partir de l'envie de travailler à travers les pays d'Europe avec des équipes mixtes, des pratiques différentes, et de vraiment confronter ce qui est le cœur du théâtre pour les unes et pour les autres. Il y a Marie Kraft, qui s'occupe au Centre culturel suédois de tout ce qui est théâtre vivant, expositions, et dont le travail est d'être passeuse de la culture suédoise en France, et Marianne Ségol, qui est traductrice franco-suédoise ; ces deux femmes butaient contre le constat qu'être passeuses au sens classique, à sens unique, ne rime à rien. Elles n'arrêtaient pas de trouver des pièces suédoises sublimes, de les traduire très bien, de les diffuser et cela n'aboutissait à rien. Que pouvaient-elles faire d'autre ? Comment faire bouger les cadres pour qu'à un moment donné il y ait une connexion qui se fasse ? Cela a rencontré la problématique inverse de Sandrine Grataloup, du service international à la SACD, qui passe son temps à faire la promotion des artistes français à l'étranger, et se demandait comment elle pouvait être dans un aller-retour par rapport à ça, non dans un sens unique. Ces deux problématiques jumelles se sont rencontrées. Et moi, au milieu, auteure, metteuse en scène, décoratrice, j'ai dit : je pense que la meilleure solution c'est de travailler ensemble. Dans tous les projets que nous menons avec LABOO7, nous essayons, comme le disait Sylvie Mongin Algan, de faire bouger les choses au-delà du cadre existant.

Par exemple, pour les traductions, nous avons réfléchi que les traducteurs étaient souvent complètement isolés et ne connaissaient rien au monde théâtral, que les auteurs étaient souvent complètement isolés et n'avaient aucun lien sur ce que deviennent leurs textes, et que donc il serait intéressant d'associer les auteurs et les traducteurs. Nous avons monté des duos et des trios de traduction, dans lesquels les auteurs sont associés aux traducteurs. J'ai aussi lancé un feuilleton théâtral migrateur à travers plusieurs pays d'Europe, qui a déjà six épisodes, écrits en quatre langues différentes, dans l'idée que l'écriture doit être en mouvement...etc.

Au sein de LABOO7, j'ai eu l'envie de travailler avec Malin Axelsson qui est une auteure suédoise, et nous avons intégré dès le départ Marianne Ségol en tant que traductrice avec nous. Quand Nathalie Papin parlait de la question de la langue, je suis absolument du même avis qu'elle : la langue est le cœur du théâtre, c'est là que tout se joue, c'est pour cela que j'écris du théâtre, et c'est passionnant d'amener la dimension linguistique et donc structurelle dans l'écriture, dans la naissance de la fiction. Chaque langue possède sa propre structure, et je suis passionnée par le rapport entre la structure d'une langue et la structure de pensée

qu'elle implique. Quand on parle du théâtre, justement, c'est passionnant de mélanger des langues qui ont des structures différentes et de travailler sur cela ensemble. Notre projet s'appelle "Rose, Rose et Rose", il s'écrit en suédois pour Malin, en français pour moi, en anglais aussi parce que c'est notre langue commune, et tout cela est traduit dans tous les sens par Marianne. Quand nous cherchions sur quoi nous aurions envie de travailler ensemble, j'ai pensé à quelque chose qui me tracasse beaucoup en ce moment : le retour moral dans le monde de l'enfance. J'ai l'impression d'avoir eu une vraie enfance profondément mixte, et je suis très effrayée par le retour sexué de tas de clichés, en tant que femme, j'écris en tant que femme et en tant que citoyenne, je suis très troublée par ça. Je me suis dit que les questions qui nous troublent sont de bons endroits d'écriture. Et quand j'ai proposé cela à Malin, je suis tombée sur le sujet de sa vie, c'est-à-dire qu'elle n'écrit que là-dessus, que sur : qu'est ce que c'est que d'être une femme dans le monde d'aujourd'hui ?

Au début, nous pensions que notre projet c'était "Fille/Garçon", ou "être une fille, être un garçon". Et en y travaillant, c'est-à-dire en y confrontant nos univers personnels, nous nous sommes rendues compte que c'était plutôt « devenir un garçon, devenir une fille ». Ce n'est pas l'état de garçon ou de fille qui compte, mais tous ces moments dans la vie où il faut choisir, où quelque chose est choisi pour nous puisque notre corps change, où la société décide pour nous, tous ces moments où tout d'un coup on devient sexué.

Nous nous sommes d'abord constitué un territoire commun, avec ce qu'on pouvait apporter autour de cette question de façon personnelle, ce que nous avons lu, des chansons, des images, des choses comme cela, et nous avons travaillé là-dessus pendant un mois, cet été. Ensuite, il fallait ordonner cela, nous avons travaillé comme pour un puzzle : d'abord on a une montagne de pièces, on cherche les coins, après on cherche les bords pour relier les coins et après on finit par les motifs au milieu. Nous avons trouvé sept coins, et non quatre, qui sont les pôles sur lesquels on se retrouve complètement. Par exemple, nous avons réalisé qu'autour de ces moments de basculement, du moment où l'on devient de jeune fille à femme, il y a quelques moments très forts qui tournent autour de la nourriture, de la dévoration. Tout ce qui a rapport avec la bouche et avec ce qu'on avale. On a aussi un autre coin autour du sang, de la naissance, des règles, des blessures d'enfance. Nous avons un autre coin-vêtement, dans tout ce qu'il représente comme carapace à l'adolescence, comme signe distinctif d'appartenance à un groupe ou à un autre, comme protection ou comme affirmation de soi. Et maintenant, nous sommes dans la phase d'écriture, Malin et moi, nous écrivons chacune de notre côté, dans notre langue maternelle, des textes qui relient deux coins, voire trois. De ces textes que nous allons nous échanger et que Marianne va traduire, vont naître des personnages. Les personnages vont donc naître de ces points de vue intimes, fictionnels et complètement subjectifs centrés autour de cette vaste question des genres. Nous n'écrivons pas que des paroles de filles, parce nous baignons dans un environnement mixte, et puis qu'en tant qu'auteure on peut tout à fait écrire des rôles d'hommes, mais nous écrivons toujours des rôles qui ont quelque chose qui a à voir avec, ce n'est pas un déséquilibre, c'est presque un suspens en dehors de la vie, un moment décisif où on réalise quelque chose de vital pour soi.

Pour finir, ce projet s'appelle "Rose, Rose et Rose" parce que nous avons raconté à Malin qu'en France les filles sont censées naître dans les roses et les garçons dans les choux, ce qui l'a fait hurler de rire. Comme ce n'est pas dans sa culture, c'est devenu pour elle un moteur de fiction incroyable, alors que chez nous cela ne provoque rien du tout. Et puis il y a aussi le mot rose, la fleur, et le prénom Rose, et la couleur, et tout ce que revêt ce nom-là, il y a « A rose is a rose is a rose » de Gertrude Stein, il y a le film *The Rose*, il y a énormément de choses qui convergent vers cela... Nous nous sommes donné comme règle générale que tout ce que nous écrivons doit être dit par une Rose, ou par quelqu'un qui a quelque chose à voir avec le mot « rose ». Par exemple, il y a un chauffeur routier avec une rose tatouée sur l'épaule.

Ce que je vais vous lire, c'est un texte qu'a écrit Malin, encore en brouillon, à partir des grandes discussions que nous avons eues toutes les trois, sur des souvenirs, forcément un peu transformés, de ces moments si sensibles où tout d'un coup on est profondément une fille. Parfois, sur le même démarrage, il y a trois points de vue différents. Ça s'appelle *Je me rappelle*, et ça a été écrit en suédois et traduit en français par Marianne.

- « Je me rappelle que j'étais un garçon manqué.
- Je me rappelle que j'étais une fille à son papa.
- Je me rappelle que je me sentais toujours observée.
- Ca, je me le rappelle pas.
- Je me rappelle que les habits ne duraient jamais longtemps.
- Je me rappelle les habits ringards que j'héritais de mes cousines.
- Je me rappelle les supers habits que j'héritais de mon grand frère.
- Je me rappelle le tissu contre mon corps adolescent qui grandissait.
- Moi, je me rappelle le tissu synthétique contre ma peau, la moiteur.
- Je me rappelle que je détestais mon ventre, mes cuisses, mes seins, mes cheveux.
- Je me rappelle que je rêvais ardemment de mon premier soutien-gorge.
- Je me rappelle le choix de mes habits tous les matins.
- Moi, je ne me le rappelle pas du tout.
- Je me rappelle ma petite sœur des heures devant le miroir.
- Je me rappelle le regard impitoyable des autres filles qui trouvaient des erreurs dans mon look
- Je me rappelle le maquillage orange autour de mes yeux.
- Je me rappelle une veste bleue qui était très chère.
- Moi, je me rappelle un blouson kaki que j'aimais, dans lequel je me sentais vraiment bien, hérité d'un oncle mort en montagne.
- Je me rappelle ma mère.
- Je me rappelle ma mère cousant tous nos habits.
- Je me rappelle comment à 15 ans je portais une robe beige très serrée et très courte qui m'a fait siffler par des hommes adultes quand je suis passée dans la rue, des hommes du bâtiment. Je me rappelle que je n'avais jamais vécu ça auparavant, et comme ça m'a choquée, dégoûtée.
- Moi, je me rappelle une chemise de nuit, que j'ai gardée des années et des années, je ne pouvais pas me résoudre à m'en débarrasser. Je me rappelle que j'ai fini par la perdre quelque part au cours d'un voyage. Je me rappelle exactement comment elle était.
- Moi, je me rappelle quand j'ai perdu mon doudou, ma poupée, et que nous sommes partis à sa recherche, il pleuvait des cordes dehors. Mon père était avec moi dans la voiture, on l'a cherché partout. Et je me rappelle ni son nom ni son visage.
- Je me rappelle le moment où je n'étais ni une fille ni une femme.
- Je me rappelle que je jouais à la femme.
- Je me rappelle que mon corps changeait.
- Je me rappelle mes premières règles.
- Je me rappelle que j'étais la première fille à avoir ses règles.
- Je me rappelle que j'étais la dernière fille à avoir ses règles.
- Je me rappelle ma mère.
- Je me rappelle ma mère m'offrant un bracelet quand j'ai eu mes premières règles. Bienvenue dans le monde des femmes. Je me rappelle m'être demandée ce que le monde des femmes serait.
- Je me rappelle comme tout ça c'était secret.
- Je me rappelle les pubs pour les tampons et les serviettes hygiéniques.
- Je me rappelle avoir eu peur de tomber enceinte.

- Je me rappelle les histoires d'horreur à propos de filles qui portaient un pantalon blanc pendant leurs règles.
- Je me rappelle la sensation d'être immonde.
- Je me rappelle les filles cools qui séchaient les cours de sport à cause de leurs règles.
- Je me rappelle m'être désespérée en attendant mes premières règles.
- Je me rappelle avoir détesté mes premières règles.
- Je me rappelle que je ne parlais pas de mon corps, avec ma mère.
- Je me rappelle que j'ai pas parlé avec ma mère pendant des mois.
- Je me rappelle que mes amies m'aidaient.
- Je me rappelle "November rain", je me rappelle que je me couchais par terre et que je mettais les basses à donf pour entendre la musique partout dans mon corps.
- Je me rappelle des émotions très fortes.
- Je me rappelle parfaitement mon amie portugaise, elle et moi en train de goûter dans la cuisine après l'école, une tasse de café allongé, et la façon dont on trempait nos tartines beurrées dans le café.
- Je me rappelle que tout était très sérieux.
- Je me rappelle les bulles de coca qui me remontaient dans le nez.
- Je me rappelle le goût du sang que je léchais sur mes genoux quand j'étais tombée.
- Je me rappelle l'odeur de ma mère quand elle se faisait bronzer.
- Je me rappelle que tout à ce moment là était très profond. »

Et je vais vous lire un petit bout d'une chanson que j'ai écrite. Pour parler de ces temps en suspens, j'ai écrit une première chanson sur une fille toute seule dans un immeuble qui regarde la ville à ses pieds, elle est tellement préoccupée par ce qui se passe dans son corps qu'elle ne peut plus vivre à l'extérieur. Et sa solitude rappelle celle des ours blancs qui dérivent sur leurs glaçons, vous savez il y a eu un article dans *Le Monde* qui racontait ça, des ours blancs, avec la fonte des glaces, qui sont pris sur des glaçons, et qui n'osent même pas sauter pour aller sur la banquise solide parce qu'ils ont trop peur, alors ils restent sur le glaçon tant que ça bouge. Le parallèle avec cette fille, c'est qu'elle aussi attend que quelque chose arrive, elle n'a aucune prise sur ce qui se passe dans son corps, alors elle va attendre en dehors de la vie jusqu'à ce qu'elle comprenne ce qui se passe.

Puis j'ai écrit une deuxième chanson dans laquelle l'ours et la fille dialoguent, c'est celle-là que je vais vous lire. Elle s'appelle *Flotter à la dérive*.

- « *L'ours* : Seul sur ce bloc de glace
qui dérive
je sais pas ce qui se passe
je sais pas où je vais
j'ai perdu la rive
j'attends immobile de la retrouver.
- *Rose* : Seule sur mon lit une place
en ville
je dors
je sais pas ce qui se passe
je sais plus où je vais,
j'ai perdu mon corps,
j'attends immobile de le retrouver.
- *Ensemble* : Et le temps tourne autour de nous
sans pouvoir nous toucher du doigt
on est suspendu hors de tout
juste relié par nos voix.
- *Rose* : Le monde est un glaçon

où la peur m'a figée
dans cette position
je ne peux plus bouger
à quelle vitesse ça fond
l'eau gelée ?

- *L'ours* : J'ai perdu mes repères,
mes odeurs, mes trajets,
tout ce qui était terre
a fondu, s'est changé
en liquide glacé
pourquoi je sais pas nager ?
- *Ensemble* : Et le temps tourne, autour de nous,
sans pouvoir nous toucher du doigt
on est suspendu hors de tout,
juste relié par nos voix.
- *L'ours* : Oh tu sens le soleil, il chauffe l'air dans mes poils.
- *Rose* : Moi il me brûle la peau, me crame jusqu'à la moelle.
- *L'ours* : je sens bouillir mes os j'adore ça.
- *Rose* : moi pareil.
- *Ensemble* : Et la nuit bleue tombe sur nous
comme un manteau qu'on se partage,
hors du temps, détachés de tout,
emportés par le grand voyage. »

En conclusion...

Qui sont ces femmes qui sont sur nos scènes ? A cette question, qualifiée de trop grande par Estelle Savasta, de persifleuse et pertinente par Véronique Perruchon, nous avons essayé de répondre justement sur la scène et dans la salle, par des interventions, des échanges où « la niaque » n'a pas manqué ! Pour moi, cette journée s'était imposée après avoir pris connaissance du rapport de Reine Prat, rapport qui fait l'effet d'une bombe – et nous l'avons encore vécu ici - quand on découvre la situation des femmes dans le milieu culturel.

Donner leur place aux femmes, c'est justice sociale, nous ont rappelé Reine Prat et Sylvie Cromer, les femmes ne sont pas un monde à part. Mises à l'écart, elles ont bien souvent intériorisé cette situation. Leur absence prive la création de la richesse de la diversité culturelle et le théâtre est alors condamné à l'ennui, écrit Claire Lasne. Un théâtre, rappelait Marie-Christine Bordeaux, qui se vit, se présente lui-même comme vecteur d'éducation citoyenne, de par sa nature même, et comme vecteur d'émancipation. Mais comment s'y prendre pour penser et faire lire le monde avec cet angle de vue-là, demande Sylvie Mangin-Algan ? Par une démarche volontariste en faveur de l'égalité entre les hommes et les femmes, et, au-delà, d'une plus juste représentation des diverses composantes de la population. Une démarche solidaire pour Karin Serres, de responsabilité pour Brigitte Chaffaut.

Questions, réponses, de la salle ou de la scène, tout au long de la journée.

Tout au long de la saison, l'Espace 600 interroge la place des femmes, des filles, à travers ses spectacles, ses actions artistiques, culturelles, pédagogiques. La place qu'elles occupent, symbolisée par l'exposition « 600 visages de femmes », n'est pas significative d'une situation générale, mais elle se veut signifiante.

Dans une histoire du théâtre qui s'écrit depuis plus de 2 500 ans, des noms de femmes emblématiques sont inscrits, mais beaucoup ont été oubliés, elles ont souvent « bravé l'interdit traditionnel d'un genre dit mâle pour accéder à la parole publique ». Il nous appartient de poursuivre cette histoire et de la faire reconnaître. Marie-Christine Bordeaux d'ailleurs conclue cette journée en rappelant que dans le système culturel, la lutte se situe sur un terrain politique, pour un enjeu de **justice**, et qu'au plan symbolique, c'est sur la question de la **justesse** de la représentation qu'il faut se battre.

Pour clore et ne pas clore, à la veille de quitter l'Espace 600 je suis encore plus sensible à la question de la transmission. Celle-ci passe, entre autres et comme le revendiquent Nathalie Papin et Emilie Le Roux, par une langue qui n'exclue pas mais qui construit. Les plus jeunes d'entre vous ont confié avoir pris conscience que tout n'était pas acquis.

Il y a eu les grands-mères, il y a eu les mères, et il y a vous aujourd'hui...

Geneviève Lefaure

Annexe :

Texte de Reine Prat envoyé suite aux débats

De Sand à Butler

« Il n'y a qu'un sexe³⁴... » ou du « trouble dans le genre³⁵ »... ?

Chère Geneviève Lefaure,

J'ai été prise d'un doute au cours de nos débats de l'après-midi que je n'ai pu exprimer en séance faute de temps : n'a-t-on pas dérivé, au fil des interventions, d'un projet de déconstruction des représentations sexuées normées à une sorte d'injonction faite aux autrices de prendre en charge la représentation du « féminin », représentations qui devraient indiquer aux « filles » le chemin pour se construire « en tant que femme » ?

Les artistes seraient ainsi invitées, pour répondre au déficit de « féminin » et aux stéréotypes sexistes, à produire de « nouvelles » représentations de la « féminité » : c'est oublier que la féminité – l'ensemble des qualités et compétences convenables pour une femme, comme la masculinité – l'ensemble des qualités et compétences convenables pour un homme, ne sont pas un ensemble de qualités et de compétences innées, mais le résultat d'un apprentissage des comportements socialement attendus pour une femme ou pour un homme. C'est d'ailleurs pourquoi, il y a une grande variabilité de la féminité ou de la masculinité selon les époques et selon les sociétés.

Je me suis fait par ailleurs la réflexion que si l'on s'interrogeait soudain sur les représentations de la « féminité », on occultait largement la question de la représentation de la « masculinité » attribuée aux hommes et proposée aux garçons comme modèle : le masculin est la norme, on ne l'interroge pas.

Pour lancer le débat, qui devra être repris en d'autres lieux et associer les chercheuses et chercheurs qui travaillent sur ces questions, je pensais vous proposer deux citations qui invitent à réfléchir sur les notions de « sexe » et de « genre » :

Dans un entretien de juin 2002³⁶, Christine Delphy propose la définition suivante : « Le genre, c'est ce que l'on pourrait appeler le "sexe social", c'est-à-dire tout ce qui est social dans les différences constatées entre les femmes et les hommes, dans les divisions du travail ou dans les caractères qu'on attribue à l'un ou l'autre sexe. Comme on a constaté qu'ils varient d'une société à l'autre (la division du travail n'est pas la même, les femmes faisant dans certaines sociétés ce que les hommes font dans d'autres), on en a conclu qu'il y avait un aspect variable des sexes, un aspect construit socialement que l'on appelle le "Genre". »

Mais voici que le sexe biologique fait aussi l'objet de questionnements troublants comme en témoigne Christiane Sinding dans un article paru en 2003 dans les Cahiers du

³⁴ « ...Un homme et une femme c'est si bien la même chose que l'on ne comprend guère les tas de distinctions et de raisonnements subtils dont se sont nourries les sociétés sur ce chapitre-là. George Sand, *Lettre à Flaubert*, 15 janvier 1867

³⁵ *Trouble dans le genre*, Judith Butler, La Découverte, 2005, traduit de *Gender Trouble : Feminism and Subversion of Identity*, NY, Routledge, 1990.

³⁶ Rapporté sur <http://www.lagauche.com/lagauche/spip.php?article27>

genre³⁷ : « Obéissant au modèle culturel dominant de l'existence de deux sexes bien distincts, les biologistes affirmèrent qu'il existait des hormones « masculines » agissant sur les organes considérés comme masculins, et des hormones « féminines » agissant sur les caractères « féminins ». Quand on s'aperçut que les hormones masculines pouvaient avoir des effets « féminisants » sur certains organes féminins et réciproquement, on préféra mettre en doute le sexe des sujets testés plutôt que de remettre en cause le système binaire des sexes. »

Sylvie Cromer, avec qui nous partageons ces réflexions dans le train de retour, me rappelait que le concept de genre, né dans les années 1970³⁸ aux Etats-Unis, revisité par de nombreuses études³⁹, peut être compris comme un rapport social fondamental (aux côtés des rapports sociaux d'âge, de classe sociale, de « race ») qui divise l'humanité en deux sexes distincts et hiérarchisés, en deux moitiés d'humanité inégales. Les rapports sociaux de sexe ont comme caractéristiques d'être antagonistes, transversaux, évolutifs. Selon cette conception, c'est le genre qui définit le sexe, et non l'inverse.

Je souhaite vivement que nous ayons l'occasion de reprendre ensemble ces questionnements et je te remercie très vivement, chère Geneviève, ainsi que toute ton équipe pour l'initiative et l'organisation de cette journée qui nous a permis d'avancer dans nos réflexions et d'élargir le cercle de celles et de ceux avec qui nous les partageons.

Bien amicalement

Reine Prat

³⁷ Extrait du résumé de la contribution de Christiane Sinding *Le Sexe des hormones* au n°34 des *Cahiers du genre* dirigé par Ilana Löwy et Hélène Rouch sous le titre *La Distinction entre sexe et genre* qu'on lira bien utilement en entier, ed. L'Harmattan, 2003.

³⁸ cf. Ann Oakley : « Sexe est un mot qui fait référence aux différences biologiques entre mâles et femelles (...) Genre est un terme qui renvoie à la culture : il concerne la classification sociale en masculin et féminin. » Oakley Ann, 1972, *Sex, gender, society*, New York, Harper Colophon Books

³⁹ qui ont remis en cause le sexe comme une réalité physique naturelle. : cf. par exemple Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.