

MERCREDI
27 MARS 2013
Saint-Barthélemy
d'Anjou·THV

Qui de l'œuf ou de la poule ?



Les Actes

Colloque sur l'enfant et les arts Vivants

Une coproduction
Conseil général de Maine-et-Loire,
THV de Saint-Barthélemy-d'Anjou, Compagnie LOBA



avec le soutien de :



Sommaire

Introduction	1
Quelle écriture artistique spécifique en direction du jeune public ?.....	4
<i>Echanges</i>.....	8
<i>Témoignages</i>.....	11
Comment et pourquoi faire vivre la rencontre entre l'œuvre et l'enfant ?	14
<i>Témoignages</i>.....	17
Conclusion	23
Annexe : biographie des intervenants.....	24

En préambule

Qui de l'oeuf ou de la poule ? Ce colloque sur l'enfant et les arts vivants, est le fruit d'une réflexion partagée entre une collectivité, une compagnie et un lieu de diffusion. En résonance avec leur projet respectif et en complément des initiatives locales dans le domaine du jeune public, le Conseil général de Maine-et-Loire, la Compagnie LOBA et le THV de Saint-Barthélemy-d'Anjou ont proposé un temps d'échanges sur la création jeune public et l'accompagnement de l'enfant au spectacle vivant.

A la croisée des expériences et des réflexions, ce document rend compte de cette journée qui a réuni artistes, médiateurs culturels, enseignants, théoriciens de l'enfance, personnels de la petite enfance et parents.

Introduction

Jean-François JEANNETEAU, maire de Saint-Barthélemy-d'Anjou s'associe à Christian ROSELLO vice-président du Conseil général de Maine-et-Loire et Séverine DELALLE vice-présidente de la Compagnie LOBA pour débiter cette journée sur « l'enfant et les arts vivants » organisée au sein du Théâtre de l'Hôtel de Ville, qui comme il le précise est un lieu d'expression culturelle par excellence. Il poursuit son développement en précisant que ces trois entités associées dans une entreprise originale, ont un point commun : l'intime conviction partagée que l'éveil à l'art sous toutes ses formes, et donc à la culture, doit commencer dès le plus jeune âge. Pour le maire de Saint-Barthélemy-d'Anjou, une importance réelle est accordée au développement culturel et à son action sur la commune, ainsi, 11% du budget de fonctionnement est consacré à la culture ; comme le dit Jean-François JEANNETEAU « quand on aime on ne compte pas ! » et ce malgré une période propice aux budgets contraints. Ainsi, que ce soit en matière de programmation ou dans le cadre des activités périscolaires, la commune laisse une large part à l'action culturelle à destination du jeune public et de ses accompagnants. L'investissement au sein de ce colloque était donc une évidence pour l'équipe municipale. Le maire de Saint-Barthélemy-d'Anjou profite également de ce moment de parole pour remercier les participants mais également l'équipe du THV pour son investissement ainsi que le Conseil Régional et la DRAC pour leur soutien financier.

Séverine DELALLE, vice-présidente de la Compagnie LOBA, revient sur la création de la compagnie en 2001 par Annabelle SERGENT et sur ses missions de création, de diffusion de spectacles vivants, de formation et de sensibilisation des publics. Depuis 11 ans, la compagnie œuvre à développer ses formations en gardant un souci de rencontre entre les artistes et les publics. Ce temps de réflexion prend donc toute son importance en confrontant des professionnels de la petite enfance ou de l'éducation et des artistes pour qu'ils puissent réfléchir ensemble et continuer ainsi à nourrir les questionnements de la compagnie ainsi que son travail de création.

Christian ROSELLO, vice-président du Conseil général de Maine-et-Loire souligne, avec humour, le questionnement de ce colloque : « Qui de l'œuf ou de la poule ? » qui sera le point de départ des débats. Il relève, lui aussi, la cohérence des moyens mis en œuvre pour cette journée de réflexion malgré la diversité de ses organisateurs et de ses participants. De plus, il souligne la mise à disposition d'un lieu de diffusion important et moteur au niveau départemental et remercie la Direction du THV pour son implication.

En tant qu'animateur du réseau culturel départemental et partenaire sur différentes créations, le conseil général salue l'action d'Annabelle SERGENT pour la Cie Loba et son engagement auprès des publics du département. De son côté, le Conseil général, en éditant par exemple un agenda des spectacles jeune public, valorise les programmations des professionnels et maintient son implication dans ce domaine malgré une période de contraintes budgétaires. Son inscription dans plusieurs projets d'éducation artistique et culturelle à destination des collégiens est également un point important du travail effectué tout au long de l'année.

Ainsi, ce colloque sera un outil fort qui va s'inscrire dans une démarche d'aménagement culturel du territoire à destination du jeune public et de prise en considération de sa relation au spectacle vivant. Il s'agit d'un enjeu partagé par les trois structures qui ont souhaité se fédérer mais également par l'ensemble des nombreux participants. Cette journée viendra nourrir une réflexion commune aux différents partenaires de cet événement avec deux problématiques importantes : l'écriture artistique et l'accompagnement au spectacle vivant, spécifiques au jeune public. En s'associant à ce projet, le Conseil général souhaite que ces débats aboutissent à des démarches concrètes pouvant être mises en œuvre par les différentes structures présentes et remercie le maire de Saint-Barthélemy-d'Anjou, la Compagnie Loba, le service culturel du Conseil général, la Région, la DRAC et le THV pour l'organisation de cette journée au programme prometteur.

Quelle écriture artistique spécifique en direction du jeune public ?



Paul Morizeau, Directeur d'Onyx-la Carrière jusqu'en octobre 2012, modérateur du débat, évoque le chemin parcouru depuis la décentralisation culturelle et l'organisation du développement culturel public jusqu'à ce débat réunissant plus de 250 acteurs du domaine culturel, de l'enseignement et de la petite enfance. Il y a 20 ans, un tel débat serait resté confidentiel alors qu'aujourd'hui, cette recherche commune de définition sur ce qu'il est susceptible d'entendre sous le terme de création jeune public rassemble et interpelle. En effet, donner une importance à cette écriture, à la création et la diffusion de spectacles de qualité exigeants en direction du jeune public ou considérer que le jeune public d'aujourd'hui est le public de demain, semble évident mais restait accessoire il y a 20 ans. Jadis, envisagé comme une « contremarche » de la vie d'un théâtre public en France, il a pris une telle importance que désormais pas un lieu n'est indifférent au travail des artistes vers ce public.

Dans ce cadre, existe-t-il une écriture artistique spécifique en direction du jeune public ? Si oui, quelle est-elle ? Cécile Elmedhi-Billerot, psychologue clinicienne est convaincue de l'importance du spectacle jeune public et de l'écriture dans le processus du développement de l'enfant, de son imaginaire. Elle présente maintenant le travail mené au sein de différentes structures. Des artistes

interviendront suite aux questions du public afin de présenter des témoignages de leurs différentes écritures artistiques, directement spécialisées vers le jeune public ou considérant plus globalement l'écriture pour le spectacle vivant.

Cécile Elmedhi-Billerot psychologue clinicienne propose de tenter de retracer la voie qui mène le tout petit bébé jusqu'à l'adolescent à la rencontre avec l'artiste.

« Le petit bébé naît au monde au sein d'une relation d'intimité avec sa mère, relation qui doit être protégée par le père dans ce premier temps de la vie. Le bébé est encore un *infans* - c'est-à-dire en deçà du langage, il est pris dans un corps à corps primaire et fondateur avec sa mère. C'est par les gestes, les caresses, les odeurs de sa mère que ce bébé va faire l'expérience de ses sens. Il est traversé par des vécus étranges, énigmatiques, excessifs, en témoignent ses pleurs et ses expressions corporelles tantôt dans le registre de l'extase tantôt dans la crispation et la tension. Le tout-petit a alors éminemment besoin de cet Autre -Le père ou la mère- qui va recueillir et traduire ces émotions irreprésentables pour lui, impensables, la mère ou le père va les contenir et les lui traduire aussi (cf. W. Bion « la capacité de rêverie de la mère » qui se rend psychiquement disponible à son bébé et qui va donner forme aux émotions primaires de son petit et instaurer un échange

avec lui). Dans ces échanges va intervenir la voix de la mère mais surtout la prosodie de sa voix, c'est-à-dire la mélodie de sa voix ; une mère ne parle pas à son bébé comme elle parle à son mari ou à son voisin. Certains auteurs ont appelé ce langage particulier le « mamananais », ils en ont étudié les caractéristiques et ont découvert sur les courbes de ce langage des pics identifiés comme des pics de plaisir et de surprise. En réalité le bébé guette l'Autre et les traits acoustiques de la voix qui l'accompagne, il réalise un acte d'écoute et va réutiliser ce qu'il entend ; c'est ce qu'on appelle le babil. Ainsi, il expérimente sa voix et fait ses premiers pas dans le langage maternel.

Cette première prise dans le langage maternel est liée à un moment de plaisir et de bien-être, c'est le premier acte qui va conduire le bébé à être un sujet énonciateur, inscrit dans un maillage signifiant qui lui préexiste, c'est-à-dire la trame de son histoire. Le bébé de quelques mois qui a déjà perçu la musique de la langue devient vite assoiffé de tout ce qui est musical et rythmique, il est très sensible à la musique du texte et notamment aux textes poétiques qui peuvent être proposés très tôt au même titre que les comptines.

L'adulte va ensuite commencer à lui montrer des objets et des images dans le cadre d'une activité partagée, puis c'est l'enfant qui va montrer du doigt l'objet à quelqu'un, dans l'attente qu'il est alors d'une nomination. Dès qu'un enfant « regarde vers », pointe son doigt, il montre qu'il reconnaît une différence entre son univers et celui de l'autre : il y a un ici et un là-bas comme au théâtre existe un espace entre la salle et la scène. Les très jeunes enfants vont très vite comprendre, lorsqu'on leur nomme, qu'il y a une limite symbolique infranchissable entre la salle et le plateau.

Puisque la scène n'est pas accessible, l'enfant va vivre une expérience inédite, il va découvrir quelque chose non pas en le manipulant ou en le portant à sa bouche mais avec ses yeux et ses oreilles. Tout le corps de l'enfant sera traversé par le spectacle, ainsi, les enfants réagissent de manière organique au spectacle : l'enfant reste figé, ou il se lève, ou il va toucher son voisin... Par ses expressions corporelles diverses, l'enfant prend part à ce qui se joue dans l'immédiateté du spectacle. Les enfants vont exprimer leurs émotions dans le temps du spectacle, en ce sens ils ne sont pas des spectateurs « émotionnellement corrects » (Cf Patrick Ben Soussan et Pascale Mignon, *Les bébés vont au théâtre*, éd. Erès).

Autour de 2 ans, l'enfant commence à prononcer des mots sous forme de négations « A plu, bon pas... », cela implique l'utilisation d'une syntaxe qui marque que l'enfant est capable de nommer

une chose absente, il devient capable de faire semblant, il est en train d'accéder à un moment fondateur : le jeu symbolique. Par ce biais, il fait son entrée dans l'imaginaire.

Les enfants sont très vigilants à la parole, à la complexité des mots, à la prosodie, ils peuvent être très sensibles aux mots ordinaires et extraordinaires, à la poésie... Plus les choses apparaissent complexes aux enfants tout petits et plus ils s'éveillent et s'intéressent. Le spectacle qui leur est dédié doit donc prendre en compte cet appétit de l'enfant, cet appel à l'anicroche, à la difficulté et pourquoi pas à la complexité. L'enfant prend du plaisir à aller voir quelque chose qu'il ne connaît pas car cela suscite son désir de grandir. Pour lui, aller au spectacle est une expérience sensitive bien plus que cognitive. Ainsi, dans les histoires, il est inutile d'expliquer aux petits enfants les mots qu'ils ne comprennent pas, cela n'a pas d'importance pour les enfants car l'expérience est sensitive. Ils témoignent de cette écoute et de cet investissement du langage très tôt dans leur vie. L'enfant entre dans le langage en même temps que le langage entre en lui, certains artistes arrivent à se positionner juste à la lisière de ce temps extraordinaire, ils viennent toucher l'enfant dans son cheminement interne, intime même.

Emmener un enfant au spectacle : c'est comme lui ouvrir une malle aux trésors remplie de signifiants, d'images, de mouvements, de lumières et de sons qui vont résonner pour chaque enfant de manière très singulière. Il s'agit du mystère de la rencontre avec l'artiste dont je parle, par le truchement du spectacle vivant. Il arrive même que le spectacle laisse apparaître une part invisible de l'enfant qu'il ne connaissait pas lui-même et qui va sortir de l'ombre grâce au spectacle. Sur le plateau, ça fait croire que « c'est pour de faux » mais il y a une part de vérité, d'humanité qui se dit dans le spectacle ; nos désirs de voler comme des oiseaux, notre peur du noir, nos rêves de toute puissance, nos rivalités infantiles... Finalement, l'enfant ne sera peut-être plus tout à fait pareil après qu'avant, c'est cela une rencontre, et cela peut l'aider à symboliser une part de ce qu'il ressent à l'intérieur de lui.

Aller au spectacle, c'est regarder ensemble. Les enfants sont accompagnés et l'accompagnateur tient une place essentielle parce qu'il va border par du familier l'avancée de l'enfant vers cette aventure étrange. Or, le tout petit a besoin de préambule, pas pour lui expliquer, mais tout simplement pour lui dire que nous allons regarder un spectacle ensemble que l'accompagnateur reste avec lui, que la lumière de la salle va s'éteindre et qu'elle sera ensuite sur la scène. Il est nécessaire à

l'enfant de savoir où il est et avec qui il est pour que lorsque le noir apparaîtra, les autres ne disparaissent pas avec la lumière et qu'il ne risque pas d'être absorbé par le noir. Il s'agit d'un temps d'installation (Cf P Ben Soussan et Pascale Mignon).

Concernant les structures d'accueil petite enfance, le spectacle est parfois invité à la crèche, or, cette démarche est loin d'être évidente et doit être pensée et préparée. En effet, le spectacle vient déranger l'ordinaire, bousculer les rituels qui inscrivent le temps et l'espace dans l'existence de l'enfant. L'équipe de la crèche doit donc être prête à accueillir le spectacle et que cela se passe dans de bonnes conditions car le familier sera troublé. On pense parfois que les enfants sont trop petits, qu'ils vont avoir peur... Pourtant éprouver des émotions est bien la marque de notre humanité. Ce flot émotionnel suscité par le spectacle ne doit pas être évité mais il faut donner les moyens aux enfants de ne pas être absorbés par cette désorganisation que le professionnel va nommer et encadrer.

La question du langage et des mots est valable dans tous les temps de l'enfance. Ainsi, l'adolescence est un moment vertigineux, où l'enfant se trouve pris dans le tumulte d'un charivari pulsionnel. L'enfant qui devient grand est sommé d'avoir à répondre de lui-même comme sujet sexué, devenant homme ou femme. L'adolescent est, dans ce moment là, dans une situation d'exil, quelque chose arrive dans son corps, ce que j'appellerais le réel de la puberté et qu'il va devoir traiter d'une façon ou d'une autre.

L'adolescence, c'est l'âge de l'errance, du silence, ou de l'invention d'une langue provocatrice. C'est ce qui fait dire au psychanalyste Philippe Lacadée que c'est le moment d'une crise de la langue articulée, ce qui rend très difficile le fait de rendre compte d'où on vient et où l'on va. Les signifiants parentaux qui les ont portés jusque-là n'y suffisent plus, l'adolescent va devoir s'inscrire dans sa propre langue articulée cependant à l'Autre, c'est-à-dire adossé à une armature symbolique qui signifie ni plus ni moins que les humains sont des êtres de langage. Or certains adolescents vivent dans une grande précarité symbolique c'est-à-dire qu'ils ne se sentent pas en dette symbolique vis à vis de quiconque en particulier vis-à-vis de leurs parents parfois pris dans une grande misère sociale ce qui entraîne un sentiment d'humiliation chez ces adolescents. Le monde virtuel s'ajoute à cela en évitant à ces adolescents la rencontre d'une présence désirante et énigmatique de l'Autre. Dans ce cas, l'école, au mieux, l'inquiète ou au pire lui fait terriblement

peur car c'est un lieu qui va provoquer cette rencontre à un Autre exigeant et désirant. Il faut pourtant consentir à s'articuler à l'Autre du langage, pour se construire comme « Un » parmi d'autres et « Un » pas sans les autres. La rencontre avec l'artiste peut alors devenir importante car il propose une écriture dansée, chantée parlée ou mimée et en créant il montre qu'il n'est pas anéanti par la soumission à l'Autre. Il ouvre un champ de possibles écritures singulières et partageables. Il fait circuler la langue et offre des points où les adolescents peuvent se voir et se trouver. Plus l'artiste manifeste la cause de son désir et plus l'adolescent fait de lui le destinataire de son propre désir d'ouverture. L'artiste offre une fenêtre ouverte sur le monde d'où l'adolescent peut mettre en perspective sa propre existence.

Pour terminer, je voudrais pointer que le spectacle jeune public est pluriel, je proposerai ici deux profils radicalement différents. Ces deux registres se distinguent sur le fond même de l'écriture et ne visent pas la même chose chez l'enfant.

Dans notre société, l'enfant est objet de culte, il est la première victime de notre société marchande. On lui destine alors des spectacles-produits de grande consommation. Ces derniers visent à séduire les enfants, ils marchent à tous les coups. Il s'agit de productions commerciales assez bêtifiantes, sans surprise et sans trouble, qui viennent combler l'enfant et lui en « mettre plein les yeux ». Ils combleront pour enrayer un possible ennui et un manque à éviter. Les parents sont confrontés à cela quand la culture vient se ranger au rang de tous les objets mythiques d'accès au bonheur. On va au spectacle parce que c'est bien !

En revanche, un autre type de spectacle vient crocheter le désir. Cela suppose de laisser place au manque, à la solitude même. Dans ces spectacles, il y a quelque chose qui échappe et qui attire le spectateur. N. Edelbarr dit « Ce n'est pas parce qu'on écrit pour un public de petite taille qu'il faut écrire à genoux » (cité par D. Bérody, *L'enfance de l'art. Quel répertoire pour les jeunes ?*, Les cahiers des lundis, saison 1993-1994), en effet, l'exigence est très grande et extrêmement complexe parce que dans ce type de spectacle, le petit spectateur va pouvoir trouver des reflets de ce qui le concerne dans sa vie. Ces reflets inventés vont dévoiler des traces d'une scène plus intime : le spectacle vivant éclaire d'une autre lumière des traces de la vie de l'enfant. Ces traces retrouvées sur le plateau étonnent et émerveillent, elles vont être remises au goût du jour et vont lui ouvrir d'autres voies possibles de symbolisation.

Là où le premier type de spectacle évoqué vient saturer l'imaginaire de l'enfant, le second laisse une place entre l'artiste et l'enfant à, pour reprendre les mots de François Cheng « un souffle du vide médian ». Il faut du vide. Dans la cosmologie chinoise, le vide est loin de correspondre au néant, il est le lieu où circule et se régénère le souffle. C'est ce vide qui va laisser la place à la créativité de l'enfant.

L'art vivant est l'endroit où se conjugue le jeu de deux « actants » : l'artiste et l'enfant libres et ouverts l'un à l'autre dans cette rencontre (Cf Philippe Foulquié, *Naître au monde et à la culture*, In Revue Spirale 56, éd. Erès).

Pour finir et introduire le débat, la question suivante se pose : « à quoi servent les arts vivants ? » la réponse serait : « à rien, à la vie, ça sert à vivre ». (cf. P. Ben Soussan, *Les bébés vont au théâtre*, éd. Erès, 2000, p.131) ».

Paul Morizeau confirme que l'épanouissement de l'enfant par le spectacle vivant est indissociable de son épanouissement psychologique global et encourage les participants à réagir sur l'exposé qui vient d'être fait.

De la salle

J'ai apprécié l'approche du mystère par l'enfant après qu'il ait approché du mystère du langage. Un danger souvent perçu dans les spectacles pour enfants est que l'adulte envahisse de son propre mystère l'écriture de son spectacle. Le mystère des adultes peut entraîner une incompréhension de la part des enfants. Allons-y sur la pointe des pieds...

Cécile Elmedhi-Billerot

Quelques fois dans les structures ou théâtre, on travaille à une verbalisation, à faire parler les enfants sur ce qu'ils ont compris ou entendu. Ce sont les parents ou les accompagnants qui ont besoin d'être rassurés. On peut aussi laisser le silence, le supporter. De même donner des bonbons n'est pas forcément nécessaire, le spectacle se suffit à lui-même.

De la salle

Pour répondre à ce monsieur, l'enfant a forcément compris quelque chose, il aura pris quelque chose de ce spectacle mais pas forcément la même chose que les autres.

Nathalie Pernet, chorégraphe, Cie Nathalie Pernet

Par rapport au côté différé des réactions de l'enfant, l'immédiateté du ressenti n'est pas systématique au même titre que lorsque l'enfant sort de l'école et qu'il ne raconte rien. Ce qu'il a vécu ou vu viendra parfois plus tard, avec un décalage, lorsque ce sera nécessaire pour l'enfant. Il semble qu'on ne circule pas dans le même espace et dans le même temps. L'enfant peut différer sa réaction au spectacle sur des temps différents, les émotions ne sont pas forcément livrées au même moment et ni même endroit.

De la salle

Le premier spectacle destiné aux enfants était mis en scène par les clowns du cirque qui étaient censés faire rire. Quelle était la valeur constitutive de l'enfant de cette époque ? Notre approche actuelle est-elle plus fine sur les répercussions, sur la construction et l'enrichissement de l'enfant ?

Serge Boulier, directeur artistique, Bouffou Théâtre

Je ne sais pas ce qu'est un bon clown ! Aujourd'hui, je sais qu'ils me font toujours rire. Je constate seulement qu'il y a 20 ans, peu de gens s'interrogeait sur le jeune public. En ce qui me concerne, je lançais des tartes à la crème et j'étais ravi que le public réponde sur ce plaisir immédiat. Les spectacles où on sollicite l'immédiateté des réactions me plaisent. En effet, la notion de partage est intéressante, et toutes les émotions sont bonnes à prendre. Mon envie reste d'essayer de placer les spectateurs et les artistes sur un imaginaire commun. A force de vouloir rendre le spectacle jeune public extrêmement intelligent, on crée de nouveaux formats et ça peut être bon de revenir en arrière et d'effectuer des allers-retours. Je n'ai pas de jugement sur ce qui est bien ou mal, je privilégie le temps de rencontre, le partage avec le jeune public qui reste un temps jubilatoire et émouvant.

De la salle

Sur la forme des spectacles, il y a une évolution sur les dernières années et effectivement ça peut être bien de revenir en arrière. Mais ce qui est intéressant c'est que nous ne sommes pas dans des spectacles « bisounours ». Les affreux, les monstres sont toujours présents aujourd'hui malgré les formats. C'est intéressant que les spectacles jeune public permettent aux enfants de découvrir la vraie vie.

De la salle

Etant professionnelle de l'enfance, je ne suis donc pas qualifiée pour juger d'un bon ou d'un mauvais spectacle, par contre de ma place professionnelle, j'ai l'impression que lorsque les artistes vont vers le jeune public, ils se mettent à l'écoute des codes et des cadres des jeunes enfants. Le temps d'échange entre professionnels de la petite enfance et artistes est toujours intéressant et enrichit notre manière d'entrer en communication avec les enfants.

De la salle

Je réagis à la première remarque car quelque chose se joue d'extrêmement précieux et fragile dans les relations entre l'adulte et l'enfant devant un spectacle. Quand un spectacle est totalement réinvesti par les artistes, au risque de perdre les enfants, dans quel ancrage l'enfant peut se trouver et comment lui permettre un ancrage minimal pour qu'il puisse aller vers quelque chose qui va le faire grandir ? Si le spectacle n'a aucune réson-

nance, ce sera une expérience mais au-delà il n'y aura plus rien, c'est sans doute un gros défi pour les artistes de trouver quelque chose de non bêtifiant et qui ouvre des imaginaires tout en étant en résonance avec l'enfance.

De la salle

J'ai l'impression que devant certains spectacles, l'enfant n'a pas le codage pour entrer dans un monde trop mystérieux. En tant qu'enseignant, nous avons autre chose à gérer que de faire l'interface puisque les enfants vont commencer à s'exciter et à « être lâché ». On propose parfois certains spectacles qui s'adressent plus aux adultes qu'aux enfants.

Paul Morizeau

L'importance de la médiation et du travail d'action culturelle sera évoqué cet après-midi lors de la seconde partie du colloque. Les programmeurs et les artistes doivent conserver ces démarches ambitieuses et volontaristes à l'esprit lorsqu'ils s'adressent au jeune public.

Serge Boulier

Certaines fois même pour l'adulte, cela reste un mystère... Je fais partie du monde et je ne m'interdis pas de sujet. Je ne sais pas toujours avant de travailler pour quelle tranche d'âge, ni pour combien de spectateur, etc. Lorsque je monte un spectacle, je m'empare d'un sujet avec mon émotion et ensuite de manière intuitive, j'essaie de trouver un endroit de contact avec le jeune ou le très jeune public. Il y a une part d'intuition et j'appelle ça le « biorythme », remettre en situation d'écoute puis laisser à nouveau les choses s'échapper pour que l'imaginaire travaille... L'intérêt est que la rencontre se passe au mieux, ce n'est pas toujours le cas et on ne sait pas forcément pourquoi. Cela ne dépend pas que de nous ; il y a un mystère, cela peut dépendre du sas de décompression, de la manière dont les enfants sont préparés, de l'accompagnement... C'est beaucoup plus compliqué que pour un spectacle adulte : d'un spectacle à l'autre tout peut changer.

Carole Bonneau, chorégraphe, Cie Ostéorock

J'ai envie de dire que cette rencontre est un risque et que le fait de ne pas se rencontrer reste un risque à prendre. Il est difficile de savoir quelle rencontre se produit durant un spectacle. Il faut laisser la porte du non rationnel ouverte pour communiquer.

Cécile Elmehdi-Billerot

Les enfants ne savent pas intuitivement ce qui est ou non un bon spectacle et il incombe aux professionnels et aux parents de guider les enfants vers le spectacle.

Nathalie Pernette

J'ai été très touchée par la différence évoquée entre le sensitif et cognitif. Les enfants ont une approche intuitive de la danse, telle que nous la pratiquons. J'ai beaucoup de plaisir à rencontrer le jeune public car j'ai l'impression d'être mieux comprise que par des adultes qui se mettent à « sous-titrer » une chose qui se prend par le cerveau. Or, il y a une réception chez l'enfant qui est plus juste. Les questions qu'il va poser à l'adulte sont là pour vérifier ses hypothèses ou son chemin d'imaginaire personnel.

Les échanges autour du spectacle permettent également de suivre les chemins de l'imaginaire et le tricotage avec la vie, c'est ce que j'aimerais retrouver avec le public adulte lorsque je crée pour lui.

De la salle

On parle beaucoup de l'enfant qui ne comprend pas mais pas des adultes qui ne comprennent pas : les programmeurs quelque fois, souvent les enseignants ou les accompagnants... Quel est votre dialogue avec les adultes pour les préparer et aider à se remettre dans cet état d'esprit d'enfant ?

Annabelle Sergent, auteure-interprète, Compagnie LOBA

Ce n'est que ce qu'on voit de l'extérieur, mais comment réellement savoir ce qui se passe dans la tête des petits ou des grands... On parlera de l'accompagnement tout à l'heure, mais la question du lieu du spectacle est primordiale, de l'endroit où ça se joue. Le regard de l'adulte ne retombera pas dans l'enfance ; si l'adulte ne s'y retrouve pas, c'est peut-être que l'écriture ne présente pas plusieurs niveaux. La réception de chacun reste un mystère, nous pouvons chercher des points d'ancrage entre notre histoire artistique et le jeune public mais dans cette écriture nous avons forcément conscience de nous adresser aussi à des accompagnants. Peut-être faut-il le prendre en compte dans l'écriture ?

Pour les accompagnants, emmener un enfant au spectacle, c'est compliqué ! Mais c'est également compliqué pour les artistes... Emmener un enfant au spectacle, c'est également se rendre dans un lieu qui signifie quelque chose du partage

d'émotions et de la communauté. Quand le noir se fait, nous partageons un temps et un espace. La relation proposée au public est de la responsabilité des artistes mais l'installation du jeune public est de la responsabilité de l'accompagnant. Ne nous demandons pas si le spectacle est intelligent ou pas, commençons par prendre conscience du lieu de partage dans lequel les enfants se trouvent. C'est quoi ce lieu du théâtre, qu'est-ce que ça signifie aujourd'hui ? Quelle expérience voulons-nous vraiment leur faire vivre ?

De la salle

Comment accompagne-t-on les adultes ? Quel est ce sas, comment le préparer ? Il faut peut-être que l'énergie posée à destination du jeune public ne se trouve pas en opposition avec celle des adultes et que des formations faites par des compagnies informent de la place de l'adulte dans le spectacle pour enfant.

De la salle

Comment envisager la notion du préambule, de l'entrée en matière qui est cruciale. Le moment de l'entrée du spectateur et les premiers instants où il sera confronté au geste artistique.

Nathalie Pernet

Je ne vais pas parler du dossier de présentation qui se situe en amont du spectacle mais de l'entrée des enfants dans la salle. J'essaie de faire

glisser du quotidien à l'extraordinaire sans passer par le noir, d'installer une ambiance, un climat... Il s'agit d'entrer dans un lieu habité qui accueille chaque groupe avec une ambiance musicale, cela permet de rentrer en relation avec eux sans parler, et de préparer tout ce qui va permettre de traverser le spectacle sans heurt, de glisser entre les ambiances sans rupture.

Mathilde Lechat, chanteuse, auteure et interprète, Compagnie Charabia

Pour le spectacle « Ma forêt », la question de l'accueil des enfants paraît fondamentale. Que mettre en place pour éviter le choc, la peur, l'appréhension ? Nous accueillons donc les enfants par petit groupe avec un accompagnateur et nous aidons à installer les petits. La prise de contact avec les adultes est également primordiale puisque certains peuvent être réfractaires. Le premier contact comprend les enfants et les adultes sans dissociation.

Sur la musique contemporaine, nous comptons sur la médiation préalable (dossiers) mais nous avons finalement opté pour une formule avec un accueil et une présentation des partitions, de la matière. Au même titre, c'est aussi important pour l'adulte que pour l'enfant.

Paul Morizeau évoque les témoignages des artistes sur leurs processus de création et questionne chacun sur les modalités de son écriture.

Carole Bonneau, comment convoquez-vous votre part de l'enfance dans la création ? Votre écriture artistique prolonge-t-elle votre état d'enfant ?

La rencontre avec le jeune public s'est faite sur un spectacle de rue : « Baignade interdite ». Il n'y avait pas eu d'écriture spécifique, ni d'accueil du public. Sur ce spectacle, je me suis sentie reliée à eux (aux enfants à partir de 3 ans) notamment dans le rapport du corps à l'eau et l'expérience du bain.

En tant que danseuse, nous sommes dans un état de corps et d'expressions corporelles. Nous ne sommes pas dans des impressions d'ordre intellectuel. Je ne me reconnais pas dans tout le courant conceptuel.

L'écriture pour enfant permet de reconvoquer cette part d'enfant avec un côté intuitif, corporel. Des longs temps d'improvisation correspondent à une aire de jeux. Il s'agit de rentrer dans le jeu, de laisser aller notre imaginaire, se laisser surprendre et créer des personnages. Il y a donc beaucoup de notion de jeux, d'état de corps, d'associations d'idées qui surprennent et une réelle capacité à accueillir ce qui vient sans se projeter dès le démarrage.

Mathilde Lechat, dans votre processus de création est-ce que vous jouez, est-ce que vous interprétez votre œuvre de la même manière pour le jeune public que pour le tout public ? Avez-vous une posture prédéfinie et bien arrêtée selon les publics auxquels vous vous adressez ?

Le jeu et l'interprétation sont-ils si différents en fonction du public ? Pas forcément, c'est la question du rapport fin au public qui va générer une réflexion sur comment je vais organiser mon spectacle, l'ondulation d'énergie, la durée. C'est le cahier des charges qui va être différent mais pas l'interprétation en fonction du public. L'écriture, la scénographie, la forme, la proposition visuelle, la mise en scène sera différente. L'interprétation sera en fonction de l'aller/retour entre l'artiste et le public et notamment le très jeune public. Cette vibration, le mouvement des corps, les énergies, l'écoute mutuelle dans une communion peut générer de l'improvisation et de la création dans le cours du spectacle. Cette qualité de présence

très fine du jeune public et cette écoute de la part de l'artiste, qui ne reste pas dans son « truc », reste une expérience possible avec le jeune public mais pas forcément avec le public adulte. Cela génère une posture très ancrée du regard tout en restant concentrée malgré une réaction immédiate et non maîtrisable de l'enfant. La notion de jeu, d'énergie et de présence posée entre chaque chose donne une valeur différente à ce qui est chanté. Nous nous trouvons dans un monde vivant et c'est une qualité particulière au spectacle jeune public. L'ayant expérimentée, cette posture est également possible avec le tout public puisqu'elle est en moi et que j'aime la partager avec tout le monde. Ce n'est donc pas si tranché mais le spectacle jeune public crée une qualité de présence très intéressante pour l'artiste et pour l'auditoire.

Annabelle Sergent, lorsque tu t'inscris dans un processus de création à destination du jeune public se pose la question de l'accompagnement qui est motrice, élémentaire. Est-elle d'emblée abordée dans le cadre du processus de création ? Est-elle imaginée, négociée, prise en compte dans les relations avec les coproducteurs ? Cette idée est-elle construite d'emblée dans le processus de création ?

Dans le processus de création, je ne pense pas « pédagogie ». Nous avons évoqué, la fameuse question du dossier... Or, dans le temps de la construction qui met en mot la rêverie, la met en mouvement et en lumière ; il est délicat de confronter cette matière nébuleuse en mouvement et des publics extérieurs, par exemple sur des résidences. Ces temps sont extrêmement fragiles. Les pistes de dossier ne sont donc pas des pistes pédagogiques : la pédagogie n'est pas l'affaire du plateau. En effet, il s'agit d'une matière, d'images qui nous traversent, de rêveries en mouvement... Je peux donner ces images mais dans les dossiers quelque chose n'est pas comblé. Je fais des créations jeune public mais tends vers le « tous publics à partir de 8 ans », parce que pour le jeune public, l'écriture doit se faire avec la conscience forte qu'il y a des adultes dans la salle et que la création puisse proposer de nombreux degrés de lecture. C'est dans l'écriture elle-même que je commence à penser « pour qui » je vais écrire. Lorsque j'écris, je me positionne parfois en tant qu'adulte, puis à la place de l'enfant. Mon écriture se fait à

partir de contes connus pour voir ce qu'il reste de chaque histoire chez l'adulte ou l'enfant, nous racontons donc une traversée multipliée dans le temps de l'enfance.

Quand j'écris je ne pense pas à « où est ce que je vais prendre les enfants ou les adultes ? », ce qui est un pur fantasme puisque je ne sais pas où sont les gens. Quel est l'endroit commun entre une rêverie et un public ? Je ne pense pas au message, à l'accompagnement éducatif ou pédagogique, je ne suis pas là pour éduquer. Lorsque j'écris et interprète, j'attends que le public pulse et c'est pourquoi je me suis tournée vers le jeune public. Dans *P.P. les p'tits cailloux* par exemple, le début du spectacle est particulier, convoque quelque chose d'étrange : une seule comédienne joue plusieurs voix au fond du plateau dans un filet de lumière. Puis le texte s'accélère et se densifie, quelque chose se tend. On l'a voulu comme ça ce spectacle : quelque chose est tendu. Dans la dramaturgie, dans le jeu de plateau, et pour le jeune public. Donc le démarrage est très important : tout le spectacle est dans les 5 premières minutes, d'où l'importance de l'accueil et du public, et des premières secondes dans le noir... Il nous est arrivé, lorsqu'on fait le noir, qu'il y ait tellement de bruit dans la salle en séance scolaire que l'on n'a pas démarré le spectacle. Un mot a été refait par la médiatrice culturelle, pour se poser là déjà. Mais c'est exceptionnel et délicat comme situation. Sinon, quel signal donne-t-on ? Tout cela est difficile à doser.

Le placement en salle est également primordial et nous tenons à ce que « les grands » soient devant, pour les canaliser mais également pour qu'ils puissent absorber une partie de l'énergie qui vient du plateau et qui est souvent trop forte pour des « petits ». Il ne faut pas sacraliser le théâtre mais le considérer comme un lieu où il se passe quelque chose : le silence est nécessaire pour ce lieu où deux espaces de fragilité se rencontrent.

François Parmentier, metteur en scène, Compagnie Les Aporistes, en quoi ton travail de metteur en scène se différencie selon l'âge des publics ? Ta posture, ton état, ta réflexion est-elle particulière dans ce cas ?

En fait, je ne crois pas me mettre dans une posture particulière ou dans un état particulier car cela m'intéresse assez peu de savoir devant qui le spectacle sera présenté. Lorsque j'écris ou mets en scène une pièce, je ne pense jamais au public, j'ai besoin de me libérer de cette pensée pour trouver ma forme de liberté.

Cependant, lorsque se pose la question de « à partir de quel âge ? », il est difficile de répondre car nous abordons alors la question de la maturité. Je ne me définis par comme un spécialiste ou comme un artiste créant des spectacles pour un type de public. Nos spectacles se destinent à des regards quelle que soit la taille de l'individu, j'essaie de donner une écoute, un silence avec des mouvements ou du texte. Si les accompagnants ont autant peur que le jeune public, je suis ravi. Effectivement, il y a une réalité qui dirige le travail du metteur en scène en fonction du public : les formats, les conditions économiques, etc. On ne peut pas être dans la même écriture selon le format qui lui sera donné, cela nous interroge sur le rythme de la création. Aujourd'hui, il est difficile de monter une production en direction du jeune public avec beaucoup d'interprètes ; l'écriture et le travail sont déjà orientés par ces réalités.

Serge Boulier, directeur artistique Bouffou théâtre, spécialisé dans le spectacle de marionnettes, tu entends bien t'offrir quelques libertés lorsque tu écris un spectacle mais t'imposes-tu des contraintes lorsque tu écris pour le jeune public ?

La liberté, c'est relatif ! Mais concernant les contraintes dans le choix d'un sujet, des fois oui, des fois non. Mon processus de création est long, il faut que ça mijote, j'ai souvent des sujets en tête. Je ne me mets pas d'interdits sur les sujets que le public soit jeune ou non, de plus ça ne me déplaît pas d'interpeller le public adulte autour de certaines questions... Je n'ai pas d'a priori sur les thèmes, après il faut trouver la forme. Je fais de la marionnette alors je travaille avec un stylo dans une main et une caisse à outils dans l'autre. Je n'ai pas choisi de travailler pour le jeune public mais avec la marionnette, je touche l'enfant, j'ai donc pris l'habitude de travailler pour une forme vers le jeune public. Dans ce cadre, il est très intéressant de faire passer le statut d'accompagnateur au statut de spectateur alors que ce n'est pas forcément le public habituel du théâtre. Or, la marionnette, comme le clown, permet d'aborder des thèmes graves de manière légère ce qui se pose certainement comme une première approche du jeune public et de son accompagnateur.

Nathalie Pernette, ton œuvre est une alternance de spectacles tout public et récemment jeune public, quels sont les critères déterminants dans ton choix de créer un spectacle jeune public plutôt qu'un spectacle tous publics ou inverse-

ment (critères artistiques, des opportunités économiques...)?

A l'origine, je ne me posais pas la question du jeune public, je faisais des spectacles auxquels certains programmeurs associaient des séances scolaires. Dans le cadre d'une demande de programmeur pour un public à partir de 3 ans, j'ai proposé plusieurs idées dont « Animale » qui, selon moi, était un spectacle sombre et n'évoquait pas l'enfance a priori.

Ce spectacle a été créé dans une idée de « tous publics, à partir de... » c'est-à-dire en créant des niveaux de lecture différents et des problématiques différentes. Ainsi, dans mon spectacle, des images sont choquantes pour les adultes mais amusantes pour les enfants. L'échelle d'interprétation est extrêmement variée, c'est ce qui est agréable dans le fait de penser ces spectacles « tous publics à partir de ... ».

Concernant la danse contemporaine, deux chemins s'offrent au niveau du public, le néophyte (90%) dans l'espace public et le public en salle.

Artistiquement, il y a une ligne particulière concernant ces mondes des laissés pour compte ou des personnages qui font peur, et j'adore partager ces univers morbides et effrayants avec les enfants. Ces peurs présentes chez les grands et les petits sont incroyablement inspirantes.

Cependant, je suis la directrice artistique de la compagnie et ne suis donc pas insensible à un certain contexte, une « stratégie » existante dans le devenir d'une compagnie. Très souvent j'accepte donc de partager mes idées et de déterminer en équipe quels jalons nous pouvons poser et à quel moment. Les productions, les projets nécessitent des moyens et du temps, ils s'articulent dans un calendrier mis en place en équipe et donc lié à la création.

Paul Morizeau conclue cette matinée et remercie les artistes pour leurs témoignages. Il laisse la parole à la comédienne **Hélène Raimbault** et à un texte de Samuel Becket (extrait de *Cap au pire*, Editions de Minuit, 1991, traduit de l'anglais par Edith Fournier).

Comment et pourquoi faire vivre la rencontre entre l'œuvre et l'enfant ?



Cyrille Planson, rédacteur en chef et directeur adjoint de La Scène, modérateur de ce débat, estime que la médiation dans le domaine du spectacle vivant n'est pas évidente à définir. Dans les champs du patrimoine ou de l'art plastique, le médiateur est un transmetteur entre un individu, éventuellement un enfant, et une œuvre mais en ce qui concerne le spectacle, l'artiste vivant est également acteur de cette médiation. Les espaces de collaboration sont alors plus difficiles à identifier. Les intervenants du débat parleront de différents « endroits » qui renvoient chacun à la place de la médiation, à son lieu et donc à sa préparation.

Il questionne chacun sur une définition de la médiation dans le champ du spectacle vivant « en creux » c'est-à-dire par ce qu'elle n'est pas. La consigne est également de présenter cette définition comme un slogan, sans développement.

Geneviève Lefaire, Présidente de l'association « Scène(s) d'enfance et d'ailleurs », estime que la médiation culturelle n'est pas :

permettre l'accessibilité d'une œuvre jugée incompréhensible pour un public jugé inculte,
un trousseau de clé pour entrer dans un appartement loué meublé,
l'audio guide d'une œuvre,
l'intellectualisation, la rationalisation d'une œuvre sensible.

Virginie Dréano, responsable culturelle à la Ligue de l'Enseignement (FAL 53), propose également plusieurs définitions :

la médiation n'est pas un outil de promotion au service d'une programmation,
la médiation n'est pas un champ de compétence qui tient à une personne ou un service, c'est une compétence partagée.

Marion Fraslín-Echevin, directrice du pôle Public & médiation au Grand T à Nantes, évoque, quant à elle, sa vision au sujet de la médiation :

elle n'est pas l'enseignement de connaissances ou de vérités sur la création artistique,
elle n'est pas seulement la mise en relation des artistes avec les publics.

Christian Mousseau-Fernandez, directeur de l'EPCC-Le Quai à Angers, avance les définitions suivantes :

la médiation n'est pas un intermédiaire entre une œuvre et un futur spectateur,
la médiation est un parcours, une considération globale de l'individu et une conviction profonde que l'art est indispensable pour appréhender les mondes qui nous entourent, voir qui nous excluent.

Tizou Perez, professeure agrégée d'EPS, maître de conférences en sciences de l'éducation à Nantes, expose quatre formules sur ce que n'est pas la médiation culturelle :

ce n'est pas une expérience standardisée quel que soit le contexte,
ce n'est pas un espace sans enjeu politique, social et éducatif,
ce n'est pas un temps réduit à l'événement culturel ciblé,
ce n'est pas un fonctionnement avec des acteurs juxtaposés.

Camille Rousseau, chargée de l'action culturelle à Angers Nantes Opéra, note que, pour elle :

la médiation n'est pas un acte solitaire préparé pour tous publics confondus.

Marion Fraslin-Echevin, souligne que dans le cadre d'un groupe de réflexion sur le sujet de la médiation, une définition a été proposée :

« La médiation culturelle comprend l'ensemble des actions qui vont favoriser la rencontre des publics avec une œuvre et - ou une démarche artistique. Cet ensemble d'actions s'inscrit à l'intérieur d'un projet global partagé par l'ensemble des acteurs culturels d'un territoire porté par une structure culturelle ou un établissement éducatif et par ses partenaires. Il est essentiel de différencier les enjeux de la médiation de ceux de la communication. Les actions de médiation ont pour but de préparer les publics à la représentation et de favoriser les échanges à l'issue de celle-ci. Pour l'enfant, cette démarche devrait se développer dans un parcours cohérent tout au long de la scolarité, dans le temps scolaire comme en dehors de celui-ci. »

Cyrille Planson estime que ces définitions pourront être détaillées tout au long du débat et viendront étayer les différents points de vue évoqués lors de cette journée.

Dans le cadre d'une transition avec les discussions déjà menées en matinée, il interroge Christian Mousseau-Fernandez, qui défend beaucoup le jeune public dans ses programmations, sur le regard porté par un programmateur sur cette production et notamment sur l'évolution des formats lié à ce public particulier.

Christian Mousseau-Fernandez rappelle le contexte tel qu'il est aujourd'hui et alerte sur ce qu'est l'économie du spectacle vivant. En 2013, il s'agit d'une économie contrainte qui influe sur les objets de création et entraîne un repli vers la diffusion. En période électorale, les financeurs publics demandent d'aller vers des productions « qui se voient », ce qui est contraire à la médiation telle qu'elle a été définie plus tôt. Un autre volet concerne tout ce qui participe de la création des spectacles et reste fondamental puisque tout ce qui peut être évoqué sur la médiation n'est possible que grâce aux spectacles. Or, financièrement, les outils à la production sont contraints, même si le secteur jeune public possède une tradition d'autoproduction forte. Ces éléments sont, aujourd'hui, essentiels pour appréhender les sujets qui seront débattus lors de ce colloque.

Concernant le spectacle à destination jeune public, il note plusieurs éléments importants : la progression de la qualité, la fragilité et la richesse de cette création dans ses formes et dans ses contenus.

Il ressent donc une réelle augmentation de la qualité artistique au niveau de l'état de la création. En tant que directeur de salle et programmateur, il défend cette qualité avec les artistes. En effet, ce jeune public grandit et se dirige ensuite vers le spectacle adulte, il est donc éphémère. Ce souci de la relation qualitative devient donc au fur et à mesure du temps une exigence.

Cependant, cette progression reste fragile et pose donc la question de la frontière entre ce qui participe de l'animation et de l'écriture d'une création artistique. Cette fragilité est très importante à prendre en compte notamment dans la programmation et parce que l'institution n'a finalement pas pris en compte que la création jeune public avait besoin de soutien financier pour proposer des spectacles de qualité.

Un point important se traduit également au travers de la pluralité des spectacles et notamment sur les formes données aux créations. En effet, il s'agit d'un secteur où beaucoup d'acteurs sont concernés, dont les origines ne sont pas exclusivement liées à l'art et à la culture, ce qui influe beaucoup dans le partage souhaité par les artistes. Cette disparité joue donc sur une articulation entre animation et spectacle, divertissement et enrichissement ou loisir et culture. Tous ces éléments entrent en jeu et offre à cette création, une richesse à conserver.

Il rappelle que le jeune public intervient dans toutes les esthétiques possibles ce qui s'explique par la parole des artistes puisqu'aucun d'entre eux ne s'interdit d'aller vers le jeune public, ce qui est un élément nouveau. Il apparaît même que certains artistes qui n'ont créé que pour un public adulte se penchent très sérieusement sur le spectacle jeune public en fin de carrière. La dévalorisation n'existe donc plus de nos jours, ce qui est directement lié à la qualité des productions artistiques actuelles.

[Geneviève Lefaire](#) réagit à cette intervention en faisant un point sur l'histoire du spectacle jeune public né du désir d'éducateurs qui étaient également comédiens. Ceci explique pourquoi, on oscille en permanence entre ce domaine, qui est celui de l'animation puisqu'il a été confié au ministère « jeunesse et sport », et l'artistique. Elle souligne qu'il est également né de la période de la décentralisation, car le jeune public participe profondément à la démocratisation.

« Scène(s) d'enfance et d'ailleurs » s'est penché sur les conditions de production et de diffusion du spectacle vivant pour la jeunesse ; cette dynamique fragile qui rejoint la richesse de cette création. Il apparaît que les artistes sont de plus en plus engagés mais que la fragilité inhérente à ce spectacle vient du fait que c'est, dans la plupart des cas, la diffusion qui paye la production. En jouant beaucoup, les compagnies jeune public peuvent payer la création suivante, ce ne sont pas les co-productions qui vont permettre cela. Les moyens du spectacle vivant pour la jeunesse ne sont pas les mêmes moyens que pour le spectacle en général, qui sont également insuffisants. Malgré cette fragilité, les acteurs du spectacle à destination du jeune public revendiquent la qualité, l'exigence et excellence.

[Cyrille Planson](#) poursuit son questionnement et revient vers Christian Mousseau-Fernandez qui a toujours accordé une place importante au jeune public dans ses programmations.

Aujourd'hui, au Quai comment positionnez-vous le spectacle jeune public par rapport à la programmation tous publics ? Quelle place lui accordez-vous dans la plaquette mais surtout dans le projet du lieu ?

Christian Mousseau-Fernandez confirme la responsabilité des directeurs de scène publique vis-à-vis de l'offre de spectacles vivants et dans le rapport aux enfants et aux jeunes.

Dans un projet d'établissement, il faut se poser cette question très en amont afin de ne pas se trouver submergé par le volume de l'offre de spectacles vivants. Or, ce qui fait la spécificité du spectacle vivant, c'est le vivant, et c'est ce qui est particulièrement important pour les enfants qui ont un rapport au vivant et au quotidien diminué. En effet, leur temps est, aujourd'hui, très largement consacré aux écrans en général. L'écran étant protecteur du vivant, il apparaît impérieux de défendre la relation des enfants au vivant, tout en ne se positionnant pas « contre ». Il faut que les enfants aient une appréhension du réel par l'imaginaire. Les artistes transportent les enfants dans un imaginaire, et même lorsqu'ils voient la même chose sur écran, cela n'a rien à voir. Dans « le grandir des enfants », ce partage-là est essentiel.

C'est à cet endroit que la programmation jeune public du Quai se trouve. La pluralité des spectacles rentre dans un schéma de parcours de l'enfant que les stratégies de médiation rendent spectateur. Cette forte dimension en direction des enfants ne pouvait pas ignorer que l'enfant de lui-même « ne va pas vers » et qu'il sera forcément accompagné, il fallait donc intégrer un dispositif complet. Dans ce cadre et pour faire écho aux précédentes interventions des artistes, il affirme que certaines formes artistiques ne sont pas accessibles aux enfants, alors que les contenus le sont. De ce fait, les programmeurs et médiateurs doivent prendre en compte ces « biorythmes » (cf. S. Boulier) afin d'instaurer un rapport et une réception des œuvres.

Concernant la médiation, Christian Mousseau-Fernandez l'aborde, en premier lieu, par le biais de la formation des personnes qui vont la porter. Ce terme récent possède des enjeux divers qui sont la proximité, la confiance et l'appropriation. Or, derrière la proximité se trouve la sensibilisation, la confiance, elle, se place dans le processus artis-

tique mais également dans une offre artistique qui renvoie à une autonomie de l'individu. En troisième lieu, il s'agit, pour l'individu, de s'approprier l'esprit et les valeurs qui sont portées par la programmation pour ensuite prendre ses responsabilités pour faire un choix et pour finir, se déplacer. La médiation participe donc de ces trois éléments. De manière très pragmatique et modeste, elle reste un processus et est porteuse d'un certain nombre d'enjeux face à l'individu et face au collectif qui, au départ, peuvent être éloignés des enjeux artistiques. Un cheminement doit donc être fait par rapport au spectacle programmé et doit être fait par le public dans le temps et avec l'aide de la médiation.

Ainsi, la médiation s'inscrit dans le temps, est au service du projet artistique et culturel et n'aboutit pas forcément à du remplissage de salle.

Echanges

De la salle

La médiation est faite d'allers retours et peut parfois venir du public et aller vers l'artiste. Pensez-vous d'abord à une action de médiation qui serait ensuite suivie d'une idée de programmation ? Il s'agit aussi du lien entre une population et le lieu où les œuvres naissent.

Christian Mousseau-Fernandez

Forcément la médiation va dans les deux sens sinon ça ne marche pas. Les sociologues parlent de culture ascendante et descendante et je crois que dans tout le débat sur la démocratisation culturelle, les établissements culturels – et je m'y intègre – ne se sont pas posés la question de la notion de démocratie culturelle. A partir du moment où on considère la diversité des populations, il va falloir observer ce que cela signifie culturellement et que ces informations aillent dans les deux sens. Nous avons à nous ouvrir par rapport à cela, sans tomber dans le piège de la démocratie participative à outrance, et poser la question de la place de l'artiste sur le territoire, en proximité des populations.

Marion Fraslin-Echevin

Etant en charge de la programmation jeune public, je confirme que les recherches de spectacles menées sont en lien avec les critères mis en place sur les projets d'éducation artistique et culturelle.

Geneviève Lefauve

Je crois que c'est la définition même de la programmation : prendre en compte le « ici et maintenant », le lieu où je suis et où je travaille, ce n'est pas indifférent.

Cyrille Planson revient vers le lieu du Grand T et le champ scolaire. Il évoque la préparation et la venue au spectacle en temps scolaire et notamment le fait de préparer les enseignants à préparer les élèves.

Marion Fraslin-Echevin, rappelle que le Grand T travaille sur des publics à partir de 8 ans et surtout sur les collèges et lycées par le biais de projets d'éducation artistique et culturelle qui ont lieu à Nantes et sur tout le département. Pour préparer l'enfant à aller au spectacle, il est important d'établir une étroite collaboration avec les artistes et les enseignants. Ces acteurs sont réunis lors de rencontres ou de stages qui abordent les enjeux et les objectifs. Ils permettent de s'accorder sur le type de discours et de valeurs. En effet, il faut casser la scolarisation du théâtre. L'idée est de montrer que le théâtre est un art collectif fait de partage et d'écoute et d'encourager les enseignants à aborder le théâtre par la pratique en classe et moins par le texte. Le but est surtout d'aiguiser la curiosité des jeunes, de créer une disponibilité pour leur venue à travers un certains nombres d'activités pratiquées par les enseignants lors de ces stages. Pour que les enseignants puissent partager avec leur classe et parler du spectacle, ils doivent être nourris par les artistes qui partagent leur manière de travailler, leur processus de recherche...

Suite à cette formation, un échange sera privilégié entre la classe et l'artiste, et ce sont les enseignants qui vont préparer cet accueil par le biais d'activités testées pendant les stages. L'idée est également de partager des codes et de créer des repères autour du rituel du théâtre pour que la rencontre se passe dans les meilleures conditions possibles et soit riche pour le public et les artistes. Le domaine pédagogique étant celui de l'enseignant, la médiation ne comprend pas de dossier, par contre, un maximum de matière leur est fourni pour travailler et des pistes communes sont élaborées avec des formateurs enseignants. L'artiste est intégré à ce temps de préparation par le biais de son travail, de son engagement et de ses motivations propres.

Pour finir ce temps de préparation, l'accueil sera fait dans le hall du théâtre qui sert alors de sas de décompression. Il est important d'insister sur la ponctualité, le fait d'avoir un billet puis d'entrer

dans le calme dans la salle. Un discours d'accueil positif est également effectué juste avant le début de la représentation en appuyant sur le fait que les artistes comptent sur eux pour que le spectacle se déroule dans les meilleures conditions possibles.

Cyrille Planson demande si l'action de médiation est systématisée et comment les enseignants sont-ils désignés.

Marion Fraslin-Echevin répond que dès la programmation d'un spectacle, une action de médiation est mise en place avec des propositions de stages qui garantissent aux artistes que la représentation se passe bien. Certains enseignants sont très motivés et reviennent fréquemment en stage, et malgré le fait de travailler avec environ 300 enseignants, ce fonctionnement est validé par une grande majorité des participants.

Tizou Perez estime qu'il y a un paradoxe autour de ce qu'il est demandé aux enseignants et n' imagine pas qu'il y ait des enseignants qui viennent au théâtre avec leur classe pour se détendre. Ils seront plus ou moins impliqués dans cette démarche et auront intégré des clés de lecture à transmettre et à faire partager aux élèves. Le déplacement d'une classe en soirée est un tel événement dans la vie d'un établissement que l'enseignant doit être particulièrement motivé.

Marion Fraslin-Echevin appuie sur le temps scolaire et le fait que certains enseignants ne viennent que pour illustrer leurs cours. Or, la pratique est importante dans la compréhension du théâtre, elle peut être limitée à un moment de lecture en classe mais le fait de prendre la parole devant un groupe doit être mené par l'enseignant et aboutir à des échanges très riches.

Cyrille Planson note que la formation des médiateurs est un point important. Or, un collectif issu de « Scène(s) d'enfance et d'ailleurs » s'est créé en région des Pays de la Loire (le Quai et le Grand T en font partie) et se destine à la formation des médiateurs dans les milieux culturels. Quelles sont ses missions ?

Marion Fraslin-Echevin indique que ce collectif met en place deux sessions de formation, le thème concerne la médiation culturelle en direction du jeune public. Il s'agit d'apprendre à créer un discours sur les spectacles, à partager des outils sur le travail au quotidien, à aiguiser son regard, etc.

Christian Mousseau-Fernandez revient sur la 1ère session dont les sujets étaient l'historique des spectacles jeune public, la psychologie de l'enfant mais également des ateliers de pratique.

Geneviève Lefaure souligne l'importance de la formation pour tous les acteurs du domaine culturel.

Cyrille Planson interroge Virginie Dréano sur la conception de l'action médiation et la façon de travailler en réseau et en partenariat, ce qui est une nécessité pour la FAL 53. Sa mission de réseau territorial entraîne effectivement des partenariats indispensables à la mise en place des actions. Ainsi, le partenariat de la FAL avec le théâtre de Laval en est l'exemple, à ce titre, comment co-construire une action de médiation ?

Virginie Dréano explique que depuis 30 ans, la FAL mène sur tout le département de la Mayenne une programmation culturelle et qu'une programmation jeune public a vu le jour en 1990 à Laval. Aujourd'hui, les choses ont beaucoup évolué, un maillage important s'est fait avec des communautés de communes du département et notamment avec leurs agents (programmateurs, médiateurs professionnels). Deux actions sont mises en parallèle, l'action au sein du département et celle avec la ville de Laval. Dans ce cadre, les choses se dynamisent : un théâtre et une DAC ont été créés sur Laval où la FAL reste partenaire sur le jeune public.

Les actions de médiation de la FAL 53 sont récentes (3 ans) et avec l'arrivée d'une médiatrice en poste des choses se développent. Des parcours sont proposés sur deux classes avec des spectacles, des actions sur le théâtre de Laval et sur le territoire et des ateliers avec les artistes. Il s'avère que ces nouveaux postes sur le territoire restent fragiles et doivent être défendus par le partenariat.

Sur la ville de Laval, les choses s'inversent puisque maintenant au lieu de choisir une action l'enseignant part de son projet de classe. Une communauté de médiateurs fonctionne depuis un an afin de décroiser les actions entre les différents domaines : musée, sport, démarches artistiques. Il est à noter que les actions artistiques se font en lien avec les artistes de la saison.

Cyrille Planson revient sur un projet de médiation développé dans une ZUS présentant une coconstruction entre de nombreux acteurs issus de champs divers, et qui prend en compte l'environnement global de l'enfant : scolaire, périscolaire et extrascolaire.

Virginie Dréano expose cette expérimentation, débutée en septembre 2012 pour une durée de 3 ans, et qui met l'enfant au centre de tout. Elle prend appui sur le temps scolaire et y associe le

centre de loisirs, la maison de quartier, l'école, trois compagnies en résidence, le conservatoire, le musée... Un parcours a ainsi été construit autour de 200 élèves et de leurs enseignants qui bénéficient également de formations. Le but serait, au final, en ciblant les enfants de toucher les familles et les parents.

Les partenaires se rencontrent toutes les 6 semaines pour inventer un langage commun et proposer une coordination aux enfants. La notion de coconstruction est sincère et primordiale donc l'idée du partenariat est de s'enrichir par l'articulation des différents acteurs et de créer une habitude de travail qui perdure au-delà des 3 ans. Il s'agit de se connaître enfin, pour se reconnaître ensuite.

Echanges

De la salle

Ce qui est intéressant dans ce projet que nous vivons en tant que compagnie, c'est que d'habitude, nous devons nous inscrire dans des parcours, or, là tout est à construire. Il était important de ne pas effrayer les partenaires qu'ils soient du théâtre, de l'école ou de la maison de quartier et de faire découvrir petit à petit un projet où l'enfant devenait autonome et utilisateur du théâtre. La question de la construction de ces actions de médiation était également posée aux artistes ce qui leur permettait de tout réinventer par le biais de divers partenariats.

Marion Frasin-Echevin estime que dans l'idéal tout le personnel de la structure est impliqué dans la médiation et y participe.

De la salle

Je viens de faire une licence de médiation culturelle et je trouve que cette formation est compliquée, très peu de choses sont proposées pour la formation des jeunes et pour une réelle sensibilisation. Il est assez compliqué d'accéder à des formations diplômantes dans la médiation culturelle.

Christian Mousseau-Fernandez note au contraire que beaucoup d'étudiants diplômés sont actuellement sur le marché et ne trouvent pas d'emploi dans ce domaine qui reste marginal. Il évoque un grand nombre de formations sur ce sujet et un « filon » économique exploité par plusieurs universités.

De la salle

Le fossé entre la pratique quotidienne de la médiation culturelle et ce qui est enseigné en formation est, à mon sens, trop important.

Christian Mousseau-Fernandez relève que ces formations ne fournissent pas aux étudiants les outils réels pour occuper ces postes. Cette discipline évoluant très rapidement, il est primordial d'apprendre sur le terrain et de savoir s'adapter. Les solutions types applicables n'existent pas.

De la salle

Je voulais mettre l'accent sur un point essentiel du parcours de nombreux artistes, notamment les partenariats entre les structures d'enseignement artistique et tout le tissu associatif artistique. Aujourd'hui, les ponts entre ces deux mondes manquent, ce décloisonnement paraît important et fait le lien entre le scolaire, le périscolaire et l'extrascolaire. Des actions sont nécessaires pour que ces partenariats s'étendent entre les publics et la création.

Marion Fraslin-Echevin souligne le danger de s'éloigner de ce pour quoi la médiation est faite et notamment le spectacle. Autant que possible, les actions de médiation doivent être menées avec les artistes des spectacles.

De la salle

Les enseignants étant souvent des artistes, ils peuvent donc être le relais entre les artistes et les publics.

Christian Mousseau-Fernandez relève l'articulation de la pratique amateur et des œuvres. Or, cette question est systématiquement évacuée parce que compliquée mais également sensible au niveau politique. De plus, elle touche des questions de moyens qui peuvent entraîner l'action très loin. Or, il est essentiel, comme l'a dit Marion, de ne jamais oublier ses fonctions à l'intérieur d'un établissement public avec un projet artistique et culturel. La nature de ce projet culturel doit faire porter un regard sur le territoire dans son ensemble, y compris dans ses pratiques artistiques. La transversalité doit être creusée dans l'idée de parcours rencontrant à un moment la pratique artistique.

Virginie Dréano appuie sur la notion de tricotage de la vie liée à l'expérimentation de la FAL 53, et observe que des obstacles indéniables font également partie du projet. Ainsi, avoir connaissance de ce qui se fait sur un territoire est particulièrement difficile, il faut tricoter mais surtout apprendre la maille de base pour obtenir une vision générale des pratiques.

Tizou Perez insiste sur la notion de confiance et sur le fait que les enseignants lorsqu'ils sont face à des artistes mesurent le fossé qui les séparent et peuvent avoir des craintes à dire ce qu'ils font. Dans

ce cas, le temps est extrêmement important pour construire une base commune.

Cyrille Planson interroge Camille Rousseau sur la démocratisation de l'art lyrique auprès de tous publics et notamment des jeunes. L'une des particularités de ses actions est la construction de formes de médiation qui sont des « objets artistiques de médiation ». Ces derniers sont des créations spécifiques construites avec des artistes du territoire. Comment sont créés ces objets de médiation et quel est le dialogue avec l'artiste lors de cette création ?

Camille Rousseau explique, en premier lieu, ce qu'est son rôle au sein d'une maison de production lyrique. Il est nécessaire de signaler qu'une maison de production lyrique est dirigée par un directeur qui programme des opéras qu'il confie à des metteurs en scène. Dans ce cas, la médiation est déjà entamée puisque l'œuvre a été choisie parce que celui qui l'a choisie pense qu'elle va s'adresser au public et que le metteur en scène choisi possède cette attention à l'adresse au public. Cependant, le terme opéra provoque quelques doutes auprès des interlocuteurs et partenaires de la médiation culturelle. L'œuvre lyrique n'est pas connue et le fossé à traverser est donc très large. Des stratégies doivent donc être mises en place pour combler ce fossé notamment au niveau de la sacralisation du lieu, de l'importance du metteur en scène et de la notoriété du chanteur lyrique. Il faut alors recentrer l'action sur la proposition artistique et les liens avec les publics. Les stratégies étant variées, il était nécessaire de cibler les partenaires potentiels et de trouver comment travailler avec eux. Or, il n'est pas toujours possible de s'appuyer sur les artistes présents sur le plateau, il a donc fallu essayer de nombreuses actions et notamment dans le cadre de rencontres auprès du jeune public. A ce titre, Camille Rousseau évoque les tropismes (cf. N.Sarraute), ces petits mouvements intérieurs liés à l'enfance qui font partie de notre croissance mais qui sont tellement subtils qu'on ne peut pas les atteindre. Or, ces actions de médiation évoquent ces tropismes qui ne peuvent être atteints qu'avec l'aide des artistes.

Un choix a donc été fait de passer par une autre voie en intégrant des acteurs locaux à une création artistique qui soit en mesure de présenter le projet artistique par un biais différent et en interpellant directement le public, en le faisant participer à cette action.

Ces mises en scène ont permis, à plusieurs reprises, aux élèves de diverses classes d'envisager la re-

présentation par le biais d'actions décalées non pas en expliquant l'émotion, la dramaturgie ou le burlesque mais en faisant vivre ces éléments aux élèves lors de scènes jouées par des comédiens ou lors de parcours musicaux. Ces actions de médiation sont des créations à part entière et sont des chemins permettant de recevoir ces créations lyriques sans en avoir peur car elles s'adressent directement aux sens.

Un exemple est décrit au sujet de l'opéra « Le château de Barbe bleue » écrit par Béla Bartók et qui met en scène une symbolique du texte mais également une musique contemporaine souvent ignorée du jeune public. Dans ce cadre, l'action de médiation s'est axée sur une mise en scène d'extraits de textes et de musiques au sein du château d'Angers et du château de Nantes. La comédienne Annabelle Sergent a travaillé avec les musiciens pour que la tension et le drame présents au sein de l'opéra et de l'écriture de Bartók soient ressentis, et deviennent pratiquement palpables lors des cheminements au sein des châteaux. Les ouvertures et la lumière ont également joué un rôle important dans cette mise en scène qui a largement impressionné les élèves présents et leur a permis d'appréhender cette œuvre difficile avec des outils visuels.

L'action de médiation est donc devenue « objet de création » offrant aux jeunes une vision accessible du spectacle et de sa problématique.

Echanges

De la salle

Intervention de [Sylvie DOUET](#) de la FOL 49 :

Je souhaite témoigner de l'action de médiation d'Angers Nantes Opéra auprès d'enfants de 7 à 8 ans issus d'un atelier d'accompagnement scolaire. Nous souhaitions faire découvrir l'opéra à ces enfants de CE1-CE2 mais il a d'abord fallu former les animateurs car une résistance était perceptible à leur niveau. Camille a donc travaillé avec les animateurs au théâtre puis s'est rendue auprès des enfants à l'école pour leur parler du lieu et de l'opéra. Les enfants ont donc appréhendé l'espace puis une action a été faite avec les bibliothécaires de la commune en partenariat avec les parents au niveau du livret. Pour finir les enfants ont rencontré des dumistes avec lesquels ils ont échangé sur la musique de cet opéra. En conclusion, cette action a eu un fort succès auprès des enfants et des parents qui, pour la plupart, découvraient ce genre musical et le lieu et qui sont venus en nombre au spectacle.

[Geneviève Lefaire](#) se demande si la médiation a une obligation de résultat. Suite à ces témoignages et à la démarche de Camille, qui est en soit une démarche artistique, il apparaît qu'au sein de ces rythmes différents les notions d'appropriation et d'autonomie prennent tout leur sens. Dans le cadre de ces actions de médiation, le public est déjà dans l'objet et le temps artistique.

Cyrille Planson s'adresse à Tizou Perez pour évoquer l'établissement scolaire comme lieu de transmission et d'éducation et la situation des enseignants vis-à-vis de cet accompagnement ou de la formation à la médiation.

[Tizou Perez](#) reprend l'idée de l'école comme un lieu de transmission culturelle. En effet, lorsque les enseignants sont confrontés à la notion de médiation, il s'agit d'une organisation qui reste scolaire et qui, de ce fait, est particulièrement lourde à mettre en place. Cependant, les enseignants doivent accompagner l'élève dans un parcours où il va rencontrer l'art sous toutes ses formes (socle commun de connaissances : culture humaniste). Or, des questions importantes se posent alors : de quelle culture parle-t-on ? Comment favoriser la rencontre avec ces œuvres, avec ces artistes et avec qui ? En d'autres termes comment faire pour combler le fossé entre œuvre et public ? Quels accompagnateurs, qui va collaborer ?

L'école propose une éducation artistique à double entrée : esthétique (éducation à la sensibilité) et culturelle (rencontre avec les œuvres et les artistes). Ces deux points sont favorisés lorsqu'il y a des formes de pratique, même basiques. Dans ce cadre, l'école primaire propose plus d'ouvertures. Le travail qui s'amorce alors par rapport aux œuvres va être plus fécond.

Concernant la formation des enseignants, posons-nous d'abord la question : de quel enseignant parle-t-on ? Il y a des représentations croisées de part et d'autre. On doit parler de confiance et des choses sont à travailler dans les deux sens pour améliorer la relation. En effet, parle-t-on d'un enseignant idéal : éclairé, cultivé, désirant ? D'un enseignant qui fait le lien entre l'œuvre et l'après rencontre ? D'un enseignant qui prend des risques, qui sort de sa classe ? D'un enseignant qui tient le cap, qui s'appuie sur d'autres compétences ? Tous ces enseignants-là existent mais comment peuvent-ils apporter leur part à la médiation. En primaire, les enseignants peuvent maille les choses et rebondir sur un sujet au sein de plusieurs matières.

Pour que les formations fonctionnent avec les enseignants, elles doivent être conjointes avec les artistes et les médiateurs. Ces logiques plurielles doivent être mises au travail dans un temps de formation. Or, actuellement la formation initiale et continue des enseignants est dans une situation extrêmement difficile et ne correspond pas à ce qui peut être demandé au sein d'actions de médiation. Dans ces formations, il serait bon d'amener les enseignants à réfléchir sur les partenariats culturels et artistiques, de travailler la com-

pétence à pouvoir dialoguer avec d'autres qui sont différents et de réactiver la créativité des enseignants.

Marion Frasin-Echevin souligne que les stages organisés pour les enseignants par le Grand T sont inscrits à la formation continue académique et au plan départemental de formation pour les écoles. Ces points sont menacés tous les ans et dépendent souvent des interlocuteurs de l'Education nationale.

Conclusion

Geneviève Lefaure rappelle quels sont les grands axes développés dans le manifeste de « Scène(s) d'enfance et d'ailleurs ». En effet, suite à une cinquantaine de chantiers réunis sur toute la France, a été rédigé un manifeste pour une politique artistique et culturelle du spectacle vivant en direction de la jeunesse. Certains articles se font l'écho des débats de ce jour :

« Introduisons un volet « jeune public » obligatoire dans la formation de toutEs les enseignantEs, afin de leur donner le goût du spectacle vivant et les former à accompagner enfants et adolescentEs dans leur rencontre et leur rapport à l'art. Intensifions les formations initiales et continues pour toutEs les professionnellEs qui peuvent participer à cette transmission (éducateurs-trices, bibliothécaires, personnels petite enfance,...). »

« Formons les artistes, les technicienNEs et les administratifs-tives à intervenir auprès d'enfants et de jeunes, en milieu scolaire, en centres sociaux, en centres de loisirs, en maisons des jeunes et de la culture. Reconnaissons statutairement ces interventions professionnelles dans le décompte des heures d'intermittentEs du spectacle et dans le calcul des revenus d'auteurs-autrices. »

« Introduisons un volet « jeune public » obligatoire, adapté à chaque cursus de formation initiale, dans toutes les écoles d'arts de la scène et techniques du théâtre, conservatoires, instituts et universités. Favorisons l'émergence des jeunes compagnies en les accompagnant dans leur désir de s'adresser aussi aux enfants. »

Ceci montre l'importance répétée de la formation, c'est une priorité même au ministère. Comme le dit E. Wallon dans « L'urgence de l'art à l'école », il y a trois « P » pour l'éducation artistique : le partenariat, le projet et le parcours. Ces trois notions ne doivent pas être oubliées au travers de ce qui se met en place et de la refondation de l'école de la République, cette dernière

n'est pas remise en cause mais les associations alertent sur le fait que l'éducation artistique s'inscrit dans le temps, la durée, dans un projet. L'éducation artistique ne peut pas être une succession d'activités tout aussi intéressantes qu'elles soient, or, la fin de journée sera destinée à des activités, comment ce temps de l'éducation artistique va être repensé ? Il est important de l'inscrire dans un projet et de mettre en œuvre les parcours nécessaires.

Cyrille Planson s'interroge sur les suites à donner à ce manifeste et à ces 40 propositions.

Geneviève Lefaure salue le succès de ce colloque qui peut être considéré comme une suite possible au colloque qui avait clôturé les chantiers de Scène(s) d'enfance. Il apparaît qu'une profession plurielle s'est mise en mouvement, et qu'il y a du répondant vis-à-vis de ces questions. La suite existe par le biais de groupes de travail en place au ministère, le premier étudie la création, la production et la diffusion, le second se nomme « connaissance-reconnaissance » et le troisième concerne la formation. Une saison nationale jeune public pourrait donc voir le jour en 2014 et donnerait suite aux chantiers pour rassembler et mettre en réseau sur les territoires. De plus, des moyens sont nécessaires pour que des lieux de production se développent afin de travailler davantage ensemble pour un spectacle vivant reconnu.

Cyrille Planson conclue cet après-midi et laisse la place au comédien **Christophe Gravouil** pour une lecture de deux textes, l'un de Philippe Dorin (*Pourquoi les vaches, elles ont des cornes, Et puis que les chevaux, ils en ont pas ?*, écrit pour les 20 ans de la Bibliothèque Théâtrale de Saint-Herblain) et le second de Joël Jouanneau (*Pourquoi j'écris du théâtre pour les jeunes spectateurs*, Lansman, 2005).

Annexe : biographie des intervenants

Carole BONNEAU

Chorégraphe de la compagnie Osteorock, qu'elle crée en 2006 avec Ivan Fatjo, elle conçoit et interprète des pièces jeune et tout public, *Les princesses aussi ont des faims de loup* création 2012, *Le petit vélo dans la tête* en 2010, *Baignade interdite* en 2008...

Elle aime travailler à des projets en collaboration avec d'autres artistes, l'écrivain Antoine Mouton pour la lecture dansée *Un qui s'en va, un qui reste* création 2011, l'artiste plasticienne Cécile Cuny sous forme de performances in Situ, *Les Pas de la porte* en résidence au PCI de Pau en 2008, le compositeur Jean-Michel Noël sur plusieurs créations.

Elle a étudié au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, de 1994 à 1996, puis a été interprète pour les compagnies l'Esquisse (Bouvier-Obadia), Fat-toumi Lamoureux, les ballets C de la B et Cie SOIT, Hans Van Den Broeck en Belgique, Nathalie Beasse, Porte Sud (Laurence Wagner), Cie Androphyne, Groupe ZUR ...

Titulaire du diplôme d'Etat de professeur de danse contemporaine, elle enseigne la danse au CNDC d'Angers, en milieu scolaire, en institut psychothérapeutique et pour diverses associations. Diplômée de l'institut français de Yoga, elle l'enseigne à diverses occasions.

Quelques références bibliographiques qui l'inspirent :

Clarissa Pinkola Estés. *Femmes qui courent avec les loups*, Le Livre de Poche, 2001, 763 pages.

L'ensemble de l'œuvre de Carl Gustav Jung.

Serge BOULIER

Depuis 1986 et la création de sa compagnie BOUFFOU Théâtre, Serge Boulier présente des spectacles de marionnettes pour enfants et adultes. Il a notamment obtenu en 2007 le Molière du spectacle Jeune Public pour *La mer en pointillés*. En 2003, il inaugure son propre lieu de travail et de partage avec d'autres compagnies, le Théâtre à la Coque, niché au cœur de la vieille ville d'Hennebont.

Virginie DREANO

Titulaire d'un master 2 en Gestion des institutions culturelles à Paris Dauphine, Virginie Dreano a intégré la compagnie de danse contemporaine Oro dirigée par Loïc Touzé, à la suite d'un stage de 6 mois au service production du Théâtre National de Bretagne.

Elle a ensuite été administratrice de la compagnie de marionnettes LàOù dirigée par Renaud Herbin, actuel directeur du TJP de Strasbourg. Elle est, depuis septembre 2009, responsable du service culturel de la Ligue de l'enseignement de la Mayenne (FAL 53) et est chargée, dans ce cadre, du pôle jeune public du Théâtre de Laval et du réseau de diffusion décentralisée Spectacles en chemins.

Cécile ELMEHDI-BILLEROT

Psychologue clinicienne auprès des enfants depuis quinze ans. Cécile Elmehti a travaillé longtemps à Angers dans un service d'accompagnement pour enfants gravement malades et dans un Centre Médico Psycho Pédagogique. Dans l'Ain, elle a soutenu la pratique des équipes de crèches de Bourg-en-Bresse et travaillé dans le Domaine Enfance-Adoption du conseil général. Elle s'est installée depuis peu de temps à Saint-Nazaire.

Publications :

Chronique d'une mort non advenue, In Pratiques psychologiques, 1999, n°2, p.31-37.

L'enfant atteint de rétinoblastome, Revue de l'association d'aide aux personnes malades, 2001.

Les enfants surdoués : définitions, vécu et devenir, In Le journal des psychologues, fév. 2006.

Marion FRASLIN-ECHEVIN

Marion Frasin-Echevin est directrice du pôle public et médiation au Grand T scène conventionnée Loire-Atlantique.

Après avoir travaillé pour différentes structures culturelles (théâtres, compagnies, festivals...) en Rhône-Alpes en tant que chargée de communication et de relations publiques, elle est arrivée au Grand T, il y a 12 ans, pour développer le travail mené en direction du jeune public et mettre en place le projet d'éducation artistique et culturelle du Théâtre.

Aujourd'hui, ses missions se sont élargies à l'ensemble des relations avec les publics. Le pôle public et médiation œuvre quotidiennement pour tisser des liens privilégiés avec les spectateurs du Grand T en mettant en place des projets d'action culturelle à destination de publics spécifiques (jeune public, praticiens de théâtre amateur, publics éloignés de la culture, comités d'entreprises, associations...) sur l'ensemble du territoire départemental.

Depuis plusieurs années, elle anime pour le CAGEC des sessions de formation autour des relations avec les publics.

Depuis deux ans, dans le cadre des Chantiers initiés par l'association Scènes d'enfance et d'ailleurs, elle anime un groupe de réflexion sur la thématique : « Pour une approche accompagnée de l'enfant spectateur : la médiation et la formation des médiateurs ». Dans ce cadre, deux sessions de formation ont été programmées par le groupe de travail : au Quai en octobre 2012 et au Grand T en avril 2014.

Christophe GRAVOUIL

Christophe Gravoil aime le train. Il a d'ailleurs choisi d'habiter près de la gare Saint Laud. Il se forme au conservatoire d'art dramatique d'Angers et au NTA. Puis, grâce à ses nombreux enfants, il profite des 40 % de réduction que lui accorde la SNCF pour explo-

rer la ligne TGV Atlantique et travaille dans toutes les villes desservies : Saint-Nazaire, Nantes, Angers, Le Mans, Paris (près de la gare Montparnasse). Une erreur d'aiguillage et le voilà à Besançon, à "l'Embarcadère". Un changement en gare de Bercy et il se retrouve à fréquenter pendant quatre saisons le TER Bourgogne pour se rendre au théâtre d'Auxerre.

De retour sur sa ligne favorite, vous pouvez le croiser actuellement dans une voiture buffet entre Angers et Nantes, où il est tour à tour comédien, dramaturge ou formateur théâtre...

Mathilde LECHAT

Mathilde Lechat est musicienne, chanteuse, conteuse, exploratrice de matière sonore. Formée en chant lyrique au conservatoire, elle enrichit sa pratique vocale par des techniques issues des musiques du monde et par l'improvisation. Elle est diplômée en Ethnomusicologie et voyage régulièrement en Inde où elle étudie le chant classique d'Inde du Nord. Elle complète sa formation par des stages de Feldenkrais, d'Alexander et de danse contemporaine.

En 2003 elle crée la compagnie Charabia qui produit et diffuse ses spectacles en direction du tout public mais aussi du jeune public : *Vocal Masala*, solo vocal (2005) ; *Sélim et la source prisonnière*, conte musical jeune public (2006) ; *Gargarismes et Duo*, improvisations pour l'Europa Jazz Festival - Le Mans (2006 et 2007) ; *L'Ouverture*, voix et musique contemporaine (2008) ; *Ma forêt*, performance vocale pour les tout-petits de 6 mois à 4 ans (2010) ; *Le souffle d'une pensée*, d'après la poésie de Ghérasim Luca, création pour voix, danse et musique contemporaine (2011) ; *Cantates imaginaires*, expression contemporaine et musique du monde, création voix et musique au Cargö (2011) ; *Comme ça !* création jeune public - voix et clarinette basse autour des œuvres de Georges Aperghis, (2012).

Depuis 1993, elle intervient en milieu scolaire et en milieu spécifique (CHS de Caen) dans le cadre d'ateliers de chant, voix, création sonore, éveil musical et corporel.

Depuis 1999, elle est professeur de technique vocale et coach d'artistes en musiques actuelles auprès du Studio des Variétés et de Musique en Normandie. Elle poursuit sa recherche sur la voix en milieu professionnel, semi-professionnel et amateur lors de stages dédiés au corps, à la voix et à l'improvisation.

Geneviève LEFAURE

Geneviève Lefaure découvre le théâtre à 3 ans, (il) ne l'a jamais quitté ! Elle a enseigné lettres et théâtre, créé des compagnies de jeunes ouvertes sur l'Europe, dirigé l'Espace 600 à la Villeneuve de Grenoble, interrogé par des colloques le théâtre jeune public, les écritures théâtrales pour les enfants et les adolescents, la place des femmes dans la cité ou sur la scène. Aujourd'hui, elle assure une fonction de conseil artistique, co-anime les Co-lecteurEs et préside Scène(s) d'enfance et d'ailleurs qui a publié en 2012 avec un collectif d'associations un Manifeste pour une politique culturelle et artistique en direction de la jeunesse et organisé un colloque sur « Le Jeune Public a/à l'âge de la maturité ».

Paul MORIZEAU

Directeur de théâtre en retraite depuis octobre 2012, Paul Morizeau est militant culturel depuis les années 1980. Il considère que la fonction de direction d'une structure culturelle publique se vit autant dans les murs que hors les murs et conçoit ces fonctions en animateur de troupe.

De 2003 à 2012, il dirige l'E.P.C.C. ONYX à Saint Herblain, scène généraliste conventionnée pour la danse (entre 40 et 50 spectacles), qui programme également une saison jeune public.

De 1997 à 2003, il crée et anime l'Agence de développement culturel, dont le projet est basé sur le rapport Art et territoire et qui est à l'origine des festivals *Jours de fête* (art de la rue) et *Soleils bleus* (Jazz et musique d'ailleurs). De 1994-1997, il est directeur adjoint de la Médiathèque de Saint Herblain, après avoir été administrateur et chargé de production de la compagnie Matapeste et avoir mené de nombreuses expériences tous terrains.

Christian MOUSSEAU-FERNANDEZ

Né à Angers, Christian Mousseau-Fernandez fait des études de communication d'entreprise-relations publiques à l'IUT de Bordeaux. Il passe ensuite une licence et une maîtrise à l'Université de Lyon III, en « conception et mise en œuvre de projets culturels ». Coursus qu'il termine en étant titulaire d'un DESS en Sociologie appliquée au développement local (application au secteur culturel).

Son premier poste le conduit à Verrières-le-Buisson, en région parisienne. Il devient ensuite, et pendant six ans, directeur des affaires culturelles de la ville de Douchy-les-Mines, non loin de Valenciennes, où il dirige aussi le Centre culturel et le cinéma local.

Revenant en Anjou, il devient directeur des services culturels et du patrimoine de la Ville de Saumur, où il dirige aussi, et programme, le théâtre municipal. En 2009, il devient directeur de l'EPCC le Quai à Angers.

François PARMENTIER

A la fois metteur en scène et comédien, il explore le théâtre pour le confronter à d'autres formes d'expression et mêler différents langages artistiques. Sa volonté est de défendre un théâtre contemporain qui associe un grand nombre d'artistes sur scène et de confronter leurs spécificités. Il s'interroge sur la forme que peut prendre la représentation théâtrale. Il participe régulièrement à des stages de danse (buto, danse contemporaine) et de musique.

Souvent scénographe de ses propres créations, ses spectacles sont marqués d'esthétisme et de sobriété. Il a mis en scène, entre autres, des pièces de Pirandello, Peter Handke, Matéi Visniec, Carole Fréchette, et récemment Fabrice Melquiot et William Shakespeare.

Spectacles jeune public :

2012 : Auteur et metteur en scène de *Opéra Vinyle*, Théâtre pour deux mains.

2011 : Metteur en scène de *La fabuleuse histoire d'Hector le Titan*, d'après l'album jeunesse de Nathalie Lété et Mathias Robert, Compagnie Les Aphoristes.

2009 : Auteur et metteur en scène de *Voyage en Polygonie*, Théâtre pour deux mains.

2005 : Metteur en scène de *Qu'est ce qu'on fait là ?* d'après W. STEIG, Théâtre pour deux mains.

2003 : Metteur en scène de *Monsieur, Monsieur* de C. PONTI, Théâtre pour deux mains.

Tizou PEREZ

Initialement enseignante d'Education Physique et Sportive (option danse) Tizou Perez a développé des pratiques de danse contemporaine au sein des établissements scolaires dans lesquels elle a travaillé (collège, 1978-1992 ; lycée, 1992-1994) puis à l'Université (STAPS) où elle a enseigné la danse entre 1994 et 2003. Depuis 2003, Maître de Conférences en Sciences de l'Education à l'IUFM, elle s'intéresse particulièrement au croisement de différentes formes artistiques. Durant toutes ces années, elle a construit de nombreux partenariats avec des danseurs-chorégraphes, des plasticiens, des musiciens et des écrivains-poètes.

Parallèlement, elle s'est formée au CNDC d'Angers et a suivi de nombreux stages longs, dont une formation nationale décentralisée « Danse à l'Ecole » réunissant danseurs et enseignants (1992-1994).

Entre 1988 et 2003, elle a mené un travail de création au sein d'un groupe chorégraphique. Les pièces présentées au public ont engendré des collaborations avec des artistes intéressés par la démarche de ce groupe.

Par ailleurs, depuis 1990, elle intervient dans la formation initiale et continue des enseignants, en France et à l'étranger. En relation avec le Ministère de la Culture, elle a assuré des formations conjointes enseignants/danseurs au sein de l'ADDM 44 : travail sur la relation danse, littérature et arts plastiques. Parallèlement, en tant qu'expert danse au Ministère de l'Education Nationale, elle a participé à la mise en place des programmes de l'enseignement de spécialité danse pour le Baccalauréat (1998-2000).

Depuis 2003, elle intervient régulièrement au Centre de Formation des Enseignants de Musique et

de Danse (CEFEDM) Bretagne-Pays de Loire pour la formation pédagogique des danseurs intervenant en milieu scolaire. Elle conduit actuellement une recherche sur les processus de professionnalisation de ces futurs enseignants.

Enfin, plus centrée depuis quelques années sur les liens entre écritures chorégraphique et poétique, elle anime des stages sur ce thème dans diverses associations ou structures culturelles. Son expérience de formation l'a conduite à de nombreuses publications ou interventions sur l'enseignement de la danse en milieu scolaire.

Publications :

Perez.T ; Thomas.A (1994). *EPS danse : Danser en milieu scolaire*. Nantes, CRDP des Pays de la Loire, 146 pages.

Perez.T ; Thomas.A (2000). *Danser les Arts*. Nantes, CRDP des Pays de la Loire, 208 pages.

Perez.T ; Thomas.A (2002). *Danse avec les Mots : un voyage entre danse et écriture poétique*. Nantes, CRDP des Pays de la Loire, vidéogramme 32mn.

Perez-Roux, T. (2013). *Et la technique alors ? » De ses enjeux dans l'éducation artistique à sa place dans la leçon de danse*. In M. Brun et E. Commandé (sdr.). La leçon de danse, SCEREN, collection "Repères pour agir 1 : disciplines & compétences".

Nathalie PERNETTE

« Défi, coups reçus, donnés, corps à corps avec l'invisible, une rude énergie ciselée par une gestuelle minutieuse... Outre la manipulation du corps de l'autre pour en saisir la mobilité articulaire, Nathalie Pernette ancre le mouvement dans la spontanéité, la décharge émotionnelle nourrie de la sensation intérieure.

Chez cette danseuse chorégraphe formée au classique dès l'enfance, la danse prend corps, preste, tout en angles vifs. Instinct et rigueur sur fond d'interrogation permanente. Ce péché mignon, son passage par l'école de Françoise et Dominique Dupuy, ne fait que l'affirmer.

Après avoir travaillé durant douze années avec Andréas Schmid, elle fonde en 2001 sa propre compagnie et conserve le répertoire des créations antérieures.

À la ville comme à la scène, toujours sur le qui-vive, Nathalie Pernette n'a de cesse de tester ses hypothèses, traquer ses obsessions. Longuement, passionnément, avec ce dosage de lucidité qui sied à une vraie tête chercheuse jamais contente.

En seize ans et seize spectacles (dont six chorégraphies en tandem avec Andréas Schmid), Nathalie Pernette a fait du travail sa vertu ». *Théâtre La Coupole St-Louis*

Cyrille PLANSON

Diplômé de l'université de Reims Champagne-Ardenne et de l'Institut d'études politiques de Grenoble (Observatoire des politiques culturelles), Cyrille Planson, a été délégué général de l'ORCCA (Office régional culturel de Champagne-Ardenne). Rédacteur en chef de *La Scène* et du *Piccolo* (lettre d'information autour du jeune public), il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *Accompagner l'enfant dans sa découverte du spectacle* (éd. Millénaire) et *Spectacle vivant jeune public - réseaux et coopération internationale* (avec Anne-Paule Béis, éd. L'Harmattan). Il est également président de l'Assitej France, centre national de l'Assitej International.

Publications :

Accompagner l'enfant dans sa découverte du spectacle, édition La Scène, 2008

Spectacle vivant jeune public : Réseaux et coopération internationale, co-écrit avec A-P. Béis, édition L'Harmattan, 2009

Hélène RAIMBAULT

Après avoir co-dirigé la Théâtre de la Mémoire à Angers, Hélène Raimbault travaille notamment sous la direction de Claude Aaufaure, François Cervantès, Hélène Gay, Patrick Pelloquet, Claudia Stavisky, Patrick Sueur, Claude Yersin.

Elle a joué récemment dans *Le Tartuffe* de Molière, mis en scène par Monique Hervouët ; elle joue actuellement dans *Woyzeck* de Büchner, mis en scène par François Parmentier ; et jouera prochainement dans *Selma* de Pier Olov Enquist, mis en scène par Pierre Sarzacq.

Camille ROUSSEAU

L'aventure familiale trimbale Camille Rousseau dès son plus tendre âge dans les stages, formations, camps pour jeunes ... façonnés par les valeurs et expériences d'une éducation populaire conduite par des artistes engagés. Bien que très attirée par la psychologie et la poésie, elle fuit la fac pour goûter aux planches en participant aux balbutiements de la toute jeune association étudiante *Les tréteaux de l'université* ce, jusque sur la place du Palais des Papes. C'est au sein de formations professionnelles (y compris deux années en classe d'art dramatique au conservatoire d'Angers) et d'une mission forte de médiation par les pratiques artistiques et culturelles dans un quartier angevin qu'elle construit son identité professionnelle et développe les compétences requises pour accompagner des artistes (production, diffusion, résidence) et des publics (mise en œuvre de projets d'action culturelle, développement de partenariats). Aujourd'hui, elle travaille pour la maison de production lyrique Angers Nantes Opéra comme chargée de l'action culturelle, et est aussi engagée en soutenant bénévolement la compagnie LOBA.

Annabelle SERGENT

Annabelle Sergent, auteure et interprète, fait partie de cette génération d'artistes seule-en-scène, qui investit le champ des arts de la parole, en le bousculant, en l'interrogeant. En 2001, elle crée sur Angers la compagnie LOBA.

Depuis ses débuts, elle est travaillée, traversée, par le texte, par les mots, par les voix...

Sa rencontre avec des conteurs en 2000 va ouvrir une voie où son écriture prend le pas. Bernadète Bidaude fera partie des artistes qui vont marquer le parcours d'Annabelle, notamment avec *Peaux de femmes* (2002). Ce sera également l'année de création de *Chuuut !*, son premier spectacle jeune public. Puis viendra Mic Guillaumes, chorégraphe contemporain, avec qui elle construit son rapport à l'espace et au volume de la scène dans *Vagabonde* (2006), dont on retrouvera des traces dans *P.P. les p'tits cailloux*. L'écriture du corps et de la langue dans l'espace de la scène devient le moteur de sa recherche artistique.

Avec *Bottes de prince et bigoudis* (2006) et *P.P. les p'tits cailloux* (2010), Annabelle se lance dans la composition d'une trilogie sur les récits qui traversent l'enfance, et défend ardemment le spectacle tout public à partir de... pour elle, s'adresser au jeune public c'est avant tout écrire de plusieurs points de vue : l'enfance, l'adulte, l'enfance de l'adulte. Elle s'entoure de collaborateurs artistiques, Vincent Loiseau, Anne Marcel, pour écrire, interroger la scène, et rêver à des formes scéniques qui lui sont propres.

Son esthétique, exigeante et audacieuse -seule-en-scène, plateau nu, avec pour seuls partenaires de jeu la scénographie lumière et la musique - vaut à *P.P. les p'tits cailloux* une nomination au Molière Jeune Public 2011.

En 2013, Annabelle Sergent entrera en recherche pour son dernier opus de la trilogie jeune public.

Stand « littérature jeunesse » proposé par la librairie La Luciole d'Angers

