

Pour aller plus loin...

Cahier thématique complémentaire
à l'étude de Scènes d'enfance-ASSITEJ France



CONDITIONS DE PRODUCTION
ET DE DIFFUSION DU SPECTACLE
VIVANT JEUNE PUBLIC



Cahier thématique complémentaire à l'Étude sur les conditions de production et de diffusion du spectacle vivant jeune public, publiée par Scènes d'enfance - ASSITEJ France en mars 2019

Regards à croiser

Au cours de travaux de l'*Etude sur les conditions de production et de diffusion du spectacle vivant jeune public*, il est apparu aux membres du Conseil d'administration de Scènes d'enfance – ASSITEJ France que certains sujets, propres à la création jeune public, méritaient un éclairage au-delà des données transmises ou des informations recueillies en entretien lors de l'étude, qui s'est concentrée sur les modes de production et de diffusion.

Il semblait nécessaire d'aller explorer des situations singulières, d'apporter des compléments à certains éléments de l'étude, de traiter des thèmes que celle-ci ne recensait pas. Plusieurs administrateurs de l'association ont relevé le défi en proposant de rédiger un article sur le sujet qu'ils souhaitaient fouiller.

La plupart d'entre eux sont allés interroger d'autres professionnels pour élargir les points de vue et nourrir leur réflexion. Les articles qui suivent n'ont pour autant pas vocation à l'exhaustivité ni le caractère scientifique de l'étude.

Mais ils sont des points de départ à des réflexions plus fouillées, soulèvent des questions, ouvrent des horizons et doivent nourrir sûrement les prochains chantiers de l'association, selon un ordre de priorité à déterminer avec la profession. D'autres viendront les compléter ultérieurement, au gré des besoins et des évolutions.

Nous tenions à remercier tous les auteurs et tous ceux qu'ils ont interrogés et qui ont permis d'aboutir à ces contenus.

Nous vous souhaitons une bonne lecture de ces regards croisés.

Pour aller plus loin...



Table des matières

Création

Tour d’horizon : être auteur jeune public	7
Par Catherine Verlaguet et Nathalie Papin, autrices.	
Dansez jeunesse !.....	12
par Célia Bernard, secrétaire générale du Gymnase CDCN de Roubaix et Marianne Feder, conseillère artistique de la Maison de la danse à Lyon	
Spécificités des musiques jeune public.....	15
Par Marion Rousseau, directrice de projets culturels à la CCAS	
Les fonds de soutien à la production mutualisés.....	18
Par Lorinne Florange, directrice de production au bureau Hectores et Marion Poupineau, coordinatrice de projets culturels	

Collaboration sur les territoires

Équité territoriale.....	25
Par Didier Le Corre, directeur de La Garance – Scène nationale de Cavaillon	
Présence artistique sur les territoires	29
Par Lucie Duriez, directrice de la production et du développement culturel, La Friche La Belle de Mai, Marseille	
Et le politique ?.....	32
Par Cyrille Planson, rédacteur en chef de La Scène et codirecteur du festival Petits et Grands	

Rencontre et ouverture

Jeune Public & International.....	35
Par Audrey Jardin, Mitiki Production / Diffusion / Communication / RP et Action Culturelle	

Public

Les âges du jeune public.....	41
Par Béatrice Fumet, responsable des relations avec les publics et du réseau jeune public au Théâtre Jean Vilar à Vitry sur Seine	
Vivre le théâtre en famille	45
Par Marie Combasteix, Responsable du jeune public et de l’action culturelle - Théâtre de Choisy-le- Roi	
Enfants vivant(s) des arts.....	52
Par Geneviève Lefaufre, vice-présidente de Scènes d’enfance - ASSITEJ France déléguée aux projets	



Tour d'horizon : être auteur jeune public

Par Catherine Verlaguet et Nathalie Papin, autrices.

Tous les chiffres cités ci-dessous sont issus d'expériences de vies et non de textes établis – leur véracité est donc à vérifier.

Introduction

Qu'est-ce qui différencie un auteur jeune public d'un auteur tout court dans sa pratique de l'écriture ? Rien : même exigence, même temporalité nécessaire... Ce qui change peut-être, ce sont les montants alloués aux commandes (peut-être moins importants dans le jeune public), et le nombre de représentations d'exploitations des œuvres (sans doute plus important dans le jeune public).

Première partie –

CONSTAT

Ce qui nous permet de vivre en tant qu'auteur jeune public dans le théâtre public :

En tant qu'auteur, nous avons cinq sources de revenus :

1. Les commandes de textes
2. Les ateliers / rencontres
3. Le droit d'auteur (SACD)
4. Les projets personnels
5. Les droits d'auteur livres

1 – Les commandes

sont, en général, plutôt des collaborations. Elles naissent en général du désir d'un metteur en scène à travailler avec un auteur, souvent sur un sujet précis, ou une histoire... Le metteur en scène arrive avec un projet qui nourrit déjà son désir. La question est ensuite d'aligner le désir de l'auteur sur celui du metteur en scène ; de trouver le point de rencontre qui rendra la collaboration possible.

Ensuite, la commande est soit sèche : l'auteur part en écriture et livre son texte à une date butoir ; soit collaborative avec le metteur en scène qui en suit l'évolution et influe sur cette évolution au fil des retours qu'il fait à l'auteur et de discussions qu'ils ont ensemble ; soit au plateau où elle se mêle et s'écrit en même temps que les images du metteur

en scène nourries des corps et voix des comédiens et autres langages du spectacle que sont la lumière, le son, la vidéo peut-être, et la scénographie.

Les commandes sont aujourd'hui ce qui nous permet de vivre car lorsqu'un metteur en scène nous approche, il est déjà fort d'une production et de dates de création, ce qui rend le projet viable. Les metteurs en scène étant à la tête des compagnies, ils sont les locomotives des créations et mises en productions.

Il est à noter qu'une commande de texte à la DRAC sur les budgets d'aide à la création est évaluée à 7000€. Mais force est de constater que très peu de compagnies jeune public ont les moyens d'assurer cette somme à leur auteur.

Certains demandent à leur auteur de demander des bourses annexes pour financer l'écriture de la commande (Beaumarchais ou Artcena).

Les sommes proposées sont en général plutôt entre 3000 et 4000€ (rarement plus, souvent moins).

L'autre forme de commande émane des appels à projets territoriaux ou associatifs.

Une résidence d'écriture de ce genre peut s'étendre sur plusieurs mois. Le mois est évalué à 2000€ et comprend un volet d'actions culturelles d'un maximum de 50% du temps de la résidence.

Ces résidences obligent l'auteur à s'installer sur le territoire de la résidence pour le temps qu'elle dure. Elles sont sources de textes qui n'aboutissent pas automatiquement sur une mise en production – les résidences de ce genre trouvent souvent leur aboutissement dans une restitution du texte sous forme de lecture.

2 – Les ateliers et les rencontres

sont organisées par :

- Les médiathèques
- Les librairies
- Les écoles
- Les associations
- Les théâtres qui souhaitent accompagner la venue d'une production dans leur théâtre par des interventions de l'auteur dans les classes
- Les compagnies qui développent un volet action artistique ou culturelle autour du texte avec l'auteur en plus de la représentation de la pièce
- Les universités ou les institutions où la recherche s'axe autour de cette écriture singulière avec un public d'étudiants ou de spécialistes
- Les conservatoires ou écoles de théâtre où l'auteur fait connaître ce répertoire en donnant lecture ou formation.

Les ateliers ou rencontres peuvent prendre toutes les formes possibles et imaginables, durer une heure, plusieurs, s'étendre sur un week-end ou une semaine, avoir pour but de simplement répondre à des questions ou de mener un vrai projet artistique avec un groupe, etc.

Lorsqu'ils sont financés directement par les écoles, les écoles proposent le tarif de l'éducation nationale qui est de 35€. Le tarif avancé par la DRAC est plutôt de 65€ et celui de la charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, de 80€.

Chaque cas fait office d'une négociation particulière entre auteur et structure.

3 - Le droit d'auteur

est géré par la SACD. Les versements sont mensuels et dépendent du nombre de représentations des œuvres de l'auteur et surtout des établissements qui ont réglé ces droits de leur côté. Les théâtres remplissent des bordereaux, règlent le droit d'auteur des œuvres qu'ils ont reçues à la SACD, qui – après en avoir ponctionné une partie pour ses propres frais de fonctionnement – le reverse aux auteurs.

La SACD a des agents qui pistent les représentations qui ne seraient pas déclarées. Il est à noter que malgré cela, beaucoup de représentations tombent à la trappe.

Et ce ne sont pas forcément des petites structures qui, par difficultés de moyens chercheraient à s'éviter ces coûts, ce sont souvent les grosses structures qui oublient, ou qui ne déclarent qu'une représentation scolaire sur trois ou quatre, etc.

Plus ou moins 20% des représentations passent à la trappe.

Heureusement, la SACD est très réactive et lorsqu'on leur envoie la liste des représentations manquantes, ils mènent l'enquête et agissent.

Il est à noter que jamais la SACD n'avance les fonds dûs.

A noter aussi que les droits d'une œuvre sont bloqués tant que tous les auteurs ou artistes concernés (s'il y en a plusieurs) n'ont pas signé le bordereau de déclaration de l'œuvre.

A noter aussi qu'un bordereau n'est pas valide si l'auteur de l'objet source (pour le cas d'une adaptation) ne figure pas sur le bordereau – or tous les auteurs (notamment étrangers ou auteurs de romans) ne souhaitent pas adhérer à la SACD.

A noter enfin que le droit d'auteur est le seul droit obligatoire à payer par les structures d'accueils, contrairement aux droits SACEM (musique) ou autres. Bien sûr si ces autres droits sont déclarés, ils doivent être payés. Si la structure d'accueil ne les prend pas en charge, ce sont donc les compagnies qui doivent s'en acquitter. De fait, de plus en plus de compagnies poussent les auteurs à accepter de déclarer la musique et autres droits éventuels sur le bordereau d'auteur.

Le statut de l'auteur déjà précaire peut-il encore être amputé en y soustrayant un pourcentage pour le compositeur ? Et pourquoi le compositeur qui crée comme l'auteur chez lui en passant du temps seul à sa table ne toucherait-il pas des droits ?

Le fait est qu'un compositeur est souvent intermittent du spectacle et que si l'auteur se déclare dramaturge, il peut bénéficier du statut d'intermittent.

Cela dit, cette situation devrait être clarifiée.

Pourquoi l'un reçoit des droits à régler obligatoirement par les structures d'accueils, et l'autre non ? Mystère. La SACD répond que le choix de la musique est celui du metteur en scène et que c'est donc aux compagnies de s'en acquitter. Nous pourrions leur répondre que le choix d'un texte ou d'un auteur est aussi celui du metteur en scène.

Pourquoi le second a droit au statut d'intermittent, et l'auteur non ? Mystère. Les ASSEDIC répondent que le musicien fait souvent aussi de la scène et participe au spectacle vivant alors que l'auteur écrit à son bureau. Ce n'est pas forcément vrai : les compositeurs de théâtre ne montent pas forcément sur scène et composent au bureau. Et les auteurs écrivent parfois au plateau et sont donc présents sur les répétitions.

Compositeurs et auteurs partagent pourtant, comme les metteurs en scène, techniciens, comédiens et autres artistes du spectacle vivant, des périodes intermittentes de travail et des revenus inconstants.

N.B. : Lorsque l'auteur accepte de déclarer les droits de musiques ou autre sur son bordereau d'auteur, il est conseillé de le faire en tant que droits voisins et non sur le bordereau principal. Le droit voisin est un bordereau qui s'associe au bordereau principal par l'accord d'une cession d'une partie des droits à la musique par exemple. L'auteur garde alors 100% des droits, mais en cède un certain pourcentage au compositeur par exemple. Si la musique par exemple est déclarée sur le bordereau principal de l'œuvre, cela indique que musique et texte sont indubitablement et incontestablement liés pour toujours et que l'un ne peut pas être joué sans l'autre (comme à l'opéra par exemple). A chaque nouvelle mise en scène du texte, le premier compositeur toucherait ainsi des droits sur la nouvelle exploitation, que le metteur en scène utilise sa musique ou pas.

4- Les projets personnels

ne sont en général pas liés à une mise en production lorsque nous les engageons. Leur écriture n'est donc (à moins d'obtenir une bourse) pas rémunérée.

Il n'en tient qu'à nous, une fois leur écriture terminée, de démarcher les metteurs en scène, les productions, afin d'enclencher la mise au plateau du projet.

Mais force est de constater que les metteurs en scène conventionnés ne sont souvent pas très disponibles car leurs projets sont établis sur trois ans en partenariat avec les DRAC. Quant aux non-conventionnés, leurs montages de production sont plus longs, plus aléatoires, plus difficiles.

Force est de constater aussi que les metteurs en scène préfèrent et ont l'habitude d'être à l'origine du désir d'un projet. A moins d'avoir un vrai coup de foudre pour le texte ET d'être disponible, ces « rencontres inversées » sont difficiles.

D'où l'envie de réfléchir à une coopérative de production par les auteurs.

Les projets personnels ne nous permettent pas de vivre. Ils sont des cerises sur le gâteau.

5- Les droits d'auteur livres

La valorisation de l'écriture théâtrale jeunesse s'est faite sur les publications que certaines maisons d'édition défendent et mettent en valeur.

La circulation des œuvres de théâtre écrites a trouvé un réseau élargi d'appropriation de ces œuvres : théâtres bien sûr, écoles, médiathèques, associations, institutions etc.

Tous les auteurs s'accordent sur l'importance de ces publications.

C'est le plus petit objet capable de contenir tout le théâtre, capable de se déployer selon les circonstances : de la lecture simple où deux enfants font théâtre soudain dans une classe à une production de grand plateau en passant par des formes très variées.

Les compagnies qui mettent en scène ces œuvres écrites peuvent s'appuyer sur le rayonnement de ces textes (par un prix acquis, une bourse, des articles, une étude universitaire etc.) pour défendre leur projet.

Cependant, malgré la valeur accordée aux publications la plupart des auteurs vivent cela comme un « outil » de communication.

Parce que financièrement, les droits sont si peu élevés (entre 5% et 7% dans le meilleur des cas) que l'on n'en parle même pas comme d'un moyen de gagner sa vie.

Les quelques auteurs qui ont des droits d'auteur livres assez conséquents (cela reste toutefois modeste) sont publiés dans des grandes maisons qui incluent le circuit des écoles.

Et l'habitude de vente de textes à la sortie des représentations ou d'événements est très aléatoire.

Notons que les à-valoirs pour les maisons qui les pratiquent sont faibles.

Et notons que les maisons d'édition spécialisées de théâtre sont elles-mêmes dans des difficultés et des combats de chaque jour.

Conclusion

Pour vivre de l'écriture jeune public dans le théâtre public, il faut écrire entre une et trois pièces par an mises en production, avoir au moins une grosse création par saison (entendons par là une pièce qui se crée avec au moins une trentaine de représentations au calendrier), et avoir des projets qui tournent sur plusieurs saisons. Et il faut absolument compléter son activité par des rencontres et des ateliers.

Deuxième partie – Les BONUS

Les bourses existantes :

Beaumarchais est la seule bourse à financer des projets en cours, favorisant l'émergence et ne se souciant pas d'une mise en production déjà prévue. De deux commissions annuelles, une seule subsiste cette année. Elle fonctionne en trois tours durant lesquels les auteurs ne savent pas s'ils sont encore en lice ou pas. Environ 5 auteurs sont encouragés par commission (plus ou moins).

Il est à noter que certains metteurs en scène nous demandent de faire, pour leur projet de commande, une demande de bourse Beaumarchais alors que cette Bourse est et doit être réservée aux projets personnels des auteurs puisqu'elle est la seule qui existe en ce sens.

ARTCENA récompense des textes terminés. L'auteur touche donc a posteriori une bourse pour un projet qu'il a terminé. La publication de la liste des textes sélectionnés vise à encourager les metteurs en scène à s'en emparer. Ils reçoivent alors un apport en production.

Il est à noter que peu de metteurs en scène vont piocher dans cette liste pour choisir leur projet. Les projets mis en production ont souvent déjà leur producteur avant d'avoir la bourse. Cet état de fait renforce l'idée évoquée plus haut que les metteurs en scène aiment et ont l'habitude d'être à l'origine du désir d'un projet. Ils préfèrent passer commande à un auteur que de s'emparer d'un texte déjà écrit.

Partir en écriture – dispositif géré par Patrice Douchet et le Théâtre de la Tête Noire, à Saran. Ce dispositif permet à l'auteur de partir où il veut, pour le temps qu'il décide, et pour écrire un projet personnel. Peu d'auteurs profitent de ce dispositif qui, de toute façon, est menacé.

Appels à projets divers et variés : territoriaux, associatifs... Chacun ayant ses attentes et exigences propres. Cf. première partie. Ces résidences sont normalement rémunérées 2000€ par mois, exigent de s'installer in situ et comprennent un volet d'action culturelle équivalant de 30 à 40% du temps de la résidence.

La résidence se solde en général par une lecture publique du ou des textes écrits. Ces résidences n'enclenchent pas forcément de mise en production ou de publication des textes pour lesquelles l'auteur engage alors son réseau personnel.

Les deux difficultés de ces résidences sont :

Le côté in situ souvent difficilement compatible avec une vie de famille.

Le côté exclusif de l'engagement, pas toujours compatible avec les tournées en cours qui demandent des rencontres ça et là.

Troisième partie

PRÉCONISATIONS

en matière de sujets de réflexions :

1. Assouplir les conditions des bourses territoriales. Autoriser des entorses à l'exclusivité de la résidence en reconnaissant que si l'auteur se coupe totalement des tournées de ses spectacles, c'est son public, les enfants, les compagnies avec lesquelles il travaille, et les autres structures d'accueils qu'il déçoit. Les projets qui tournent doivent être accompagnés en actions culturelles.
Autoriser aussi des arrangements, tels que l'organisation d'un mois de résidence sur quatre mois par exemple, en prévoyant une semaine par mois. Ou de grouper les heures d'actions culturelles sur une période et permettre à l'auteur d'écrire son œuvre de chez lui.

Etc.
2. Trouver un moyen d'intéresser davantage les metteurs en scène aux textes écrits.
Créer des comités de lecture de metteurs en scène (cahier des charges à définir).
3. Créer des bourses d'écriture pour les projets de commande (ce qui éviterait que les metteurs en scène nous demandent de demander Beaumarchais pour l'écriture de leur projet).
Créer davantage de bourses cartes blanches.
4. Inventer des bourses de production pour les auteurs, qui pourraient alors proposer un apport en production au metteur en scène qu'ils choisiraient pour s'emparer de son texte.
Bref : trouver des moyens pour rééquilibrer le désir entre auteur et metteur en scène afin que chacun puisse être à l'origine d'un projet sans forcément devoir être auteur/metteur en scène à la fois, ou devoir ouvrir sa propre compagnie.
5. Si l'auteur participe avec le metteur en scène à la recherche de production et trouve des producteurs dans son réseau, il devrait bénéficier d'une participation financière. Cela engage l'auteur au même niveau que le metteur en scène et crée une synergie autre qu'artistique.
6. Augmenter la vente des livres de théâtre en proposant aux lieux de mettre un point de vente systématique en dépôt en lien avec un libraire.
Prévoir un budget achat livre pour les événements qui se construisent autour de l'écriture théâtrale.
L'inclure systématiquement dans les projets de création.
7. Créer une coopérative de production par des auteurs.
8. Aligner les statuts des auteurs et des compositeurs d'une façon ou d'une autre : rendre les droits SACEM obligatoires pour les structures d'accueil, et ouvrir le statut des intermittents aux auteurs par la reconnaissance des heures d'écriture que représente l'écriture d'une pièce hors répétitions au plateau.

Dansez jeunesse !

par Célia Bernard, secrétaire générale du Gymnase | CDCN de Roubaix
et Marianne Feder, conseillère artistique de la Maison de la danse à Lyon.

Comment le « secteur danse jeune public » a-t-il évolué ces vingt dernières années ? Quelles sont les forces de cette discipline et quels questionnements soulève-t-elle ? Comment relancer les dés sur le tapis pour la prochaine décennie ?

Petit retour historique...

A l'orée des années 2000, la création chorégraphique à l'adresse de la jeunesse concerne plus souvent les compagnies émergentes ou catégorisées dans le secteur. Les plus fragilisées se lancent dans cette aventure, car, à tort ou à raison, les créations jeune public sont considérées comme des petites productions. La danse n'échappe pas à la dure réalité du champ jeune public : petit public - petite jauge - petite distribution - petit budget...

Par conséquent, il y a 20 ans, peu de chorégraphes reconnus dans 'le tout public' se tournent vers la création à destination du dit 'jeune public', évitant peut-être, de cumuler les difficultés : celle d'une discipline réputée élitiste et complexe d'accès (la danse) et celle d'un secteur alors considéré comme un sous-genre (le jeune public).

A l'époque, les rencontres professionnelles 'jeune public' sont davantage tournées vers d'autres formes artistiques puisque les lieux pluridisciplinaires et la plupart des festivals inscrivent majoritairement le théâtre, la marionnette, le théâtre d'objets ou encore le conte dans leur programmation à l'adresse des plus jeunes. Notons que chez nos voisins belges la danse arrive bien plus rapidement dans ces mêmes programmations. Le scénario se reproduit lorsque l'on regarde vers les associations professionnelles activement engagées pour défendre les droits culturels des futures générations, où peu de sièges accueillent des représentants de la danse - compagnies ou lieux chorégraphiques.

Du côté du public, il faudra du temps pour faire comprendre que la mention 'jeune public' inscrite machinalement dans toutes les brochures, ne signifierait pas que jeune en âge mais aussi jeune dans son expérience de spectateur !

Mobilisation en autonomie

C'est donc comme un grand que le secteur chorégraphique s'est mobilisé pour la jeunesse. En 2006, le premier festival

danse jeune public est créé sur le territoire national : Les Petits Pas, fondés par Le Gymnase | CDCN. Les 10 années qui suivent, 7 nouveaux festivals se rajoutent au tableau d'honneur : en 2011, Le Temps des Mômes, biennale de la danse jeune public portée par Biarritz Culture ; en 2012, Pouce ! festival danse jeune public mis en place par la Manufacture CDCN ; en 2013, Nijinskid, festival danse et jeune public créé par l'ONYX-La Carrière EPCC ; en 2014, FestivAnges de la danse pour l'enfance et la jeunesse créé par KLAP et Nanodances, festival de danse contemporaine jeune public créé par La Place de la danse CDCN ; en 2015, Les HiverÔmômes, programmation jeune public du CDCN Les Hivernales ; en 2017, Kidanse, festival danse jeune public de l'Échangeur CDCN. Et sur les 8 festivals danse jeune public, 7 sont imaginés par des lieux de danse !

Sans oublier, l'engagement des saisons danse jeune public de quelques théâtres avec des volumes de programmation et un nombre de jeunes spectateurs accueillis non négligeables dans ce paysage global.

La Belle Saison

La Belle Saison pour l'enfance et la jeunesse, en 2014, puis le Plan Génération Belle Saison, impulsent une immense dynamique et viennent légitimer un secteur en grand manque de reconnaissance. De nombreux projets et réseaux professionnels sont mis en place. C'est à la faveur de ce mouvement ascendant que le premier réseau professionnel pour la danse et la jeunesse – le réseau LOOP – est créé.

Toutes ces initiatives permettent à la danse de s'affirmer et d'occuper une place jusqu'alors restée vacante. Le secteur est alors en pleine évolution et se structure. Les chorégraphes ne craignent plus d'aborder cette adresse particulière et, partant, les écritures chorégraphiques se multiplient, se renouvellent et s'émancipent. Les équipes de médiation des lieux font preuve d'imagination et la danse se dote d'outils et de démarches pédagogiques convoités et indispensables à l'accompagnement des publics dans leur découverte des œuvres chorégraphiques désormais plus présentes dans les programmations des lieux pluridisciplinaires.

Cette dynamisation du secteur et sa profonde revalorisation seraient-elles le signe d'une réussite ? Sans doute, mais là n'est pas le plus important : la danse rencontre le jeune public ; le jeune public rencontre la danse. Une danse qui ne se réduit plus aux publics à qui elle est, a priori, destinée. Voilà l'effet vertueux et primordial du développement du secteur ces dernières années.

Quels objectifs pour l'avenir ?

Pour autant, faut-il s'arrêter en si bon chemin ? Il est évident que non. Si la pompe a été amorcée, tous les objectifs ne sont pas encore atteints : comment former davantage le public à la danse de demain tout en lui apportant la culture de la danse d'hier ? Faut-il bannir les mentions « jeune public », « scolaire » ou « à partir de » dans les dossiers et programmes ?

Comment ne pas enfermer une compagnie dans un secteur et lui donner les moyens de passer sans a priori d'une création chorégraphique 'jeune public' à une autre pour le 'tout public' ? Comment renforcer les moyens de création et de diffusion qui restent encore très fragiles ?

Ne devrions-nous pas prétendre in fine à ce que la danse jeune public ne se différencie plus du secteur chorégraphique, sans barème convenu officieusement pour les montants de coproduction ou les prix de cession (et ce même si les recettes de billetterie attendues sont plus faibles), réduisant ainsi l'ambition créative des chorégraphes ?

Derrière ces questions se cachent d'évidentes réponses :

- Inscrire l'appréhension du jeune public dans les formations initiales des danseurs-interprètes.
- Favoriser la rencontre avec la danse dans la formation des futurs enseignants, ainsi que dans leur formation continue, afin de garantir la place de l'art chorégraphique à l'école et ce, à travers sa pratique, son histoire et l'approche de ses fondamentaux qui peuvent s'inscrire dans les apprentissages premiers de l'élève puis tout au long de son parcours scolaire.
- Engager les scènes généralistes à sauter davantage le pas, grâce à l'accompagnement des scènes et lieux spécialisés.
- Inventer des formats de visibilités transversaux et programmer des spectacles 'tout public' dans les festivals jeune public et inversement.

Pour aller plus loin...

- Mobiliser les instances publiques pour remédier de toutes parts – du côté des compagnies et des lieux - aux difficultés de production de la création chorégraphique pour l'enfance et la jeunesse.
- Développer davantage la création chorégraphique 'très jeune public' pour que la rencontre de l'enfant avec l'œuvre s'opère dès le plus jeune âge.

C'est finalement accepter le décloisonnement des genres, des secteurs d'activité, des métiers et de rendre encore plus poreuses les frontières qui persistent.

C'est continuer à penser l'accompagnement et l'articulation du Faire et du Voir la danse.

C'est proposer une incitation large et dynamique à l'art du mouvement : dansez jeunesse !

LOOP, réseau national danse et jeunesse

Avril 2019

Avec la contribution de : Fanny Delmas - Centre National de la Danse (Pantin), Annie Bégot - Danses à tous les étages Scène de territoire de danse (Rennes-Brest), Catherine Gamblin-Lefevre - Chorège (Falaise), Emilie Robert - Théâtre Massalia Scène conventionnée création jeune public tout public (Marseille), Agnès Chemama - Chaillot-Théâtre national de la Danse (Paris), Raphaëlle Girard - Le Rive-Gauche Scène conventionnée pour la danse (Saint-Etienne-du-Rouvray), Marianne Feder - La Maison de la danse (Lyon) et Céline Bréant - Le Gymnase | CDCN (Roubaix).

Spécificités des musiques jeune public

Par Marion Rousseau, directrice de projets culturels à la CCAS

Par définition

Dans le domaine musical, rares sont les artistes dont la démarche de création se définit comme essentiellement jeune public. Il n'existe pas, selon les personnes interrogées, de « musique jeune public », « composée pour », mais des artistes musicaux qui, pour certains, par moments ou encore durablement, font l'expérience singulière de « s'adresser à » ce jeune public, considéré comme un public à part entière, en estimant que cette musique écrite et jouée là est aussi pour eux. Or si le jeune public présente bien une spécificité, elle réside dans sa réceptivité. Les enfants, notamment les plus jeunes, s'expriment avec une grande liberté, leurs réactions sont sans filtre face aux spectacles, musicaux ou autres : rires, pleurs, applaudissements ou absence d'applaudissements. Les artistes doivent donc intégrer cette spontanéité, dans la composition comme dans l'interprétation. Cela consiste à accepter cet aléatoire en cherchant, en explorant, ce qui donne lieu à des œuvres très libres, inventives, parfois expérimentales. Mais inversement, toute œuvre musicale dite « tout public » peut être proposée à un jeune public, si tant est que la durée ou le volume sonore soient adaptés.

On ne peut donc pas parler de musique que l'on qualifierait de jeune public mais bien plutôt d'artistes qui adressent leur musique, quel que soit le style et le contexte de création, au jeune public. De toutes ces spécificités d'adresse et de démarche de création, ces musiques pour le jeune public en tirent une richesse esthétique comme on a pu le voir, mais elles rencontrent par ailleurs des difficultés à se situer dans le secteur musical d'une part, et jeune public d'autre part ou encore à trouver des moyens de production ou de diffusion.

1. Leur place dans le secteur musical dit « tout public »

- **Un manque de reconnaissance équivalente**

Si la plupart des artistes interrogés se définit non pas comme des artistes jeune public mais bien s'adressant à tous les publics, y compris jeunes, le secteur musical ne les envisage pas de la sorte. Il les considérerait visiblement à part, cette adresse aux enfants étant assimilée à une moindre exigence, dans la création comme dans la diffusion. Un des exemples récurrents évoqués pour illustrer ce manque de reconnaissance au sein du secteur musical est la complexité pour les artistes, formations ou groupes musicaux jeune public à trouver, dans leur DRAC respective, un conseiller comme interlocuteur : les conseillers musicaux renvoient souvent au mieux vers le conseiller jeune

public, parfois au conseiller théâtre, les spectacles présentés s'apparentant souvent à du théâtre musical, du fait des différents arts convoqués. Du fait de cette errance administrative, il leur est très compliqué d'être conventionnés ou aidés au fonctionnement.

- **Une faible part de la programmation des structures musicales**

Une autre illustration de cette faible représentation du jeune public dans le secteur musical se lit dans le petit nombre d'équipes artistiques jeune public accueillies ou de représentations jeune public diffusées par les structures musicales (opéras, théâtres lyriques, CNCM, SMAC) ayant répondu à l'étude présente. Cette moindre part¹ s'accroît parfois en fonction des styles. Concernant les musiques actuelles par exemple, la Fedelima récolte ces données depuis 2015 seulement et pourtant une évolution positive semble déjà apparaître : les structures membres déclarant avoir une activité de concert jeune public sont passées de 60,5% en 2016 à 69,2% en 2017. Le pourcentage de concerts jeune public sur le total des dates a également sensiblement augmenté en 3 ans, ce qui est très encourageant.

- **Une place forte essentiellement dans le domaine de l'action culturelle**

L'adresse au jeune public est pourtant acquise depuis longtemps dans le secteur musical, mais elle se traduit essentiellement au niveau des actions culturelles, de type médiation ou éducation artistique et culturelle, souvent nombreuses qui accompagnent les spectacles musicaux. Il est devenu incontournable, depuis une quinzaine d'années, pour une structure culturelle musicale de développer un volet jeune public, même s'il s'agit encore davantage de l'éducation artistique et culturelle que de la diffusion. En revanche l'étude, l'analyse et la structuration autour de cette démarche est récente, et il faut l'encourager car elle conduira à une meilleure connaissance du travail de fond mené par ce secteur.

2. Leur place dans le secteur jeune public : des difficultés de diffusion

- **Peu de repérage direct par les programmeurs**

Paradoxalement, ces mêmes artistes musicaux se heurtent à un problème de repérage dans le milieu jeune public. Ils peinent à attirer les programmeurs de ce secteur pour être découverts, ceux-ci préférant visiblement s'appuyer au mieux sur des réseaux ou des structures de diffusion reconnus pour programmer ; au pire ils ne programment pas ou peu de musique, quel que soit le style. Soulignons au passage le rôle essentiel de ces réseaux de diffusion, comme les Jeunesses Musicales de France, qui œuvrent à la diffusion des spectacles musicaux, tous styles confondus, notamment dans les lieux non équipés ou les régions reculées ou défavorisées.

- **Une faible part de la programmation jeune public**

Si cette vision de programmeurs jeune public très marquée « théâtre » peut sembler caricaturale, la part de la musique dans la programmation jeune public des lieux interrogés dans le cadre de la présente étude semble lui donner raison : sur l'ensemble des répondants ayant programmé des spectacles jeune public en 2016-17, 51% ont programmé de la musique, soit un programmeur sur deux, et on tombe à 29% pour la chanson, soit moins d'un sur trois. De même la programmation toutes musiques confondues n'atteint pas 20% des spectacles programmés sur la même période (3% de chanson, 5% de théâtre musical, 11% de musique).

Inversement, les artistes musicaux qui ont trouvé leur place dans le milieu jeune public témoignent d'une difficulté de plus quand il s'agit d'y faire tourner les spectacles de leur répertoire qui ne seraient pas « estampillés » jeunesse.

- **De récents réseaux et aides spécifiques pour inciter**

Sur la base de tous ces constats, il semble nécessaire et urgent de créer des temps de rencontres et d'échanges entre programmeurs et artistes ou chargés de diffusion pour apprendre à se connaître et à se faire confiance. De nouvelles bases de coopération et de partenariat doivent s'inventer. C'est dans cette optique que s'est constitué en janvier 2018 le réseau RamDam, réseau professionnel du spectacle musique jeune public, afin de rassembler tous les acteurs de ce champ, et qu'ils impulsent ensemble une dynamique au sein de leurs réseaux réciproques. Elle a d'ailleurs déjà porté ses fruits de façon concrète en œuvrant à l'ouverture de trois nouveaux programmes d'aides financières dédiés au jeune public début 2019, deux au sein du Fonds pour la Création Musicale et un à la SACEM.

3. Des difficultés spécifiques dans l'aide à la création

Or s'il est un domaine dans lequel les projets musicaux à destination du jeune public peinent, c'est celui de la

¹ Chiffres à relativiser du fait du peu de réponses de ces structures musicales au questionnaire, celui-ci ayant dû être proportionnellement moins relayé dans le secteur musical que théâtral : 18 pour 261 structures de programmation ayant répondu, soit moins de 7%.

coproduction et plus globalement des soutiens financiers. En résumé, le secteur jeune public peut représenter une opportunité de perspectives de diffusion pour les artistes musicaux mais il peut rapidement se transformer en une barrière infranchissable, dans un sens comme dans l'autre. Bien qu'il s'agisse d'une problématique commune à tout le secteur jeune public, les projets musicaux jeune public ont particulièrement du mal à trouver des coproducteurs, que ce soit dans le réseau musical tout public ou le secteur jeune public. Le réseau RamDam avait identifié, lors de l'étape du Tour d'enfance sur la « musique vivante et jeune public », que « *toutes les esthétiques peuvent être aidées, mais des critères spécifiques au jeune public et ses particularités économiques pourraient être prises en compte pour une meilleure adéquation des dispositifs avec la réalité du processus artistique. Il faudrait pouvoir accompagner la création dès le début de l'écriture, en soutenant la résidence d'écriture sans nécessairement y associer l'action culturelle.* »

Conclusion

Le milieu du jeune public doit donc continuer à cultiver sa pluridisciplinarité, qui fait toute sa richesse, en veillant notamment à réserver une place à chacun des arts, au sein des programmations ainsi qu'auprès des institutions. Car respecter un juste équilibre entre toutes les disciplines du spectacle vivant, c'est s'assurer d'offrir autant de portes d'entrée au monde de la culture pour le jeune public, en prenant en compte toutes les sensibilités et les goûts de chacun.

Mars 2019

Merci à Bernadette Bombardieri, directrice adjointe du Département des Répertoires en charge du jeune public pour la SACEM

A Hyacinthe Chataigné, chargé de l'observation et des études pour la Fedelima, fédération des lieux de musique actuelle

A Emilie Houdebine, présidente de RamDam, réseau des professionnels de la musique vivante jeune public

A Brigitte Lallier-Maisonneuve, directrice d'Athénor, Centre National de Création Musicale à Saint-Nazaire

A Patricia Montel, responsable du jeune public et de l'action culturelle au centre Paul B, SMAC de Massy

A Julie Läderach, violoncelliste et artiste associée, et Charlotte Duboscq, chargée de production et de développement, pour le collectif Tutti

A Sylvain Quément, musicien membre de Gangpol et auteur d'une « histoire de la musique jeune public » à paraître

Les fonds de soutien à la production mutualisés

Par **Lorinne Florange**, directrice de production au bureau Hectores
et **Marion Poupineau**, coordinatrice de projets culturels

Historique

Depuis une vingtaine d'années, en France, face au besoin de reconnaissance des enjeux de la création jeune public par les professionnels du spectacle vivant et par les politiques publiques, les acteurs du jeune public se sont regroupés. Des réseaux professionnels militants ont vu le jour pour soutenir la création jeune public et favoriser les échanges et l'interconnaissance, comme le *Collectif jeune public Hauts-de-France*, qui naissait en 2002 sous le nom *Collectif jeune public Nord-Pas de Calais*. Parmi eux, certains ont développé des fonds de soutien mutualisés à la production, aussi appelés coopératives de production, ou dispositifs de coproduction mutualisée.

En 2011, les chantiers de réflexion organisés au niveau national par l'association Scène(s) d'enfance et d'ailleurs - qui aboutiront au *Manifeste pour une politique artistique et culturelle du spectacle vivant pour l'enfance et la jeunesse* - mettent en lumière les réflexions du secteur et les initiatives sur le terrain. Les questions de production y sont largement abordées et des solutions pratiques sont imaginées : c'est la naissance des premiers fonds de soutien à la production, comme La Coopérative de Production du réseau Ancre lancée en 2012 par le réseau breton jeune public qui réunissait artistes et programmeurs autour de la table depuis plusieurs années déjà.

La dynamique s'amplifie encore avec le lancement de *La Belle Saison* portée par le Ministère de la Culture et de la Communication, en 2014 et 2015. Dans l'énergie de ce dispositif et avec les mesures du Plan Génération Belle Saison qui suivront, de nouveaux réseaux se structurent, notamment pour créer des fonds de soutien à la création. Ils sont 13 aujourd'hui à avoir mis en place ces dispositifs de financement mutualisés.

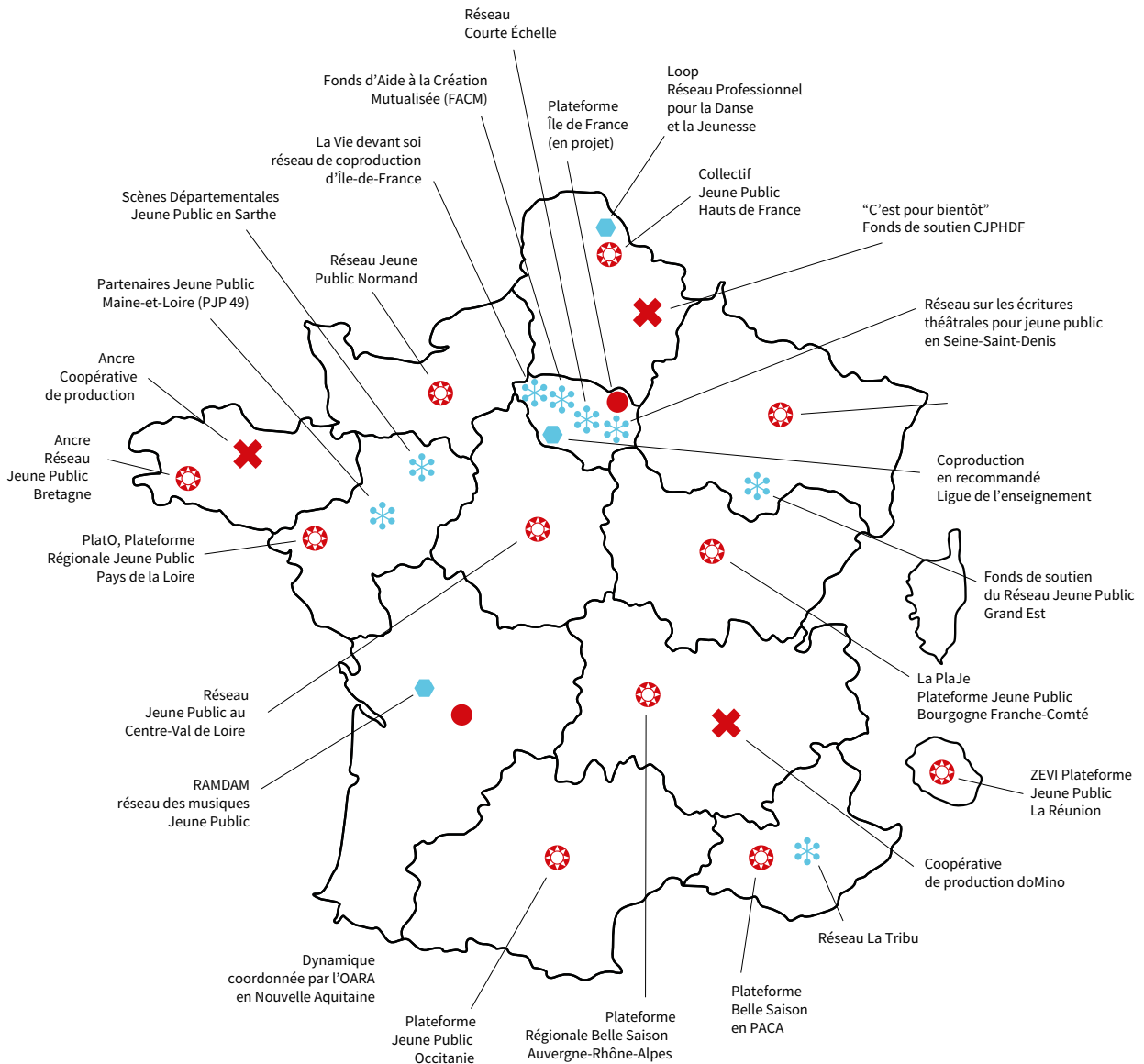
Socle commun

Tous ces réseaux et/ou fonds de soutiens ont en commun de regrouper des acteurs autour de valeurs partagées : solidarité interprofessionnelle, échanges, mutualisation des moyens financiers et humains pour accompagner la création.

Tous placent l'exigence artistique au centre de leur préoccupation, car la reconnaissance de la qualité des projets jeune public est un des premiers étendards qui les rassemblent. Tous n'existent que grâce à l'engagement bénévole et militant des professionnels sur le terrain.

Au-delà de ce socle commun, les fonds de soutien diffèrent sur un grand nombre de points.

Réseaux, plateformes et fonds de soutiens jeune public en France (2019)

**Fonds de soutien issus d'une plateforme :**

- ANCRE – Bretagne
- DoMino – Auvergne-Rhône-Alpes
- C'est pour bientôt – Hauts-de-France
- Fonds de soutien du Réseau JP Grand Est (Structures uniquement)

Fonds de soutien nationaux

- Loop – danse
- Coproduction en recommandé / Ligue de l'enseignement

Fonds de soutien à l'échelle territoriale :

- Partenaires Jeune Public Maine-et-Loire (PJP 49)
- Réseau des scènes départementales jeune public en Sarthe / CRJP72
- Réseau La Tribu – PACA
- Réseau Courte-Echelle – Création petite enfance en Île-de-France
- Réseau sur les écritures théâtrales pour le jeune public en Seine-Saint-Denis
- La Vie devant soi – réseau de coproduction IDF
- Fonds d'aide à la création mutualisée / FACM – Val d'Oise

Territoires

Tout d'abord, les échelles de territoires : certains se regroupent au niveau départemental - *Partenaires Jeune Public Maine et Loire (PJP 49)* ou *Réseau des scènes départementales jeune public en Sarthe (CRJP72)* - d'autres au niveau national - *Coproduction en recommandé / Ligue de l'enseignement*, *Loop* réseau professionnel pour la danse et la jeunesse. La majorité des fonds inscrivent cependant leur action sur le territoire régional, et ont dû s'adapter à la réforme des régions. C'est le cas de la coopérative *DoMino* en Auvergne-Rhône-Alpes. Pour Audrey Vozel, coprésidente du réseau, c'est la représentativité des acteurs du secteur et l'interconnaissance au sein de ces réseaux qui sont les garantes de leur bon fonctionnement. La réorganisation des cartes régionales a parfois brouillé la lisibilité sur les territoires des acteurs et des initiatives en faveur du jeune public. Un recensement précis, avec les moyens de le mettre à jour, permettrait une meilleure compréhension des dynamiques locales.

Typologie des membres

De la même manière, la typologie des membres varie d'un fonds de soutien à un autre. On distingue deux types de fonctionnement : ceux qui sont composés uniquement de diffuseurs (la majorité), et ceux ouverts aux artistes et plus largement à tous les professionnels ayant un intérêt pour le spectacle vivant jeune public (diffuseurs, compagnies, bureaux de production, personnalités qualifiées). Ces réseaux ont une attention particulière sur le fait que cet équilibre soit présent dans toutes les instances de décision de la coopérative. Ainsi, le réseau *DoMino*, comme le réseau *Ancre*, sont co-présidés par deux personnes, l'une travaillant en structure, l'autre en compagnie. Audrey Vozel de *DoMino* perçoit cette mixité comme « *une richesse pour se connaître autrement* ». D'après elle, les membres ont rapidement « *réussi à sortir de leurs enjeux personnels* » et les regards des uns et des autres ont permis d'avoir une multiplicité de points de vue très profitable pour la coopérative.

Structuration du réseau

Quant aux modes de structuration, ils sont souvent le reflet du contexte duquel les réseaux ont émergé. 5 réseaux sont constitués en association et 6 autres sont des collectifs informels, les 2 restants sont gérés par une structure dont le projet artistique et culturel est affirmé comme tel, comme *Coproduction en recommandé* (national) ou le *Fonds d'Aide à la Création Mutualisée (FACM - Val d'Oise)* initié en 2011 par le Festival Théâtral du Val d'Oise. Dans ce cas, la structure porteuse met à disposition du projet un ou plusieurs de ses salariés qui consacrent une partie de leur temps de travail au réseau. Il en va de même pour les collectifs informels qui reposent souvent sur un lieu chef de file, c'est le cas du réseau *Tribu (PACA)* coordonné par le Pôle Jeune Public du Revest-les-Eaux.

Quelques réseaux ont pu recourir à des recrutements extérieurs pour des postes de coordination, mais lorsque c'est le cas, ce sont souvent des emplois aidés, précaires et des temps partiels. Dans le cas du réseau francilien *La Vie devant soi*, l'aide financière de La Belle Saison a permis l'embauche d'une salariée sur la saison 2017-2018. A ce jour, en l'absence de financement, le poste n'a pas pu être pérennisé. La question de la viabilité à terme de ces réseaux et dispositifs qui nécessitent un fonctionnement aussi exigeant que professionnel est aujourd'hui clairement posée.

Comment trouver les moyens de cette structuration sans fragiliser les moyens disponibles – mais insuffisants - pour la création ?

Coproductions

Là encore, il existe de grandes disparités sur les montants de coproduction dont disposent les fonds de soutien pour soutenir les compagnies : en excluant tout autre apport (accompagnement, diffusion, actions culturelles), ces montants peuvent être dans un rapport de 1 à 10 : de 2 000€ à 20 000€.

Pour arriver à ces sommes, la participation de chacun au fonds de soutien est aussi très disparate, allant de 100€ à 5000€ et plus selon les réseaux et les catégories de coproducteurs. Les fonds qui proposent un droit de participation faible, permettent à des structures qui n'ont ni beaucoup de moyens ni de mission de coproduction (comme les compagnies) de participer, mais la faiblesse de ces montants ne permet bien souvent pas de réunir des fonds importants.

Ce qui fait la différence, c'est la participation des collectivités territoriales. Si la plupart des fonds de soutien ont été créés sur l'impulsion des acteurs de terrain, quelques-uns sont issus d'une sollicitation en amont des pouvoirs publics, c'est le cas du Réseau Jeune Public Grand Est dont les fonds de coproduction proviennent exclusivement de la DRAC. Lorsque les différents échelons des collectivités s'engagent dans les fonds de soutiens, cela permet à la fois une levée de fonds plus conséquente, une valorisation de la dynamique du secteur et de l'intérêt de travailler en concertation, ainsi qu'une valorisation in fine de la qualité de la création contemporaine pour l'enfance et la jeunesse. Les montants des coproductions se rapprochent alors des montants des créations autres que celles en direction du

jeune public.

Les fonds du *Plan Génération Belle Saison* fléchés sur les projets coopératifs depuis 2017 ont également permis de renforcer les enveloppes aux compagnies de façon conséquente lorsque les fonds de soutien ont été fléchés sur la coproduction comme l'ont fait *C'est pour bientôt* (Collectif jeune public Hauts-de-France), *DoMino* ou *Ancre*. Pour ces deux derniers, ce coup de pouce a permis de doubler le montant des apports versés aux compagnies (de 10 000€ à 20 000€ reversés). Mais le soutien du Ministère n'est pas reconductible d'une année sur l'autre et ne permet donc pas de stabiliser les moyens de productions.

Sélection des projets

Une fois les fonds réunis, il faut se mettre d'accord sur les équipes artistiques à accompagner. Les critères de sélection des projets financés sont propres à chaque réseau. En voici quelques grandes lignes.

La plupart des fonds de soutien sont généralistes et basent leurs critères de sélection sur d'autres enjeux que les disciplines, mais certains déterminent leurs aides selon des axes artistiques précis : citons le *Réseau sur les écritures théâtrales pour le jeune public en Seine-Saint-Denis* qui accompagne les projets de la rédaction du texte à son passage au plateau, et le réseau *Loop* qui réunit quant à lui des structures au niveau national autour de la danse jeune public. Célia Bernard, qui a participé à la création du réseau *Loop* et qui en est la référente, explique qu'elle ne trouvait pas sa place dans les réseaux jeune public classiques car les projets évoqués n'y concernaient que très rarement la danse. Elle perçoit le réseau *Loop* comme précieux car c'est l'endroit où se mêlent « l'expertise de la danse et l'expertise du jeune public ».

Certaines coopératives sont dédiées à des publics d'âge précis comme le réseau francilien *La Vie devant soi* qui se consacre aux créations destinées aux adolescents à partir de 10 ans ou *La Courte Echelle* en Île-de-France qui soutient uniquement des projets destinés à la toute petite enfance (6 mois – 2 ans).

Une grande majorité des coopératives met en avant le critère de l'émergence. Chaque fonds en fait néanmoins une définition plus ou moins stricte qui lui est propre : pour *La Vie devant soi*, la compagnie ne doit pas avoir porté plus de 5 créations et ne doit pas être conventionnée. Pour d'autres s'ajoute à cela l'âge de la compagnie. Pour *Ancre*, il s'agit plutôt de l'idée « d'une marche à passer ».

Le réseau *Loop* fait exception à la règle concernant les projets aidés, puisqu'il s'agit là d'une commande extrêmement précise qui est faite par les diffuseurs à des artistes : il s'agit de proposer à deux chorégraphes, 1 homme et 1 femme de génération et d'esthétique différentes n'ayant jamais créé pour le jeune public de créer une forme chacun de 20 minutes pour 2 interprètes en 5 semaines.

Le réseau *Partenaires Jeune Public Maine et Loire (PJP 49)* a, quant à lui, la spécificité d'avoir un cahier des charges technique très précis, puisque le spectacle sélectionné (1 par saison) sera joué dans l'ensemble des 11 lieux du réseau allant de la petite salle municipale au grand plateau du Centre Dramatique National ! A ces contraintes s'ajoute la nécessité pour la compagnie choisie d'être dans une démarche d'action culturelle, le PJP 49 prenant en compte la création dans son ensemble, avec les volets diffusion et médiation, tout comme *La Vie devant soi*, le *CRJP72* ou encore le *Réseau sur les écritures théâtrales pour le jeune public en Seine-Saint-Denis*.

Accompagnement des projets

A l'exception de quelques réseaux, la majorité des fonds concerne essentiellement le temps de production et parfois celui de la diffusion. Certains réseaux incitent leurs membres à diffuser les œuvres aidées mais c'est rarement une donnée obligatoire. La question de l'obligation ou non de diffuser les projets aidés est une vraie problématique pour l'ensemble des coopératives. Marie Combasteix, anciennement membre du réseau *La Vie devant soi* (qui soutient des projets à l'adresse du public adolescent), estime qu'il peut être compliqué d'intégrer de façon obligatoire et systématique les œuvres soutenues lorsque, comme c'est le cas pour elle au Théâtre de Choisy-le-Roi, la programmation est généraliste et que cette proposition sera, de fait, la seule à destination des adolescents dans sa saison. A l'inverse, lorsqu'il n'y a pas d'incitation pour les structures à accueillir, le risque est que le projet soutenu ne trouve pas sa diffusion, et cela rend dès lors le soutien du fonds bien moins opérant.

Chaque coopérative est donc attentive aux règles de choix et au mode de sélection pour éviter certains écueils comme l'entre-soi, la course au jeunisme et à la nouveauté. Beaucoup testent, essayent de trouver le cadre le plus juste, l'adaptent au fil des années et des retours d'expériences. Ceux-ci ont recours à des appels à projets, ceux-là relaient en interne les projets en création dont ils ont connaissance. Les présentations des projets se font sur dossier, portés par un des membres du réseau ou encore directement par les compagnies elles-mêmes.

Les sélections se déroulent parfois de façon informelle, par consensus ou par vote. Souvent il y a des règlements qui structurent le vote, par exemple 1 voix = 1 vote ou comme pour *Ancre* en fonction du montant versé, les membres sont coproducteurs ou donateurs et appartiennent à des collèges qui ont un poids différent dans le comité de sélection. *DoMino* a quant à lui testé un système d'argumentation positive pour choisir ses lauréats (1 argument = 1 voix).

Et après ?

Au total depuis leur apparition, les fonds de soutien ont coproduit près de 80 spectacles en direction de l'enfance et la jeunesse, multiplié les rencontres avec les publics, co-construit des journées professionnelles, des projets de médiation et permis au secteur de montrer sa vitalité et son inventivité. Ils ont un véritable effet levier pour l'ensemble du secteur, d'autant plus s'ils sont soutenus durablement par l'Etat et les collectivités. Il serait sans doute riche de procéder à une évaluation précise, quantitative et qualitative de leurs impacts, tant pour les compagnies, que pour les lieux, les publics et les territoires.

Tous ces réseaux ont néanmoins comme point de vigilance que leurs dispositifs ne se substituent pas à de véritables politiques publiques en faveur de la création jeune public, ni à des soutiens individuels de lieux et partenaires culturels.

Tous soulignent le risque d'essoufflement et le besoin de pérennisation de leurs modèles, dans un contexte économique qui n'est pas en leur faveur. La multiplicité de leurs fonctionnements fait leur richesse, leur souplesse et leur réactivité mais aussi peut-être leur fragilité. Comment maintenir ces dispositifs et leurs singularités, sans passer par une uniformisation qui risquerait d'en appauvrir le contenu ?

Il reste encore du chemin à faire dans l'interconnaissance et la coopération de ces réseaux de coproduction pour favoriser la circulation des œuvres et des initiatives. Quelques initiatives concrètes ont déjà été mises en place en ce sens. Comme le parcours « réseaux jeune public » du festival 193 Soleil en 2017 où les 8 réseaux présents ont pu présenter à une cinquantaine de professionnels les projets que leur plateforme soutenait alors. Pour aller plus loin, certaines évoquent la nécessité d'un dispositif spécifique d'aide à la diffusion inter-région, d'un temps fort national voire d'un « réseau des réseaux », et même de passerelles à l'international.

Mars 2019

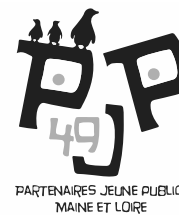
Article réalisé sur la base des éléments fournis par Scènes d'enfance - ASSITEJ France et des entretiens réalisés avec Marie Combasteix, ancienne membre du réseau La Vie devant soi, Audrey Vozel, du réseau Domino et Célia Bernard du réseau Loop.

Exemples d'appels à candidatures publiés sur www.scenesdenfance-assitej.fr**Partenaires jeune public Maine et Loire - Appel à projet création, mai 2019**

«Les PJP 49 lancent un appel à candidatures pour soutenir un projet de spectacle vivant à destination de l'enfance et la jeunesse dont la date de création aura lieu lors de la saison 2020-2021. La compagnie, choisie à l'issue d'une sélection, bénéficiera d'un apport coproduction de 20 000€ TTC minimum et d'une tournée dans les lieux de diffusion du réseau (minimum 11 dates, avec un coût en préachat qui ne devra pas excéder le coût plateau : 1500 € TTC). Deux semaines de résidences minimum seront proposées dans le cadre de cet accompagnement, dans deux lieux différents des PJP49»

Critères de recevabilité :

- Le projet doit être destiné à l'enfance et la jeunesse.
- Date de première représentation du spectacle : saison 2020-2021
- La création doit s'adapter sur un plateau allant de 8m x 6m à 15m x 15m et répondre aux contraintes techniques de l'ensemble des salles du réseau.
- La forme proposée peut être de toute discipline artistique (sauf exclusivement musicale).
- Le répertoire de la compagnie doit être majoritairement composé de créations à destination de l'enfance et la jeunesse.
- L'appel à candidatures est ouvert aux compagnies sur le territoire national
- La compagnie doit être en mesure de proposer une démarche d'action culturelle.

**Réseau Courte échelle - Appel à projet, octobre 2018**

«Nous cherchons un projet qui nous réunisse pour la saison 19/20. Le projet choisi bénéficiera d'un apport en coproduction, de plusieurs temps de résidence, et d'une tournée francilienne associant diffusion et programme d'action culturelle.

Le choix de la compagnie soutenue sera guidé par plusieurs critères parmi les suivants :

- Le spectacle s'adressera impérativement au très jeune public : à partir de 6 mois, 1 an ou 2 ans
- Toutes les disciplines du spectacle vivant sont concernées
- Les projets de création pouvant s'adapter en plein air et/ou structure d'accueil petite enfance seront étudiés en priorité
- L'implantation de la compagnie en Ile de France n'est pas obligatoire, mais les frais de transports inter région pour les résidences et la diffusion devront être inclus dans le budget de production
- Les artistes s'engagent à se rendre disponibles pour mener des actions culturelles chez les partenaires du réseau (actions financées indépendamment de la coproduction)»

**DoMino - Appel à projet, avril 2019**

«doMino lance son quatrième appel à projet pour une création de spectacle vivant jeune public (0-14 ans) dont les premières représentations auront lieu entre septembre 2020 et août 2021.



L'équipe artistique retenue bénéficiera :

D'une aide financière à la création de 10 000€ nets de taxe ;

D'un accompagnement au développement du projet artistique avant, pendant et après sa création dans la mesure des disponibilités et moyens des membres de doMino.»

- Cet appel à projet s'adresse aux compagnies professionnelles domiciliées en région Auvergne-Rhône-Alpes, et présentant un projet de création à destination du jeune public (0-14 ans) ;
- Le projet artistique doit s'inscrire dans le champ de la création contemporaine dans la variété de ses formes et de ses écritures, toutes disciplines confondues ;
- Le projet de création sera ambitieux et innovant ;
- La date de création est prévue la saison suivant l'appel à projet (septembre 2020 – août 2021) ;
- La compagnie doit fournir au moins une lettre de recommandation du projet artistique émanant d'un lieu culturel professionnel ;

La Tribu**Dispositif de coproduction, avril 2019**

«Chaque année, LA TRIBU JP soutient deux productions pour le jeune public, grâce à l'octroi d'une enveloppe d'au moins 12 500 € pour chaque proposition retenue.»



Critères de recevabilité et d'étude :

Le projet devra présenter les conditions suivantes :

1. Un projet toutes disciplines confondues, adressé aux enfants ou adolescents, d'une compagnie ayant au moins un spectacle réalisé et diffusé.
2. La première représentation de ce projet devra avoir lieu entre le 1er juillet 2020 et le 30 juin 2021.

Les compagnies intéressées devront adresser un dossier présentant :

- Les qualités esthétiques,
- La pertinence du propos artistique à l'égard du jeune public
- Au moins une action d'éducation artistique et culturelle,
- Des séances prévues dans le temps scolaire ou périscolaire et/ou devant des publics d'enfants ou d'adolescents constitués,
- Un CV des membres de la compagnie,
- Un budget prévisionnel de production et de diffusion économiquement viable (prenant en compte les différents coûts de cessions demandés à la coproduction, au préachat ou à la vente). Ce budget devra proposer, pour les membres du réseau TRIBU JP, un tarif spécifique coût plateau (inférieur aux prix réservés aux préachats ou aux coproducteurs) avec un tarif dégressif pour l'achat en série, valable pour trois saisons.



Collaboration sur les territoires

Équité territoriale

Par Didier Le Corre, directeur de La Garance – Scène nationale de Cavaillon

« Il y a toujours dans notre enfance un moment où la porte s'ouvre et laisse entrer l'avenir »

Graham Greene

Durant plusieurs décennies, le spectacle vivant à destination du Jeune Public a (sur)vécu avec des moyens dérisoires. Aujourd'hui, il a enfin trouvé la reconnaissance qu'il méritait et occupe désormais une place essentielle, voire primordiale, au sein des programmations. Ces créations pour les jeunes générations sont le plus souvent admirablement servies par les artistes, accompagnées par des acteurs culturels, programmateurs, médiateurs, tous convaincus de la fonction émancipatrice de la culture et de l'importance de provoquer dès que possible la rencontre avec le beau et le sensible.

L'enfant ou l'adolescent est un spectateur à part entière avec des droits. Il est donc de notre responsabilité de lui permettre d'accéder à ses droits culturels, de lui « ouvrir la porte » pour qu'il puisse rencontrer les disciplines artistiques les plus diverses, dès le plus jeune âge. Il est fondamental d'accompagner cet enfant dans son parcours, de lui proposer des rencontres avec les œuvres, les artistes, qui lui permettront d'éprouver des émotions, d'enrichir sa sensibilité, de découvrir la diversité des lieux et des formes de création, d'étoffer son vocabulaire, d'aiguiser son sens critique. Cet accompagnement relève de nos missions de service public de la culture.

Mais une fois dit cela, qu'en est-il vraiment ?

Nous sommes hélas obligés de constater qu'aujourd'hui encore beaucoup trop d'enfants, de jeunes gens, d'adultes également, restent encore en marge de la culture, et notamment du spectacle vivant. Les raisons ? Parce qu'ils résident dans un milieu rural, appelé parfois « zone blanche », et sont donc trop éloignés des centres urbains où sont majoritairement implantées les structures de diffusion. Parce qu'ils ne disposent pas de moyens de transport individuel ou collectif. Parce qu'ils résident dans des quartiers dits « défavorisés ou sensibles » où les fractures culturelles, économiques, sociales sont autant de freins réels, parfois psychologiques, à leur participation à la vie culturelle. Ou bien parce qu'ils sont confrontés à une absence de politique culturelle territoriale et de propositions artistiques...

Alors quelles solutions ?

De nombreux artistes et acteurs culturels, prenant en compte ces enjeux difficiles, ces inégalités inacceptables, travaillent déjà à la réduction de ces injustices territoriales, animés d'un engagement sans retenue, d'une forte conviction, et d'une imagination sans limite. Il n'est pas possible d'abandonner cette lourde charge à ces seuls acteurs militants. Cet enjeu est national et l'actualité de ces derniers mois est là pour le démontrer. Cette mission est l'affaire de tous :

- Des politiques qui, le plus souvent, n'ont de considération de la culture que par le prisme du divertissement et des loisirs et qui la taxent d'élitisme dès lors qu'elle promeut la création d'aujourd'hui. Beaucoup d'entre eux sous-estiment son pouvoir d'émancipation, sa faculté de développer le « vivre ensemble » et sa capacité à contribuer à la réduction des inégalités territoriales. Les élus politiques doivent prendre leurs responsabilités, cesser les grandes annonces non suivies de faits et de moyens, et engager des politiques pérennes en faveur de la jeunesse et des territoires.
- Des institutions et structures culturelles de diffusion et de création qui ne peuvent pas faire l'économie de réfléchir à la profonde mutation que connaît actuellement notre société. Elles se doivent de réinterroger leurs rapports aux artistes, au territoire et à la population, d'évaluer leur capacité à aller à la rencontre de ces publics absents tout en persistant à soutenir une création contemporaine exigeante à l'écoute du monde, de ses tourments, de ses utopies.
- Des artistes qui doivent également repenser leur rôle, leur place, dans ce monde d'aujourd'hui où les ressources s'amenuisent et les inégalités s'accroissent. L'état providence n'étant plus d'actualité, il est impératif qu'ils réfléchissent à leur rapport aux institutions. Il leur faut, en compagnie des acteurs culturels, réfléchir à la relation à leurs territoires d'intervention, réinventer des manières d'impliquer autant que possible la population aux processus de création (nous ne parlons pas là de projets participatifs mais de projets partagés), considérer l'action culturelle, non pas comme une obligation de médiation, mais comme un moyen de nourrir la création et d'inviter la population à cheminer avec eux dans leurs recherches artistiques.

Quelques réflexions pour aller plus loin

Travailler en partenariat.

Pour se donner toutes les chances et réussir dans cette entreprise, il est important de sortir des rapports de défiance et d'affrontement (entre politiques et responsables culturels, entre artistes et programmeurs, etc...) pour entrer ensemble dans une dynamique de dialogue et de partenariat.

Les politiques : des engagements à affirmer et à mettre en œuvre :

- L'Éducation artistique et culturelle :

Alors que, depuis plusieurs années, l'Éducation Artistique et Culturelle a été déclarée « priorité nationale » par les Ministères de la Culture et de l'Éducation, que certains territoires tentent de relever ce défi du 100% EAC, nous ne pouvons que constater la faiblesse des engagements dans ce domaine. De nombreux dispositifs existent pourtant d'ores et déjà (PEAC - Parcours d'Éducation Artistique et Culturelle / Options artistiques en lycée / Convention territoriale pour le développement de l'Éducation artistique et culturelle / Comité Local, Départemental ou Régional de pilotage de l'EAC etc...). Mais ceux-ci sont très difficiles à mettre en œuvre, car certains acteurs restent sur leur pré carré. Des programmes sont menacés de disparition au gré des changements de ministres et de leurs projets de réforme ! Les structures culturelles et les artistes sont bien souvent confinés à des rôles de prestataires de l'Éducation nationale quand ils sont autorisés à intervenir. Or, il ne peut y avoir de sensibilisation artistique, sans artiste, sans rencontre avec les œuvres, sans pratique artistique, sans confrontation à l'acte de création. Soyons forts ensemble, élus politiques, acteurs culturels, enseignants, artistes, parents, éducateurs, pour élaborer une politique de territoire proposant à chaque résident de pouvoir concevoir son propre parcours d'EAC !

- Une politique concertée de transport public, adaptée à la vie des territoires :

La rareté, voire l'absence de transport public est le plus souvent la première cause d'inégalité territoriale notamment pour les personnes qui résident en milieu rural. A titre d'exemple, concernant l'action en milieu scolaire, l'accès à un mode de déplacement dépend de l'âge de l'enfant : scolarisé en école primaire, il relève de la commune, au collège du Département, au lycée de la Région. Alors, il arrive parfois que le collégien en sortie scolaire ne soit pas autorisé à emprunter le bus de la ville payé par la commune ! A l'heure où l'argent public se fait rare, où les budgets des collectivités locales et territoriales sont de plus en plus contraints, ne pourrait-on pas mutualiser les moyens pour

offrir à la population une offre concertée de transport collectif, par bus ou par train, plus cohérente, plus fluide et donc moins onéreuse !

Acteurs culturels et artistes, (re)penser ensemble notre rapport au territoire :

De nombreuses structures culturelles, souvent accompagnées par des artistes investis dans le cadre d'association ou de compagnonnage à géométrie variable, déploient depuis longtemps des stratégies et des projets ayant pour objectif d'aller au plus près de la population.

Parmi les actions les plus fréquentes :

Programmation de spectacles hors les murs, tournées de spectacles décentralisées dans les communes et villages éloignés des villes,

Association avec des artistes œuvrant pour le jeune public (artiste associé, compagnon,...) afin de leur donner accès à de réels moyens et avoir le temps de réfléchir ensemble à cette relation avec les territoires. Il serait souhaitable que chaque établissement culturel, labellisé ou pas, décide d'associer au moins un artiste « jeune public » à son projet.

Mise en œuvre de projets, conduits par des équipes investies au sein de structures culturelles, impliquant la population, préférant à la seule diffusion de spectacles, la co-création avec les habitants, le partenariat avec des acteurs du territoire (sociaux, socioculturels, éducatifs, parents....)

Déploiement de nombreuses actions relevant de l'Éducation Artistique et Culturelle et plus globalement de l'Action Culturelle.

Mais il nous faut aller plus loin, repenser ensemble notre rapport au territoire, le penser comme une ressource !

Un exemple de compagnonnage artistique centré autour du territoire :

Fortement impliquée sur son territoire aux caractéristiques sociales, économiques, culturelles, politiques complexes, convaincue que cette question de l'équité territoriale ne pouvait être résolue seule et qu'il fallait y associer les artistes, l'équipe de la Garance – Scène nationale de Cavailon a choisi de placer ces enjeux au cœur même du compagnonnage proposé aux artistes. Et pour cela, elle a pris le soin d'inviter parmi eux des artistes œuvrant pour le jeune public.

Les sept artistes compagnons de La Garance :

Olivier BARRERE / Cie Il va sans dire (Avignon)
Thomas GUERRY / Cie Arcosm (Lyon)
Laurance HENRY / Cie a k entrepôt (Saint-Brieuc)
Agnès REGOLO / Cie Du jour au lendemain (Marseille)
Dorian ROSSEL / Cie Super Trop Top (Genève)
Estelle SAVASTA / Cie Hippolyte a mal au cœur (Paris)
Pascale DANIEL-LACOMBE / Théâtre du Rivage (Saint-Jean-de-Luz)

Ces artistes sensibles à la jeunesse, ont accepté l'invitation de l'équipe à réfléchir avec elle sur nos rôles respectifs, notre implication sur ce territoire et notre responsabilité individuelle et collective au regard des enjeux de démocratie culturelle et d'accès à la culture pour toute la population, un droit garanti par l'article 27 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme du 10 décembre 1948. Et cela en plaçant la création artistique comme vecteur essentiel du « vivre ensemble ».

Certes, il serait prématuré de transmettre des conclusions définitives de cette expérience toujours en mouvement. Mais nous pouvons d'ores et déjà témoigner de l'intérêt, de la préciosité pour le territoire de ce compagnonnage : les acteurs impliqués ont fait évoluer leur rapport au territoire, réinterrogé certains processus de création au regard des envies, nécessités et objectifs de la Garance et des artistes.

L'équipe de la Garance a dû réinventer son rapport aux artistes. Elle a pris le temps de partager avec eux leurs regards sur le territoire, pris le temps d'être à l'écoute des rêves et des projets de ces artistes. Lors de ces échanges, il a été décidé de « ralentir le temps », de libérer des espaces pour la rencontre avec la population, d'échanger, d'expérimenter, de partager des processus de création avec elle. Les artistes sont alors devenus plus que des collaborateurs artistiques, de véritables membres de l'équipe, offrant leurs expériences, leurs connaissances, leurs idées, au projet de la structure.

En décidant de ne pas figer ce compagnonnage dans un cahier des charges, l'équipe de La Garance a choisi de permettre aux artistes de s'extraire de l'obligation de la création, d'avoir du temps de chercher, le droit de se tromper, la possibilité de recommencer, de faire évoluer le projet.

Estelle SAVASTA, auteure et metteuse en scène, attentive à l'enfance et à la jeunesse, a proposé, après une première expérience menée, en 2013, à Dieppe, une nouvelle manière de travailler, basée sur le désir d'associer au processus de création le public auquel elle s'adresse.

Estelle a mené en 2015-2016 un grand laboratoire avec deux groupes de lycéens à Cavaillon et à Lille, sur le thème de la désobéissance. Initialement prévu dans l'objectif de la création d'une pièce pour grand plateau, ce projet a évolué au fur et à mesure de ses rencontres avec les adolescents. De cette immersion en lycée est née *Lettres jamais écrites*, une petite forme de proximité écrite avec une vingtaine d'adolescents considérés, non pas comme des sujets d'observation, mais comme de véritables collaborateurs artistiques, des auteurs. Aujourd'hui, cette création sillonne la France et a été proposée au public, en mars dernier, au Théâtre National de Chaillot. Le projet initial, qui devait naître en 2016 / 17 et qui s'intitulera *Nous, dans le désordre*, sera créé en octobre 2019 à Cavaillon.

Estelle SAVASTA a également nourri le projet de La Garance en présentant *Lire et dire du théâtre en famille*. Le principe est simple : un(e) auteur(e) se rend à plusieurs reprises dans une famille pour l'accompagner dans la découverte, la lecture et la mise en jeu d'une pièce de théâtre à destination de la jeunesse. La famille, quelques jours après, prend grand plaisir à partager cette lecture avec d'autres familles, amis, voisins... accompagnée à son issue d'un moment convivial. L'équipe s'est emparée de ce nouveau mode de rencontre entre les habitants et les artistes pour s'adresser plus particulièrement à la population résidant dans les quartiers relevant de la politique de la ville, en partenariat avec les acteurs sociaux de ces quartiers.

Laurance HENRY a également proposé plusieurs projets à La Garance (dont *Murmures au fond des bois* – 2016 et *En un éclat* – 2018) mais aussi des petites formes jouées majoritairement hors les murs, en milieu rural (*A l'ombre de nos peurs* - 2014), en crèches (*Colimaçonne* - 2017), développant autour de nombreuses actions culturelles (*Boîtes à trouilles et chœurs de trouilles / les Topoboîtes...*), allant jusqu'à demander à s'installer en résidence dans une salle polyvalente de village afin de travailler à la création de son projet *Mille ans* (2018) qui sera joué en milieu rural en 2019.

Après avoir repéré la difficulté de certaines communautés présentes sur la ville à communiquer entre elles et de participer ensemble à la vie de la cité, les sept artistes compagnon(ne)s, créant d'habitude plutôt pour le plateau, ont décidé, en compagnie de l'équipe de La Garance, d'investir l'espace public, dans le cadre d'un temps fort, intitulé *D'ailleurs, je suis d'ici* qui aura lieu du 10 au 18 mai 2019 à Cavaillon et dans les villages environnants.

Ces réflexions et ces exemples n'ont pas valeur de prétention, de vérité ou d'exemplarité. Ils sont simplement là pour témoigner que rien n'est impossible quand tous les acteurs ont la ferme envie de travailler ensemble. Un partenariat ne peut réussir que si chacun a le désir du succès du projet de l'autre. Le rétablissement de l'équité territoriale dépendra véritablement de notre capacité à unir nos forces !

Février 2019

Présence artistique sur les territoires

Par Lucie Duriez, directrice de la production et du développement culturel,
La Friche La Belle de Mai, Marseille

De quoi le territoire est-il le nom ?

Le terme « territoire » est pour le moins polysémique. D'un usage purement « géographique », son utilisation par les sciences sociales en fait aujourd'hui un concept à manier avec prudence.

En matière culturelle, quand on parle de « territoire », on entend zones rurales éloignées des lieux de production et de diffusion. On entend « quartiers sensibles ». On entend parfois encore pour certains « province » ou « régions », une façon de dire « loin d'une grande ville ». Mais on entend aussi territoires artistiques, effacement des frontières.

La présence artistique sur les territoires, n'est-ce pas, finalement, la présence de projets artistiques auprès des populations, des habitants, des gens, partout, en zones rurales comme périurbaines, dans les quartiers des grandes agglomérations et les petites villes moyennes ? N'est-ce pas ce qui fait que les artistes sont connectés au corps social et notamment à sa jeunesse ?

Comment cela produit-il des œuvres en prise avec les populations, avec le réel des enfants d'aujourd'hui, avec les débats qui traversent notre société ? Finalement, comment les projets artistiques répondent-ils à des exigences de service public, partout ?

Ce qui s'observe, c'est que de nombreux artistes s'appuient sur la rencontre et le travail avec des enfants, des adolescents, pour élaborer leurs gestes artistiques. Une rencontre pour le moins féconde.

Ces projets ne sont ni nouveaux, ni spécifiques au « champ » du spectacle vivant pour l'enfance et la jeunesse. Cependant, on constate qu'ils se multiplient. Qu'est-ce qui fait alors que les projets jeune public sont particulièrement « à la pointe » en matière de projets de territoire ?

Le travail avec l'enfance et la jeunesse est par essence transversal. Autrement dit, l'enfant est une clé d'entrée sur un territoire. Avec ce public, les artistes et les lieux culturels sont amenés à travailler en transversalité avec de nombreux passeurs dans les champs de l'éducation, du travail sanitaire et social.

C'est aussi une exigence intrinsèque de l'adresse à la jeunesse que d'être en prise avec son public, à l'unisson d'une pulsation commune.

Finally la prise en compte du public, en l'occurrence du jeune public, irrigue des projets artistiques avec différents gradients (et sans échelles de valeur) : association des enfants à l'écriture des textes, à la dramaturgie, voire des projets qui naissent littéralement d'un travail avec des jeunes, présence physique d'enfants au plateau comme interprètes, voire co-auteurs, projets participatifs « de territoire » ayant pour vocation de jouer là où ils sont créés ou de tourner sur un modèle de diffusion professionnelle, toute la palette existe et se déploie quand il s'agit de penser la place des enfants dans les processus de création.

Le travail des artistes auprès de l'enfance et la jeunesse est pionnier d'une nouvelle façon de travailler avec les habitants sur un territoire, et les processus expérimentés depuis de nombreuses années auprès de ces publics se déploient plus fortement aujourd'hui avec le « tout public ». Certains artistes, et notamment les auteurs de théâtre jeunesse, écumant le territoire à la rencontre des publics. Ils sont aujourd'hui, à l'image de Sylvain Levey, les observateurs des mille visages de notre territoire national...

Flouter les frontières... Ces projets viennent rebattre les cartes d'une séparation opérée par nos politiques publiques entre pratiques amateurs, éducation artistique et culturelle et création professionnelle. Certains, comme Anne Courel, le revendiquent. La présence des jeunes au plateau est arrivée pour elle dans la continuité de son travail, ayant à cœur de faire se nourrir mutuellement le travail avec des amateurs et les créations professionnelles de la compagnie. Prenant la direction d'un théâtre à St Priest elle fait alors de la présence des adolescents dans le théâtre un élément clé de son projet. Parfois c'est un projet d'éducation artistique que l'on transforme en projet de création, c'est ainsi par exemple qu'Estelle Savasta s'est saisie d'un dispositif CLEA pour se mettre au travail dans une classe avec une trentaine d'enfants - collaborateurs artistiques, temps d'expérimentation qui lui a permis de mettre des mots sur sa démarche : *Ecrire par l'enfance*. C'est aussi pour certains une façon de sortir du format « changer le monde en 45 minutes d'atelier », revendiquer un temps long de rencontre avec les enfants, qui produit autre chose qu'une simple sensibilisation et que de cocher la case « action culturelle » d'une institution.

Faire émerger de nouvelles formes... Ces projets peuvent faire naître de nouveaux territoires artistiques, de nouvelles esthétiques. La résidence de Josette Baiz dans les quartiers nord de Marseille et sa rencontre avec les enfants de ces quartiers a ainsi fait naître une nouvelle esthétique, issue de l'hybridation entre les pratiques des jeunes et son parcours de chorégraphe contemporain. Un effet revendiqué par Stéphane Guignard pour qui le projet *Jungle*, en création, vient questionner la notion de territoire dans son sujet, dans son esthétique et jusque dans les processus de sensibilisation et de médiation mis en œuvre en amont de la création. Les projets de territoire permettent de penser d'autres « formats » que la création et la diffusion de spectacles dans des lieux dédiés. On pense notamment au travail de Sophie Grelie dans les crèches, où comment la présence d'une artiste dans un lieu d'accueil de la petite enfance va venir accompagner une journée pour les enfants, les professionnels, les parents. Pour certains le travail de territoire devient identitaire d'une façon de créer, comme Céline Schnepf à Besançon ou autour du Merlan à Marseille. Le projet artistique permet d'agir sur un territoire, il vient créer un puzzle avec différentes ramifications ou rhizomes, dont chacun peut s'emparer, l'artiste dans sa mise en poétique d'un territoire, le lieu culturel dans sa capacité à mettre en lien et accompagner les différents partenaires éducatifs et sociaux. Les spectacles créés sont des occasions de mise en partage avec les habitants.

Vigilances associées... Cette façon de créer au plus près n'est pas sans poser question, et notamment celle du risque d'instrumentalisation des enfants et des adolescents. Une fois encore le secteur jeune public est celui d'une éthique accrue, à la responsabilité du créateur s'ajoute notre responsabilité d'adulte. Attention aussi à ne pas déguiser de l'action culturelle (légitime en soi) en processus de création partagé. C'est une des façons de créer, parmi d'autres, tout aussi légitimes. Il convient alors de bien clarifier les cahiers de charges des résidences de création et des résidences-mission. L'irrigation artistique d'un territoire relève d'une exigence de service public, mais elle ne doit pas devenir l'unique façon d'obtenir des moyens pour mener à bien des projets de création artistique.

Enfin il est important de penser bien en amont la façon dont se terminent les projets.

Que faire alors pour que ces projets prennent encore plus et mieux leur place ?

Donner du temps... C'est dans l'expérimentation que des choses peuvent s'inventer. La création parfois vient nous surprendre, les *Lettres jamais écrites* se sont imposées à Estelle Savasta et à la classe dans laquelle elle travaillait alors sur un autre projet parce qu'il y avait du temps pour se rencontrer en dehors d'une logique de production pure. Et, c'est un corollaire, il y avait la confiance de l'équipe d'un théâtre qui rendait possible cette expérimentation.

Sortir des contraintes de production. C'est ce qu'a pu vivre Emilie Le Roux lors de sa résidence à l'Espace 600. Parce qu'il y avait du temps et de la confiance, les formes artistiques pouvaient se créer au gré des besoins issus des rencontres avec les habitants. Une façon de travailler qui permet de sortir des logiques de production à n-2 en étant réactif à la pulsation d'un territoire.

Donner des moyens... Il y a les moyens qui permettent aux projets de se déployer (et donc de se donner du temps). Mais il y a aussi les moyens propres des compagnies pour structurer leurs projets de territoire avec des postes de médiateurs dédiés. Certaines compagnies, dont le travail de territoire est constitutif, ne peuvent faire ce travail sans quelqu'un qui, dans la compagnie (et en plus des équipes de RP des théâtres qui accompagnent ces démarches), est au plus près des partenaires.

Donner de l'espace / des espaces... Pour beaucoup d'artistes engagés dans ces processus se pose la question d'investir un lieu où pouvoir déployer leur démarche... Soit en postulant à la direction d'un lieu de production et/ou diffusion. Soit en investissant un lieu qui deviennent leur lieu propre.

De la considération... Valoriser la porosité entre création et action culturelle, comme étant une façon de créer, en soit, il s'agit d'un véritable processus de création et non d'une « bonne action ». De façon corollaire, il faut accepter que ces projets soient « évalués », ou « mis en débat » avec les mêmes exigences...

Mars 2019

Merci à Josette Baiz, Anne Courel, Stéphane Guignard, Sylvain Levey, Emilie Le Roux, Estelle Savasta, Céline Schnepf, pour avoir partagé leurs pratiques et questionnements.

Et le politique ?

Par Cyrille Planson, rédacteur en chef de La Scène et codirecteur du festival Petits et Grands

Le contexte

L'espace de la création et de la diffusion jeune public a connu dans son histoire une longue évolution, qui a pris deux chemins parallèles : l'un au sein du réseau labellisé des CDN (CDNEJ), l'autre dans celui de l'éducation populaire. Si le premier s'est construit avec une attention particulière de l'Etat sur la question du jeune public – en témoignent les réflexions de Robert Abirached, au sein du ministère de la Culture, en son temps -, le second s'est construit dans un autre rapport au territoire et aux pouvoirs publics. Les CDNEJ s'effaçant à la fin des années 1990, il est resté la partie la plus conséquente de ce secteur (en termes de production, de diffusion...). Il s'est construit dans un rapport de grande proximité avec les publics, mais aussi avec les territoires.

Des aventures singulières sont nées, souvent avec l'appui d'élus eux-mêmes sensibilisés aux questions de l'éducation populaire. Mais, le tournant des années 2000 – et plus particulièrement 2014 (élections municipales) s'est accompagné de plusieurs phénomènes, dont celui d'un profond renouvellement de la classe politique.

Nouveaux enjeux, histoires personnelles différentes de celles de leurs aînés, rapport à l'art et à la culture parfois plus distant, ces élus appréhendent ce champ de l'adresse artistique au jeune public d'une manière nouvelle.

La problématique

Plusieurs éléments de constat s'imposent : l'entrée « éducation artistique et culturelle » brouille souvent une réflexion plus globale qui pourrait favoriser à l'échelon local la mise en œuvre de véritables politiques culturelles à destination de l'enfance et la jeunesse. Les phénomènes de censures, directes ou indirectes, sont plus nombreux depuis quelques années. La segmentation entre différentes collectivités de l'intervention locale dans le champ de l'éducation n'a toujours pas permis que surgissent, à de rares exceptions près, des parcours de découverte cohérents dans la vie d'un enfant/jeune.

La préparation et la mise en débat du *Manifeste pour une véritable politique artistique et culturelle de l'enfance et de la jeunesse* porté par Scènes d'enfance – ASSITEJ France et d'autres associations a été symptomatique de l'incompréhension majeure des élus qui, à de rares exceptions, ne parviennent pas à saisir la globalité du champ qu'embrasse cette réflexion.

Pour autant, même si elle prennent des dimensions variables, certaines collectivités ont suscité la mise en œuvre de saisons sur leurs territoires (Nanterre pour ce qui représente la dimension la plus aboutie, mais aussi Brest, Tours...) et des opérateurs culturels en réseau ont parfois donné une autre échelle à leur intervention dans la ville (agglomérations de Grenoble, Marseille, Toulon...).

Il ressort surtout de tout ceci une difficulté des élus à percevoir l'enjeu du jeune public et pour les acteurs culturels d'avoir accès à une réflexion partagée sur le sujet. Ceux-ci avouent être souvent démunis, sans outils pour ouvrir et nourrir le dialogue avec les élus référents. La présente étude sur les conditions de production et de diffusion de la création jeune public peut y pourvoir en partie, mais Scènes d'enfance – ASSITEJ France doit aussi être en mesure d'accompagner, au niveau national, une réflexion qui se prolongera à l'échelon local.

De la même façon, si la Belle saison avec l'enfance et la jeunesse a entraîné une mise en mouvement de l'administration centrale sur les questions liées à la création jeune public, le relais territorial tarde à se mettre en place. Dès lors, les échanges entre les DRAC et les élus ne traduisent pas toujours les intentions, par ailleurs variables, posées par les ministres de la Culture qui se sont succédés au cours des dernières années.

Les préconisations

À l'échelle locale comme régionale, les associations d'élus locaux devraient être sollicitées et impliquées autour de cet enjeu sociétal majeur que représente aujourd'hui la culture à l'adresse de l'enfance et de la jeunesse. C'est peut-être dans ce cadre, et avec cette co-construction des actions que peuvent s'imaginer les actions de formation et/ ou de sensibilisation des élus que tous appellent de leurs vœux depuis fort longtemps. L'enjeu à poser avec les élus est celui de la construction à l'échelle d'un territoire d'une politique culturelle à l'adresse de l'enfance et de la jeunesse, tout au long de cette période de la vie, à la manière dont ont été mises en place les politiques de formation voici quelques années. L'exemple des Solimas, schémas d'orientation négociés par l'Etat, les collectivités et les acteurs, pose un autre référentiel de travail particulièrement intéressant.

Parce qu'ils sont les premiers interlocuteurs des élus, les Directeurs des affaires culturelles désormais tous rassemblés dans une unique fédération nationale (Fnadac) peuvent aussi être mobilisés. La co-construction s'impose ici aussi, pourquoi pas avec l'association nationale des directeurs de services de l'éducation.

Autour de ces différents partenariats, on pourrait ainsi imaginer des dispositifs de co-formation associant acteur culturel et élu référent.

L'un des sujets à mettre en débat est celui de la construction de politiques culturelles à l'intention de l'enfance et de la jeunesse qui soient pensées comme le socle d'une politique culturelle municipale, et non comme son accessoire. Ce changement de paradigme est nécessaire si l'on souhaite que l'enjeu sociétal qu'il pose soit définitivement pris en compte par la classe politique.

Plus globalement, la question de la censure – ou de l'auto-censure induite auprès des programmateurs par les comportements de certains élus – mérite d'être clairement débattue avec ces associations, et partagée sur une entrée plus militante avec les associations d'élus qui le sont dans le champ culturel, à l'instar de la FNCC. Sur cette question, il conviendrait vraiment de partager les enjeux du théâtre à destination du jeune public, voire de mettre en place une campagne de communication visant à défendre la liberté de création et de contenus artistiques.

Autre levier d'action, les agences régionales peuvent être d'excellents partenaires pour ces différentes initiatives. Une réflexion pourrait être ouverte avec elles, interface entre le monde artistique et le monde politique, sur la meilleure manière de contribuer à la prise en compte de ce secteur par les élus en charge de la culture. Un chantier commun pourrait s'ouvrir.

À l'échelle de l'Etat, parce que c'est aussi là que se jouent les enjeux politiques dans le champ culturel, est-il encore acceptable que ce secteur de la création ne dispose d'aucun référent qui lui soit entièrement dédié au sein de l'administration centrale ? À l'image des musiques actuelles, chaque secteur a conquis sa légitimité au sein du ministère de la Culture grâce à l'existence d'une cellule, d'un référent, identifié par ses pairs et affichant clairement la volonté politique ministérielle de développer et de structurer un secteur.

Mars 2019



Rencontre et ouverture

Jeune Public & International

Par Audrey Jardin, Mitiki Production / Diffusion / Communication / RP et Action Culturelle

Il conviendrait pour commencer cet article de s'arrêter sur les termes qui en composent le sujet et plus spécifiquement sur le terme « international ». Un mot qui recouvre des réalités de diffusion et production bien disparates. Un mot qui pose d'emblée, paradoxalement, la question des limites géographiques : où commence l'international ?

L'ensemble du panel rencontré distingue plusieurs aires de rayonnement international : les échanges transfrontaliers, l'espace francophone, et ce qu'on appellera dès lors, trivialement, « le reste du monde ». Côté compagnie, la différence est plus pragmatique, déjà conditionnée par des considérations financières : il existe les pays où l'on peut se rendre en conduisant son propre camion de décors, et ceux pour lequel il faut prévoir un fret aérien ou maritime !

Du proche au lointain

La première aire géographique dans laquelle se joue la production et la diffusion jeune public internationale serait celle des espaces transfrontaliers : connexions multilatérales avec nos voisins belges, allemands, suisses, italiens, anglais principalement. Côté compagnie, le constat est unanime : en-dehors de quelques démarches administratives spécifiques, tourner dans ces pays est largement similaire aux tournées françaises, les conditions d'accueil et les temporalités de programmation étant très proches de celles auxquels elles sont habituées. Côté lieux, les échanges transfrontaliers sont envisagés à l'aune de la coopération territoriale plutôt qu'à celle de la mondialisation ! Citons pour exemple, le festival Loostik, festival jeune public franco-allemand, porté par Le Carreau, Scène Nationale de Forbach et la Fondation pour la coopération culturelle franco-allemande qui prend place tous les ans entre les villes de Forbach (FR) et de Sarrebruck (ALL), situées de part et d'autre de la frontière, à moins de 15 kilomètres l'une de l'autre, mobilisant ainsi des dynamiques sur un territoire de la taille d'une communauté de communes plutôt qu'à l'échelle mondiale.

La deuxième aire géographique intermédiaire pointée est celle de l'espace francophone, principalement installé sur trois continents : l'Europe, L'Amérique du Nord et l'Afrique. C'est un espace que l'on pourrait d'emblée considérer comme particulièrement propice au rayonnement et à la diffusion des auteurs jeunesse français et de leurs textes puisque la langue y est commune. Plusieurs initiatives témoignent de ce rayonnement, comme le projet « Le 1er Juin des Ecritures Théâtrales Jeunesse » porté par Scènes-d'Enfance – ASSITEJ France qui se développe certes en France, et également au Québec, au Bénin, en Côte d'Ivoire, au Togo, et au Cameroun. Luc Tartar pointe pourtant un péril à cet endroit : il note que de plus en plus d'échanges francophones ont lieu désormais sans la présence d'auteurs

français, un péril qu'il faut continuer à combattre, preuve que rien n'est jamais acquis. Cependant, il semblerait que l'espace francophone demeure encore un lieu d'échange privilégié pour le théâtre jeune public, que ce soit pour les compagnies françaises à l'étranger, ou pour les compagnies étrangères accueillies en France. C'est dans cet espace qu'il est le plus facile d'exporter les textes, parce que c'est un espace balisé, avec ses dynamiques, ses projets et dispositifs, représenté par une institution culturelle, qui ne nécessite a priori peu ou prou d'adaptation idiomatique.

Enfin, le « reste du monde » : il existe au moins autant de modalités d'échanges qu'il existe de pays sur le globe. Difficile dès lors de discerner des tendances, des dynamiques spécifiques, des modèles similaires ou des recettes à appliquer. Pour ce qui concerne les précédents espaces mentionnés (transfrontaliers, francophone), même s'ils sont à remettre en question parfois, force est de constater que des dispositifs existent, des cadres, des fléchages : soutiens de l'Union Européenne sur les coopérations territoriales, Organisation Internationale de la Francophonie, Commission Internationale du Théâtre Francophone (CITF), etc. Pour ce qui est du reste du monde, aucun schéma n'est applicable, même si l'on retrouve dans la plupart des pays le réseau des Alliances Françaises et Instituts Français, véritables relais opérationnels sur le terrain, mais qui ont très souvent des fonctionnements et des moyens différents en fonction de leurs territoires d'implantation. Joël Simon et Babette Gatt partagent le constat qu'il ne suffit pas d'avoir la volonté de mettre en place une stratégie internationale au sein d'une compagnie ou d'un lieu pour créer de l'échange, mais que seule la rencontre artistique et humaine peut être le point de départ d'une aventure internationale. Se lancer à l'international, c'est donc, la plupart du temps, sauter dans le vide.

Divers à tous les niveaux

A cet endroit, arrêtons-nous quelques instants sur les questionnements esthétiques et mettons en regard les productions jeune public internationales et les productions françaises. Cyrille Planson fait un constat : les productions françaises font la part belle à la poésie et l'onirisme ; a priori jamais un thème de société ne sera abordé frontalement sans le filtre permis par la métaphore, la transposition, ou la double lecture alors que les productions européennes, et plus particulièrement flamandes ou scandinaves adoptent un discours plus frontal, radical ou affirmé. Pour ce qui est de l'adresse aux publics, Joël Simon constate que l'ensemble de la production française se fonde dans la tendance internationale, du moins européenne : il y a quelques saisons, les productions à destination de la toute petite enfance étaient pléthore, aujourd'hui, c'est la création à destination de l'adolescence qui se multiplie, et à ce sujet, la France suit une tendance observée déjà dans d'autres pays.

En plus de la question esthétique et celles de l'adresse au public, posons-nous la question des formats de spectacles. Emilie Le Roux, metteuse en scène, dénonçait lors des Assises Nationales Arts Vivants Enfance & Jeunesse en novembre 2017 l'injonction du système à créer « plus petit, plus court et moins cher, moins longtemps » quand on créait pour le jeune public, et Bertrand Guerry, administrateur de la compagnie Arcosm, de surenchérir « Les tournées internationales coûtent de l'argent aux compagnies françaises, qui bien souvent payent pour aller jouer à l'étranger. » car les schémas économiques ne sont pas les mêmes : selon l'estimation donnée par Fabien Janelle, ancien directeur de l'ONDA, le coût d'un spectacle français serait 30 à 40% plus élevé que celui d'un spectacle étranger comparable. On a donc ici un paradoxe : alors même que l'on s'accorde à dire que l'économie de production du jeune public est en danger, qu'elle est à défendre, elle reste bien meilleure que celle que l'on observe à l'international. Le coût de production d'un spectacle français est plus élevé que celui d'un spectacle étranger. L'export est alors plus compliqué faute d'adéquation entre les réalités économiques. Favoriser les conditions de production et de diffusion de la création jeune public en France veut-il donc dire réduire la possibilité de pouvoir l'exporter ? Réjouissons-nous à cet endroit de la récente annonce de l'Institut Français qui fait de la jeunesse une priorité pour 2019-2020, prolongeant ainsi les bases du rayonnement culturel jeune public initié par La Belle Saison, promesse qui viendrait solder ce paradoxe !

Si cela est si difficile alors, pourquoi vouloir absolument « tourner à l'international » ? La réponse est unanime : pour nourrir la création, pour se nourrir de rencontres artistiques, des différences de méthodes, pour le choc culturel, la découverte de l'Autre et de l'Ailleurs, le challenge parfois, pour le plaisir de partager son art avec un autre public, pour toutes ces raisons. Et parfois aussi parce que c'est une injonction des tutelles qui entraînent les compagnies à agrandir leur cercle de rayonnement : local, régional, national, international. Mais que cela soit clairement inscrit : le développement international est une gageure !

Artistes

Plaçons-nous pour commencer du côté des compagnies (Un tiers des compagnies ayant répondu à l'enquête tournent à l'étranger, soit 73 sur 219 compagnies - chiffres de l'étude 2019). La principale difficulté réside dans le fait qu'elles sont alors totalement affranchies de cadres ou de systèmes d'accompagnements dès qu'il est question des tournées internationales : aucun « Guide de l'artiste Routard » n'existe pour le moment, chaque compagnie découvrant à mesure de ses échanges les modèles et schémas des pays qu'elle aura l'occasion de traverser.

Suivons le parcours du combattant d'une compagnie faisant le choix d'une expansion internationale. Au départ, seule une rencontre, un échange, un appel à projet parfois, peut favoriser une diffusion ou un partenariat car il n'existe pas en France de festival ou de temps fort jeune public avec une forte inscription internationale, comme peuvent l'être le festival Panoptikum à Nuremberg, les Coups de Théâtre à Montréal ou l'Edinburgh International Children's Festival en Ecosse (fréquentés par plus d'une centaine de programmateurs européens et internationaux), même si des festivals comme Méli'Môme à Reims ou Momix en Alsace sont de plus en plus identifiés et que de petites délégations internationales commencent à fréquenter d'autres festivals du territoire.

Une fois la rencontre établie et l'envie de collaborer statuée, arrêtons-nous sur les termes de l'échange, confrontons les économies (aussi diverses et variées que l'on peut imaginer) : souvent un échange de bon procédés est évoqué, par exemple accueil contre accueil (ailleurs, beaucoup de compagnies sont « curators » de saisons ou possèdent un lieu de diffusion), difficile à mettre en place par les compagnies françaises indépendantes et souvent sans domicile fixe. Sera alors envisagée une cession, la plupart du temps extrêmement réduite par rapport à la cession habituelle pratiquée en France, et couvrant parfois à peine le coût plateau, mais « équilibrée » par la prise en charge intégrale des frais de bouche et d'hébergement de l'équipe sur place. La question épineuse restant celle des transports de l'équipe, et du décor, rarement pris en charge par les organisateurs et difficilement supportable par la compagnie seule.

Entrent alors en jeu les dispositifs d'aides aux déplacements de l'Institut Français (pour lequel il n'existe pas encore de référent jeune public***), dont les conditions d'attribution sont fluctuantes, difficilement discernables et pour lesquelles les temporalités de dépôt des dossiers sont déconnectées des réalités des montages de tournées (7 compagnies sur 73 qui tournent à l'étranger ont reçu un soutien de l'Institut Français - chiffres de l'étude 2019). Si tous ces écueils sont surmontés, alors la compagnie pourra partir présenter son spectacle, à condition qu'elle parvienne à le monter dans un laps de temps réduit au maximum et avec un parc technique souvent lacunaire. Combattons un cliché français, que l'on entend parfois entre artistes, entre compagnies et autres professionnels : tourner à l'international, ce n'est pas partir en vacances, c'est être confronté à d'autres modes d'organisation, d'autres modes de travail, d'autres situations économiques et culturelles, et cela demande donc pour la compagnie en tournée une grande capacité d'adaptation voire de résilience.

Auteurs

Arrêtons-nous également sur la situation des auteurs jeunesse français et leurs relations à l'international. De leur côté, la plus grande difficulté relève de l'utilisation même de la langue française comme moyen exclusif d'expression, et de la difficulté à (bien) faire traduire leurs œuvres faute de dispositifs de soutien, et de cadre référentiel institutionnel. Pour le reste, la diffusion de leurs œuvres à l'international s'opère de la même façon que pour les compagnies, à la seule différence que eux n'ont personne pour prendre en charge leur diffusion, ni agent, ni chargé de diffusion : c'est le hasard qui fait les choses, il n'existe pas de volonté politique de diffusion des œuvres françaises à l'international, alors même que les organismes de représentation de l'État et de la culture française à l'étranger font légion, note Luc Tartar.

De son côté, Karin Serres déplore l'arrêt du Labo/07, plateforme bénévole portée par des professionnel.le.s engagé.e.s qui visait à servir de lieu d'échange des écritures théâtrales jeune public vivantes, de leur contexte et de leurs traductions de qualité, dans les réseaux francophone, européen et international (cf Cahiers de la Maison Antoine Vitez n°10). Aujourd'hui, c'est bien une plateforme active de ce type qui manque cruellement, lieu de visibilité des textes à promouvoir, disponibles à la circulation internationale. Ces deux auteurs s'accordent sur un point : les auteurs de théâtre jeunesse sont soumis aux mêmes difficultés que les auteurs de théâtre, en pire : manque de soutien aux traductions des textes, aux sous-titrage de qualité, manque d'accompagnement dans les déplacements à l'étranger, manque d'endroits de visibilité de leurs œuvres.

Programmateurs

Et côté programmateur, quels sont les freins à l'expansion des accueils internationaux (420 spectacles étrangers accueillis par 261 structures (soit à peine 2 spectacles en moyenne par structure), dont 358 européens, et 62 « reste du monde » - chiffres de l'étude 2019) ?

Sans doute pas la question financière, nerf de la guerre côté artistes, puisqu'on sait que la plupart des gouvernements étrangers subventionnent largement les déplacements de leurs équipes à l'étranger (qui elles, faute de soutien dans leur pays, ont souvent le problème inverse des artistes français et sont parfois tributaires de l'exportation pour rayonner dans leur propre pays et vivre de leur art). Quelle frontière subsiste dès lors ?

Sans doute une frontière d'ordre symbolique véhiculée par un certain nombre d'idées préconçues qui empêcheraient une plus large infusion de la création jeune public internationale sur notre territoire français. Cyrille Planson pointe l'habitude française de considérer le modèle culturel français comme « le » modèle par excellence, « l'exception

culturelle » à préserver, entraînant insidieusement une forme de méfiance vis-à-vis de ce qui pourrait être différent de nos manières de faire, ou si ce n'est une méfiance, une méconnaissance certaine des modèles de structuration du secteur jeune public à l'étranger, des initiatives innovantes ou des solutions originales. Ce désintérêt conduisant naturellement à une mauvaise connaissance de la création artistique en tant que telle, et sans doute donc à une frilosité de certains à prendre le risque d'accueillir des projets internationaux audacieux, ou alors de coproduire de tels projets.

Mais accueillir la création internationale aujourd'hui ne serait-il pas un véritable acte politique militant ? permettant ainsi une ouverture sur le monde et sur la diversité des esthétiques et diversité culturelle, à destination d'une jeunesse qui navigue facilement sur un internet mondial, ou dans une Europe ouverte sur le monde, permettant aussi de se rendre compte que la création artistique d'un pays se construit en regard d'une culture spécifique, d'un certain rapport à la jeunesse, et qu'on ne propose pas en Europe de l'Est les mêmes approches qu'en Scandinavie par exemple, ou qu'en France, qui, affirmons-le, n'est pas la seule à creuser le sillon de la création de qualité.

Accueillir un spectacle jeunesse étranger, c'est justement faire ce choix citoyen d'ouverture sur la différence, et l'erreur serait d'aller chercher à l'étranger des choses que l'on verrait déjà en France. A ce titre, Joël Simon souligne l'importance des repérages artistiques à l'étranger organisés par l'ONDA, qui permettent à des programmateurs de faire un premier pas vers l'international, en étant accompagnés et guidés dans cette approche des terrains, des structures, des pratiques, des propositions qu'ils n'ont pas l'habitude de voir ou d'expérimenter, il regrette cependant que ce service soit encore trop peu investi par le réseau jeune public en France, alors même que l'argument récurrent est celui du coût du déplacement induit par de la prospection à l'échelle internationale. Et Joël Simon de répliquer qu'aujourd'hui, il coûte parfois moins cher d'aller en repérage au sein de l'Europe que d'aller à Marseille au départ de Reims, et qu'il n'est pas rare que les programmateurs français soient invités (tout frais pris en charge) sur les temps de festival à l'étranger, ou autres temps forts.

Reste enfin le problème de la langue, et ce à plusieurs niveaux : notre mauvaise maîtrise de la langue anglaise ne nous empêche-t-elle pas d'apprécier un spectacle ? et le proposer à notre public en anglais, même jeune, est-ce un problème ? Ici aussi, Joël Simon invite à plus d'audace, à l'heure de la mondialisation, des réseaux sociaux, de Netflix, de la VOSTFR, la langue ne devrait plus être le dernier rempart aux échanges interculturels et artistiques !

Quelles solutions ?

L'énumération de ces différentes problématiques a cependant le mérite de flécher des chemins de résolution de la situation, notamment pour forcer vers une plus grande lisibilité du système de développement artistique à l'international pour notre domaine du jeune public.

Une partie des solutions doit venir d'une volonté politique affirmée pour le rayonnement des œuvres françaises jeune public dans le monde, « un acte II de la Belle Saison » ou « Great Season ! » via une double dynamique : d'abord l'instauration d'un cadre institutionnel spécifique au jeune public, qui permettrait une meilleure connaissance des réalités de ce microcosme et un accompagnement calibré, fléché et précis et plus spécifiquement au niveau international***, puis via la mise en place d'un véritable système de soutien à toutes les strates de la production et de la diffusion : multiplication des dispositifs de résidences à l'étranger et dispositifs d'aides à la traduction, multiplication des aides aux transports pour les équipes artistiques, mise en place de quotas de textes jeune public dans toutes les aides au théâtre, incitation aux échanges entre lieux de diffusion.

D'autres solutions peuvent être esquissées au niveau de Scènes d'enfance – ASSITEJ France, comme la constitution et la promotion d'une plateforme-répertoire qui renverrait vers les auteurs et leurs productions voire une bibliothèque bilingue des textes jeunesse pour le spectacle vivant, qui favoriserait la circulation des œuvres dans différents réseaux. En tant qu'association ressource pour le jeune public, SEAF pourrait aussi être le coordinateur d'un Guide international du Jeune Public, regroupant les grandes caractéristiques de la production et diffusion dans les pays : des échanges ont déjà lieu ponctuellement lors de rencontres professionnelles, où chaque programmateur ou artiste a l'occasion de parler de l'état du jeune public dans son pays, et des différents modèles qui existent, aides ou habitudes, sans doute faudrait-il réfléchir à une façon de rendre ces échanges plus exhaustifs et pragmatiques, à les multiplier au fur et à mesure des événements professionnels et à les retranscrire sous une forme consultable par chacun ?

Notons que Scènes d'enfance - ASSITEJ France est membre de la direction de l'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASSITEJ) présente dans près de 100 pays, à travers ses centres nationaux et ses réseaux thématiques ou régionaux. L'association internationale organise, en coopération avec ses membres, de nombreuses rencontres artistiques et professionnelles. En rassemblant, dans un esprit de collégialité, des praticiens de toutes les cultures, les rendez-vous de l'ASSITEJ sont des moteurs d'échanges aussi bien sur le plan esthétique que sur celui des pratiques, en même temps que des rendez-vous de programmateurs. Ainsi l'association Scènes d'enfance - ASSITEJ France s'inscrit fortement dans le maillage international des acteurs du jeune public, ce qui pour de nombreuses

compagnies est l'occasion d'entamer un parcours international dans un cadre défini et accompagné par l'association française, via des appels à candidature pour des tournées chez les autres membres de l'ASSITEJ ou lors des Congrès Internationaux, ou via des repérages portés par l'association française.

Enfin, sans doute faudrait-il envisager un temps fort professionnel en France qui mettrait en lumière, périodiquement, un pan de la création française d'une part, en même temps qu'une « correspondance » avec un autre pays, de façon à croiser les esthétiques, et à construire un lieu d'échanges à résonance internationale sur le territoire français, qui soit à la fois un endroit pour les compagnies françaises pour montrer leur travail et un endroit pour les compagnies étrangères pour entrer en France, un endroit pour les programmeurs français pour se frotter plus facilement à la création internationale, et un endroit pour les programmeurs étrangers de venir découvrir la création contemporaine jeune public française.

Mars 2019

*** A l'heure de l'écriture de cet article, les choses bougent à l'Institut Français : une référente jeune public viendrait d'être nommée, et nous notons également la naissance d'une « cellule jeune public » au sein de l'organisme.

A partir des expériences et entretiens menés auprès de :

Joël Simon, directeur de Nova-Villa (Reims)

Cyrille Planson, programmeur du festival Petits & Grands (Nantes)

Karin Serres, auteure *

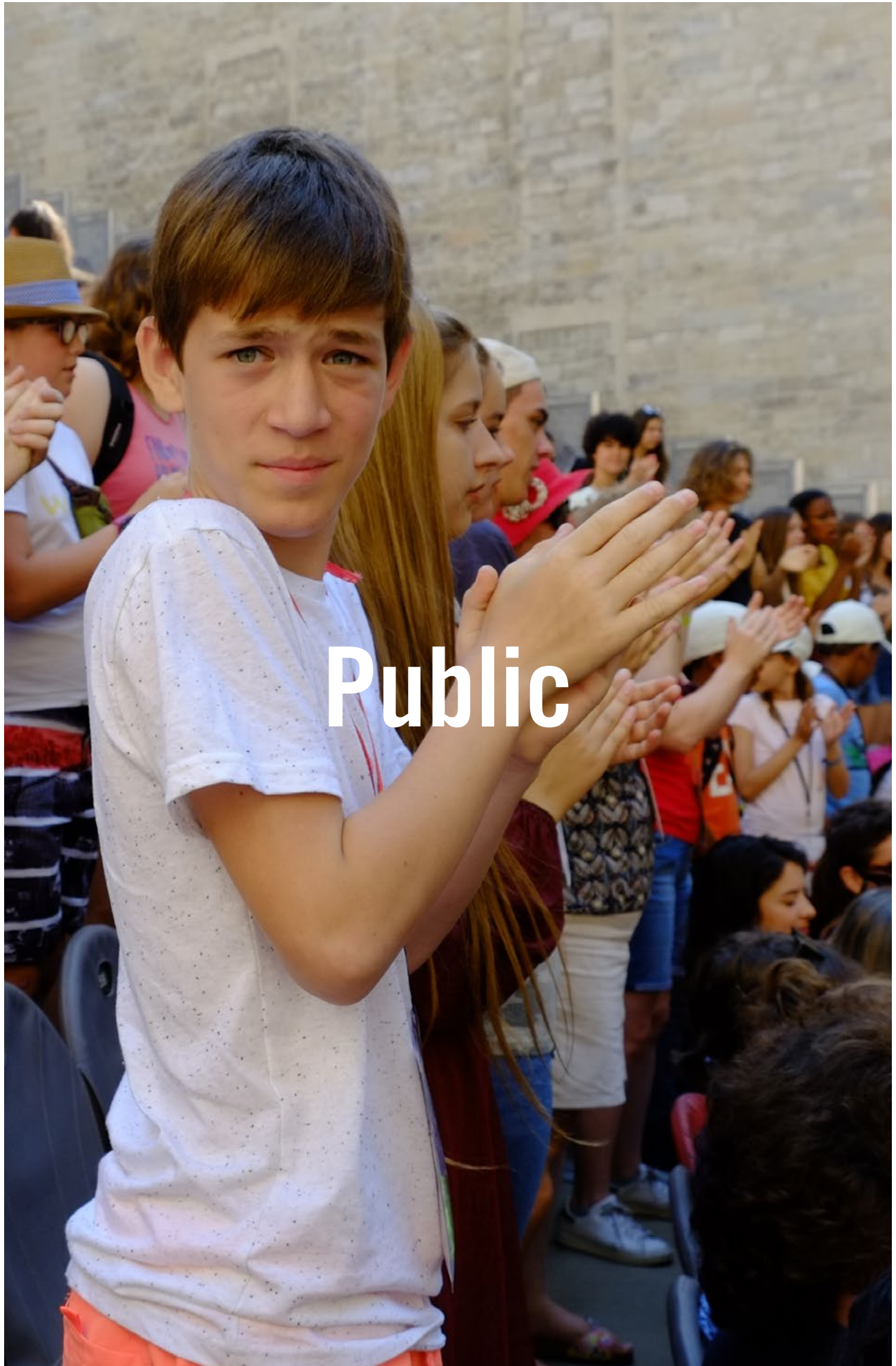
Luc Tartar, auteur *

Babette Gatt, chargée de diffusion pour la Soupe Compagnie / Séverine Coulon

Audrey Jardin & Bertrand Guerry, chargés de diffusion au sein du bureau Mitiki

François Fogel, responsable de l'international à Scènes d'Enfance - ASSITEJ France, vice-président de l'ASSITEJ

* Karin Serres et Luc Tartar font partie de la commission des États Généraux des Ecrivaines et Ecrivains de Théâtre qui se penche sur la visibilité des auteurs français à l'international, États Généraux dont les travaux seront rendus publics au cours de trois jours de débats à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, les 11, 12 et 13 juillet 2019



Les âges du jeune public

La problématique des tranches d'âge dans la création et la diffusion

Par Béatrice Fumet, responsable des relations avec les publics et du réseau jeune public au Théâtre Jean Vilar à Vitry sur Seine

Quels sont aujourd'hui les contours du « jeune public » ? Quels spectacles montrer aux enfants ? A partir de quel âge et selon quelles modalités ?

Ces dernières années, dans une exceptionnelle diversité de formes et de contenus, la création jeune public a progressivement élargi son adresse à tous les âges, de la petite enfance jusqu'à l'adolescence. Davantage valorisée, elle a émergé dans toutes les disciplines du spectacle. Elle attire aujourd'hui de plus en plus d'artistes « généralistes », parfois très éloignés de l'univers de l'enfance.

Cette évolution ouvre de nouveaux champs d'exploration aux artistes et aux réseaux de diffusion ; transforme la place de l'adulte accompagnateur, objet d'une attention renforcée ; met une priorité nouvelle sur le « tout public » non captif, sur la relation aux familles et aux adolescents sur la voie de l'autonomie... Elle modifie les problématiques en terme de création et diffusion pour certaines catégories d'âge, petite enfance et adolescence notamment.

Créer les conditions d'une expérience partagée

Voulue ou non, qu'est-ce qui fonde l'adresse à la jeunesse ? Par essence intergénérationnelle, elle est censée prendre en compte des publics d'âges différents, réunis le temps d'une représentation. Quel que soit le contexte – scolaire, périscolaire, familial –, petits et grands doivent se sentir concernés, chacun à son endroit.

La démarche peut s'avérer complexe. On ne reçoit pas un spectacle de la même façon selon son âge, son parcours ou le contexte de la représentation. Les enfants s'attachent aux moindres détails, s'engouffrent dans toutes les « pistes » qui leur sont données, ce qui en fait un public très exigeant. Plus à distance, les adultes sont aussi plus facilement déroutés par des formes artistiques inhabituelles ou non narratives. Comment les embarquer eux aussi, alors que beaucoup font leur première expérience de spectateur en accompagnant leur enfant ou celui qu'ils encadrent ?

Au-delà de l'enjeu artistique, certains voient dans cette adresse intergénérationnelle propre au jeune public un véritable enjeu politique, de transformation sociale.

Un découpage par tranches d'âge

- De plus en plus vaste, le champ du jeune public est aussi de plus en plus segmenté, selon des tranches d'âge souvent définies par les artistes et ajustées lors de la diffusion.

Forgé à partir des réalités du développement cognitif, sensoriel et psychique de l'enfant, ce découpage répond à des logiques de compétences, d'affinités et de savoirs que l'on estime nécessaires pour vivre pleinement l'expérience du spectacle, pour être en capacité d'y trouver de l'intérêt et du plaisir. Il est ainsi très « saucissonné » dans la petite enfance du fait de la très forte évolution de l'enfant entre 0 et 3-4 ans.

Les critères diffèrent selon les genres : dans la danse par exemple, l'appréhension du texte ne se pose pas, l'interprétation est plus « libre », la détermination de l'âge plus ouverte.

Du côté des artistes, il y a des modalités d'écriture à respecter, plus ou moins contraignantes et impératives selon les tranches d'âge : forme, contenus, durée, rythme, conditions d'accueil, thématiques abordées... Peut-on tout dire aux enfants ? La façon de dire est essentielle... En tout cas, les sujets forts et importants sont largement traités dans le jeune public, davantage que dans la création généraliste.

- Les catégories d'âge sont quand même réductrices au regard des réalités sociologiques qu'elles recouvrent, très hétérogènes selon le territoire de vie des enfants/adolescents, l'origine sociale, le contexte familial.

Les conditions de réception diffèrent aussi en fonction du cadre de la représentation, scolaire ou familial. La vigilance quant à l'âge est importante en scolaire : les enseignants, responsables d'un public captif et censés inscrire leur activité dans un cadre d'apprentissage, sont liés aux programmes. On attribue ainsi pour chaque spectacle un âge minimum, une fourchette d'âge ou de niveau scolaire. La dimension éducative prend parfois le pas sur celle de la découverte artistique, les spectacles choisis devant avoir une vocation directement « pédagogique ».

Sachant que les séances scolaires génèrent une part substantielle de fréquentation, les programmations privilégient souvent certaines catégories d'âge réputées plus faciles à mobiliser et à accueillir (cycles 2 et 3).

En tout public, l'âge est apprécié différemment, moins impératif. L'enfant vient a priori en famille, et l'on considère volontiers qu'au-delà d'un âge minimum, le spectacle peut être vu par tous, y compris des adultes sans enfant. On laisse une vraie marge d'appréciation à l'adulte, informé et responsabilisé quant au choix du spectacle.

Mais les verrous persistent : comment s'affranchir en tant qu'adulte d'une communication estampillée « jeune public » ? Comment susciter l'intérêt de tous sur un spectacle « conseillé à partir de 6 ans » ?

Beaucoup d'adultes ont une vision réductrice et cloisonnée de l'enfance. Combien d'adultes (parent, élu) pensent à la place des enfants que « ce n'est pas pour eux » ? Ou les regardent comme un public pour demain, « en devenir », comme des moitiés de spectateurs ?

Les jeunes publics sont pourtant singulièrement réceptifs et exigeants. Ce qui explique que nombre d'artistes et d'acteurs culturels ne souhaitent pas s'engager dans cette voie, synonyme de mise en danger et de contraintes multiples, surtout aux deux extrémités du jeune public, petite enfance et adolescence.

Petite enfance et adolescence : zones « à risque »

- Sur le plan artistique, les propositions de qualité pour la petite enfance se sont vraiment diversifiées et construites ces dernières années, surtout au-delà de l'âge de trois ans ; avec des formes hybrides, ouvertes sur l'imaginaire et les sensations, qui innovent dans les thèmes choisis, la scénographie, le rapport au corps ou à la langue. Le jeune enfant est aujourd'hui reconnu comme public en soi, spectateur à part entière, et cette avancée se traduit au niveau politique (protocole de novembre 2018).

Mais la petite enfance n'en reste pas moins une niche au sein de la création jeune public, encore synonyme de contraintes et de coûts indépassables.

Du côté des artistes, elle n'est jamais un chemin hasardeux : il faut une sensibilité et une conviction particulière pour s'y relier. Ultra-réceptifs, imprévisibles, les tout-petits expriment directement leurs émotions. Public très engagé dans l'échange, il ne connaît pas le 4ème mur, ce qui met en quelque sorte l'artiste en danger et contraint fortement le format de la création.

Du côté des diffuseurs, rares sont ceux qui s'orientent vers la petite enfance. La petitesse des jauges associée

à la « lourdeur » des dispositifs d'accompagnement des enfants posent des problèmes de coûts et de volume de fréquentation ; autre contrainte : les projets reposent sur la collaboration entre artistes, organisateurs culturels et partenaires de la petite enfance et la co-construction de temps d'immersion dans les lieux de vie de l'enfant. Et ce, dans un contexte de méconnaissance réciproque et de précarité.

Où sont les leviers pour développer des projets ambitieux et innovants dédiés à la petite enfance ? La commande de lieux et de festivals spécialisés, la mise en place de formations ouvertes à tous les acteurs, la mise en réseau de dispositifs de territoire...

- Protéiforme, accidentée, précoce, longue, insaisissable, l'adolescence est un champ qui inspire. Un répertoire spécifique se développe, depuis les années 2000 surtout, autour de préoccupations propres à cet âge et de grandes questions de société qui font débat. Aujourd'hui les projets se multiplient, participatifs, événementiels ou au long cours, portés par l'envie de créer au contact des jeunes, voire avec eux, jusqu'à les considérer comme des « collaborateurs artistiques » avec lesquels partager plein de questionnements.

Cette vitalité de la création n'échappe pas à certains écueils, à commencer par celui de « thématiser » les spectacles pour la jeunesse, de simplifier le réel à outrance jusqu'à le réduire à un discours bien huilé – sur la République, la citoyenneté, le vivre ensemble... Est-ce l'urgence de faire face aux phénomènes d'isolement, de radicalisme et aux discriminations en tous genres ? Ultra-sensibles, radicaux, les adolescents exigent d'être pris au sérieux, d'être valorisés, de rencontrer des paroles justes, même si elles bousculent et déplaisent. Le « prêt à penser » ne les aide pas à construire leurs points de vue, à s'exprimer, à découvrir d'autres chemins que ceux tout tracés.

Les moyens et les priorités manquent aussi souvent pour l'accompagnement et la médiation, essentiels. Car les jeunes ont besoin de se familiariser avec le théâtre, de s'y sentir chez eux, d'être dans un rapport moins vertical avec l'adulte, de se préparer d'une façon ou d'une autre au spectacle ou d'y participer activement.

Comme pour la petite enfance, il y a très peu de structures dédiées. Les programmations « jeune public » s'arrêtent souvent au cycle 3, la période du collège est parfois totalement écartée.

Crainte de perturbations, difficulté à engager les enseignants, manque de moyens pour la billetterie et la médiation, sujets qui heurtent sur lesquels artistes et programmeurs peuvent s'auto-censurer, plus ou moins volontairement.

Décloisonnement

Malgré tout, la création jeune public s'émancipe : elle séduit de plus en plus d'artistes reconnus du « tout public », qui s'en emparent avec des propositions exigeantes, ambitieuses, avec les moyens habituellement accordés à la création généraliste, tout en bénéficiant de nouvelles possibilités de diffusion (des séries en scolaire par exemple). Plutôt que de créer « pour » une tranche d'âge bien ciblée, ils visent l'adresse la plus large possible, c'est à dire en créant « aussi » pour cet âge du public. La matière de travail reste la même, liée à l'intime, aux questions éthiques, à des thématiques actuelles... Mais à un endroit de la création qui se préoccupe fortement du public.

Ce mouvement de decloisonnement, s'il perdure, va participer à renouveler les contraintes et enjeux d'âge et d'adresse. Signe dans la danse, la dimension du corps prend aujourd'hui le pas sur la dimension narrative, auparavant première... Au-delà de quelques règles impératives à respecter, la question des âges se pose avant tout en scolaire. N'est-elle pas en train de devenir un « faux problème » en tout public ?

Mars 2019

Entretiens avec Marie Levavasseur / Cie Tourneboulé - Célia Bernard / Le Gymnase, CDCN de Roubaix - Héloïse Pascal / Festival 193 Soleil pour les tout-petits - Marion Chobert / Cie Esquimots - Claire Jenny / Cie Point Virgule

Entre autres inspirations Sylvain Levey, auteur - Emilie Le Roux / Les Veilleurs Cie, Joël Simon / Nova Villa, Mélimômes - Jean-Claude Gal / Théâtre du Pélican.

Bibliographie sélective

Revues, colloques, études

Ce n'est pas pour les enfants ! Actes du colloque organisé par L'Espace 600, janvier 2008

Le théâtre très jeune public : problématiques et enjeux, Mémoire Master professionnel en médiation culturelle de l'art, Université Aix-Marseille, Isabelle Pan, sous la direction de Sylvia Girel, 2013

Les bébés et l'Europe. Regards n°6, Nova Villa. 2014

Théâtre (jeune) public. Théâtre Public n°227, éditions Théâtrales, janvier-mars 2018

Adolescents, créer pour/avec. Journée de réflexion organisée par le Réseau La vie devant soi, novembre 2018

Rencontres-étapes du Tour d'enfance 2018-2019, notamment :

Quels gestes artistiques pour la petite enfance, Plateforme Auvergne-Rhône-Alpes, mai 2018

L'adolescence à l'œuvre, Plateforme Pays de la Loire, novembre 2018

Le tout jeune public : accueil et création artistique, Réseau Normand jeune public, décembre 2018

Articles

Le théâtre et les adolescents, Emilie Lansman, revue québécoise JEU (Cahiers de théâtre) N°128, septembre 2008

Spectateurs d'aujourd'hui. Les publics du spectacle jeune public, Manon Pasquier, Étude exploratoire réalisée par les festivals Petits et Grands et Méli'môme, 2013

La réception du théâtre par le jeune public, Ariane Richard-Bossez, Sylvia Girel et Fanny Broyelle, Terrains/Théories [En ligne], 7 | 2017

Scène : appel d'air pour le jeune public, Libération, 11 février 2018

Vivre le théâtre en famille

Par Marie Combasteix, Responsable du jeune public et de l'action culturelle - Théâtre de Choisy-le-Roi

La famille est longtemps restée un sujet secondaire dans les réflexions des professionnels de la culture concernant les dispositifs d'accompagnement des publics. Autrefois cantonnées aux seules représentations scolaires, les propositions jeune public étaient l'apanage de l'éducation nationale. C'est au début des années 1990 que les programmeurs pour le jeune public commencent à ouvrir ces représentations aux familles. Jusqu'alors, seuls quelques rares festivals défricheurs avaient osé !

L'exigence artistique des spectacles jeune public se dresse alors comme un véritable acte politique et permet l'ouverture à un public plus large, intégrant les enfants qui grandissent, se construisent à travers le théâtre et les adultes, ensemble. On ne parle plus ainsi de spectacles pour enfants mais de spectacles pour tous à partir d'un certain âge.

L'environnement familial étant le premier prescripteur en matière culturelle, le développement des projets inscrivant la famille dans les dispositifs d'accès à la culture est devenu une priorité. Aujourd'hui de nombreuses structures culturelles et socio-culturelles intègrent les familles dans leur politique des publics et de programmation, renouvelant en permanence, dans cette perspective, leur approche de la médiation.

Nous interrogerons ce qui se joue dans le triptyque parent/enfant/spectacle : comment la sortie au spectacle s'inscrit-elle dans les pratiques familiales ? Quelle est la place de l'enfant et celle de l'adulte ? Comment développer ces expériences de partages ?

Des représentations scolaires à la sortie en famille : une réception différente

Il apparaît que les jeunes spectateurs découvrant des spectacles dans le cadre d'une sortie avec la classe vivent une expérience très différente de celle des enfants qui se rendent au théâtre en famille.

Dans le premier cas, des ajustements des conventions du monde du théâtre ne permettent pas aux enfants de prendre toute la mesure des rituels du théâtre : par exemple on ne leur remet pas systématiquement un billet d'entrée.

Aussi, les échanges avec les adultes encadrants se formulent sur des registres moins intimes qu'avec les parents, plus autoritaires et scolaires, ils ne laissent pas forcément de place à l'expression de l'affectif, du sensible. Ce qui interroge sur le rôle de ces représentations scolaires dans une « carrière de spectateur », notamment pour les enfants vivant cette expérience uniquement dans le cadre collectif, comme c'est souvent le cas dans les milieux les plus populaires.

D'ailleurs, les enfants qui ont expérimenté les deux types de sorties ont toujours tendance à préférer la sortie en famille, ils y sont plus concentrés et détendus, ne regardent et n'apprécient pas les spectacles de la même façon.

Le contexte de la sortie au spectacle peut être tout aussi important que le spectacle lui-même.

Enfin, les enseignants présentent parfois la venue au théâtre comme faisant partie intégrante de l'apprentissage scolaire (en tissant des parallèles entre le spectacle vu et les programmes de cours). Cet ancrage scolaire peut alors biaiser la réception même du spectacle et altérer en partie le plaisir que procure un spectacle, la résonance qu'il peut avoir avec l'intimité de chacun.

Cela étant, l'école peut aussi être un levier pour déclencher la sortie culturelle en famille pourvu qu'elle s'ouvre beaucoup plus aux parents, initie des passerelles entre le temps scolaire et le hors temps scolaire.

Qu'est-ce qui se joue alors dans la rencontre enfant/parent/spectacle ?

Aujourd'hui les modèles et composition des familles sont multiples. On appelle parfois la famille une troupe, comme on le dit d'une compagnie de théâtre. Chacun y a un rôle et y occupe une place particulière. L'expérience esthétique et la pratique artistique permettent parfois d'inverser ces rôles et de se découvrir différemment.

Comment prendre en compte et accueillir chaque groupe famille avec ses particularités et donner toute sa place à chaque individu qui la compose ?

Le temps de l'enfance où le sujet se construit, cherche à interpréter le monde qui l'entoure, est un temps qui offre une très grande qualité de liens avec les parents, les fratries, les grands-parents. C'est en effet d'abord au sein de sa famille que l'enfant paraît.

De façon évidente un enfant ne naît pas spectateur et ne vient pas seul au théâtre. Or, certains parents ne sont jamais devenus spectateurs avant que l'enfant ne paraisse. Alors comment un parent non-spectateur peut-il accompagner son enfant au Théâtre et profiter au mieux de ce temps privilégié de sortie en famille ?

Dans notre société technologique de performance et de consommation, il semble de plus en plus difficile aux parents de trouver du temps pour leurs enfants. Et il existe peu de propositions culturelles en dehors du spectacle jeune public permettant à la famille dans son ensemble de se rassembler autour de moments de partage, qui s'inscriront dans une mémoire familiale commune. Cette mémoire familiale permet à l'enfant et à l'adulte de se situer parmi les autres, de se construire par la ressemblance et la différence. On se découvre autrement, le rôle de spectateur est une position nouvelle, on est ensemble mais on vit chacun une expérience singulière, on se sent, de profil, on s'observe de biais...

La sortie au spectacle constitue ainsi un sujet commun et une référence partagée par l'ensemble des membres de la famille. Elle se caractérise ainsi par la notion de partage : le partage d'un moment particulier hors du quotidien, le partage d'une expérience privilégiée.

La fréquentation du spectacle aide l'enfant à développer sa personnalité, à trouver sa place au sein de sa famille, de l'école, à appréhender le monde dans lequel il grandit, elle peut influencer sur ses goûts, ses choix, ses avis, ses conceptions et représentations. Elle se ressent individuellement et se partage collectivement, ouvre des espaces de questionnements, convie à la séparation... et à la rencontre. Parents et enfants y sont seuls et ensemble à la fois. Et il y a une place pour chacun.

La place des pères notamment. Longtemps exclus de ces sorties, ils sont de plus en plus souvent du voyage et gagnent ainsi une place dans le dialogue intra-familial.

D'autant que la création jeune public convoque plusieurs disciplines mais aussi plusieurs niveaux de perception du côté des spectateurs. Sa prédisposition à l'ouverture, ancrée historiquement, sociologiquement, son adresse large et plurielle tant au niveau de ses formes (danse, théâtre, musique, cirque, marionnette...) que de ses contenus, sont une force artistique qu'elle peut exploiter pour rayonner auprès de toute la famille.

Depuis une quinzaine d'années, nous assistons à l'émergence d'un répertoire théâtral pour la jeunesse quantitativement et qualitativement important et reconnu, une écriture avant-gardiste née dans la marge et qui a acquis aujourd'hui ses lettres de noblesse. Comme l'écrit Marie Bernanoce, il s'agit d'un théâtre « contagieux », un théâtre de la transmission, dans le sens large du terme, une écriture exigeante et généreuse qui s'adresse à toute la famille.

L'auteur Fabrice Melquiot explique, quant à lui, que l'on peut « parler de tout » lorsque l'on s'adresse à un enfant,

« à condition de donner de l'espoir ». Il est, en effet, des sujets difficiles à partager en famille. Et les parents plaquent souvent leurs propres grilles de lecture et d'interprétation sur la réception de l'enfant.

Il peut être aussi déroutant pour un parent d'accepter que l'enfant ne sera peut-être plus tout à fait pareil après qu'avant sa venue au théâtre. C'est cela une rencontre et c'est ce qui peut inquiéter l'adulte : un enfant qui gagne en autonomie s'éloigne de lui.

La découverte d'un spectacle peut ainsi modifier les rapports entre parents et enfants.

Les parents passeurs

Parce que devenir spectateur ça ne va pas de soi et accompagner l'enfant pour qu'il devienne spectateur ça ne s'improvise pas...

Les parents initiés à la sortie au théâtre en famille montrent majoritairement un intérêt pour l'éveil culturel et considèrent comme nécessaire le fait de sensibiliser les enfants dès le plus jeune âge : c'est quelque chose qu'ils comptent reproduire. Il arrive que l'intérêt pour la culture se développe chez certains adultes au moment d'avoir leur premier enfant.

Comment la sortie au spectacle s'éprouve-t-elle au sein de la famille et que représente-t-elle ?

Au-delà de la réception même du spectacle, comment cet événement est-il envisagé, préparé et organisé ?

Nous le savons : bien que le spectacle pour le jeune public s'adresse d'abord aux enfants c'est avant tout l'adulte qui est à l'initiative de cette sortie et qui l'organise. C'est donc en souhaitant initier leurs enfants que certains parents se constituent eux-mêmes un parcours de spectateurs et qu'ils s'approprient ce type d'expérience.

Les familles qui ont une pratique régulière sont aisément repérables, elles ont un rapport assez fort au spectacle, de l'ordre de la pratique rituelle. Les parents se montrent souvent partagés entre le désir d'être placés au plus près de leurs enfants et celui de les laisser s'installer seuls devant pour qu'ils bénéficient des meilleures conditions d'écoute et qu'ils développent par ailleurs une certaine autonomie de spectateur. D'ailleurs, le parent trop attentif au comportement de son enfant durant le spectacle s'empêche parfois de se laisser aller à son plaisir de spectateur.

Le parent : accompagnateur ou spectateur à part entière ?

Accompagner l'enfant au spectacle c'est aussi être spectateur avec lui pour se laisser aller au plaisir de l'inattendu et de la découverte. Alors comment accompagner chacun, enfant et adulte, pour trouver sa place de spectateur ?

La plupart des parents apprécient d'assister à un spectacle jeune public à la fois pour leur enfant mais aussi pour eux-mêmes. Nous voyons d'ailleurs de plus en plus d'adultes se rendre à des spectacles jeune public... sans enfant !

Au départ, le parent vient « pour son enfant », parce qu'il a reçu une invitation par le biais de l'école ou que l'enfant l'y a entraîné, mais il se laisse souvent emporter par les émotions. Il renoue alors parfois avec une pratique de spectateur, abandonnée lors de l'entrée dans la vie active, mais cela peut-être aussi une totale découverte.

Sortir en famille, est-ce si familier ?

Environ 65% des familles ne vont jamais au théâtre.

Les leviers pour favoriser la sortie culturelle en famille se trouvent dans l'école, les relais associatifs et la médiation en lien avec les familles. Ce qui nécessite une approche transversale avec un dialogue entre les acteurs de l'éducation, de la culture, des loisirs et des services sociaux.

La plupart des lieux culturels ont imaginé des projets de médiation en partenariat avec des associations, des relais sociaux en qui les parents ont confiance, qui aident à passer un cap à ces familles peu familiarisées avec cet univers.

Penser à une politique «famille» d'accès au spectacle vivant ne peut se limiter à la mise en place d'une tarification spécifique. Tous les lieux recevant des familles l'attestent : une attention toute particulière est portée à l'accueil de ces publics.

L'accueil des familles dans les lieux culturels

Au-delà de l'accueil sensible et personnalisé, les mots qui rassurent, afin de créer les conditions et circonstances favorables à la réception de l'œuvre, les structures réfléchissent de plus en plus à l'accueil physique des familles avec une attention particulière portée à l'architecture et au design : sas d'accueil, salle de spectacle, espaces annexes de détente avec des jeux, des livres, où un médiateur peut parler avec les familles et leur transmettre quelques consignes, sanitaires adaptés... L'idée est de permettre aux parents d'être détendus, de ne pas appréhender négativement le comportement de leurs enfants et de les encourager à vivre pleinement ce moment en y prenant plaisir. Les livrets d'accompagnement destinés aux parents tel le document collaboratif créé par le Département de la Côte d'Or : « Si on allait au spectacle avec un enfant ? Une place pour tous et pour chacun... » peuvent également participer de cet accueil. Penser une sorte de sas à la fois temporel et physique favorisant l'entrée au spectacle est ainsi essentiel pour les enfants et les parents.

Mais, au-delà de cette attention particulière, la majorité des lieux culturels qui prennent en considération l'accueil des familles ont travaillé sur quatre temps d'appropriation qu'ils présentent parfois comme la préparation d'un gâteau :

- la préparation à la sortie (on découvre ensemble la recette du gâteau et on mélange les ingrédients),
- l'accueil dans le lieu (c'est la cuisson, ni trop longue ni trop courte !),
- le temps du spectacle : la réception (ou la dégustation)
- et l'après-spectacle (la digestion).

Les projets exemplaires qui vont suivre, mis en œuvre par des structures aux statuts bien différents, prennent particulièrement en compte ces quatre temps ou ont choisi d'en développer prioritairement certains :

- un centre social et relais culturel : *La Passerelle* à Rixheim
- une scène conventionnée d'intérêt national Art, Enfance, jeunesse : le *Théâtre Massalia* à Marseille
- un centre culturel municipal : *Chez Robert* au Pordic
- une association : *Les Scènes Appartagées* avec le projet « Lire et dire le théâtre en famille(s) »

• **La Passerelle, Rixheim**

La Passerelle conjugue un Centre Social et un Relais Culturel et a pour vocation de répondre aux besoins des familles et de proposer une offre culturelle accessible à tous.

Orientée principalement sur l'enfant et sa famille, la programmation de spectacles cherche à mettre en lumière des créations contemporaines jeune public pluridisciplinaires qui se veulent de véritables occasions de partage en famille.

L'exigence de ce lieu se porte d'abord sur l'accueil du tout-petit et de son parent. Un espace aménagé spécialement pour eux : le *coin cosy*, offre un temps de transition pour se poser avant et après la représentation et favorise la mise en condition d'écoute et de réception du spectacle par les publics.

C'est toute une équipe qui cherche ici à faciliter les échanges entre parents, enfants et professionnels pour que toute question ou inquiétude trouvent une écoute et des réponses. Ces publics identifient ainsi plus rapidement les personnes ressources.

Ainsi que le signale Céline Berthelard, directrice artistique du lieu : « nous sommes convaincus de l'intérêt de venir au théâtre en famille. C'est partager ensemble un moment de découverte, de plaisir, de point de vue. Un moment hors du temps, qui donne à l'enfant et à l'adulte l'occasion de vivre conjointement une expérience unique et singulière. Prétexte à échanger, dialoguer, s'opposer, argumenter... à tout simplement trouver sa place en tant que parent et enfant. Faire ses premiers pas en tant que spectateur est une expérience sensible à vivre avec légèreté et dans le plaisir de la découverte. Le jeune âge de ce public en fait sa spécificité et nous accordons un accueil tout particulier aux familles qui en font l'expérience pour la première fois. »

En 2015, un document *Ma 1ère fois au spectacle* est créé et mis à la disposition des familles, il vise à informer sur le déroulement d'une représentation pour dissiper les éventuelles appréhensions liées à une première sortie au spectacle avec un tout petit.

La *Biluthèque* est un lieu d'animation et de rencontre autour du livre et du jeu pour les familles où l'on prend le temps d'échanger, de nourrir ses envies, ses émotions, son plaisir et sa curiosité en lien avec les spectacles proposés.

Le partenariat *Culture et soin* avec L'Ermitage, établissement social de prévention pour l'enfance s'avère très précieux : autour de la découverte d'un spectacle, deux animatrices accompagnent parents et enfants avant, pendant et après la représentation. Ces propositions viennent nourrir, renforcer ou retisser avec douceur et bienveillance la relation parent/enfant. Pour ces familles traversées par des problématiques douloureuses, s'autoriser au lâcher prise est parfois tout aussi difficile qu'un interdit à poser.

À la *Parent'Aise*, un lieu d'accueil convivial permettant échanges, dialogue et développement du lien parents/enfants, le *bal des bambins* est une occasion de vivre une rencontre originale autour de la musique et de la danse. Au rythme des notes des instruments joués par un musicien professionnel, les familles se laissent aller avec leur enfant au jeu des corps et des voix pour se découvrir autrement.

Le Théâtre Massalia, scène conventionnée d'intérêt national Art, Enfance, jeunesse

« Venir au théâtre en famille est à la fois une injonction adressée aux publics et un axe sur lequel Massalia articule sa programmation. Les spectacles, les horaires, les tarifs, les rencontres sont établis pour faciliter la démarche familiale au théâtre. Venir au théâtre en famille relève aujourd'hui d'une urgence sociale, politique et citoyenne (...) active et brasse en permanence cinq questions :

Une question de regard. Regard porté les uns sur les autres. Le spectacle est un médium, le parent voit l'enfant exister en dehors de lui. (...). Une question de point de vue. Point de vue de l'enfant, point de vue de l'adulte, point de vue de parent. Moi enfant je saisis des choses que toi adulte, tu ne vois pas, que tu ne peux plus voir, moi adulte mon expérience me permet de comprendre, de voir des choses que toi enfant tu ne peux pas encore voir. Moi parent, le spectacle me place devant ma responsabilité de parent... comment te rassurer toi mon enfant, quels mots pour expliquer... tout cela n'est que prétexte à échanger, (...), poser la relation à l'autre... dire non je ne suis pas d'accord, s'opposer, argumenter, et donner au spectacle une autre réalité... celle de « moi spectateur » ...

Une question de liberté. Liberté d'aimer, de ne pas aimer (...). Liberté de dire ou de ne pas dire (...), de douter, de dire je ne sais pas, c'est important pour le parent qui doit toujours tout savoir ... C'est important pour l'enfant à qui l'on répète qu'il a tout à apprendre... **Une question de rencontre** (...). Pour le parent, emmener son enfant au théâtre c'est souvent l'occasion de découvrir le théâtre. Rencontre avec une œuvre (...) qui chemine longtemps, qui disparaît et qui revient par bribes, par images (...). Rencontre avec les artistes pour qui la représentation est le temps fort de leur métier... Rencontre avec les autres spectateurs qui sont venus pour les mêmes raisons et qui nous font à cet instant-là partager le sentiment d'appartenir à une même communauté... Rencontre enfin avec un lieu, qui essaie en permanence de mettre en contact des artistes et leurs œuvres avec des femmes, des hommes, des filles, des garçons de tout âge... **Une question de partage.** Partage de l'extraordinaire. Partage aussi du quotidien. Partage des visions du monde (...). Venir au théâtre en famille, c'est seulement ça et encore bien plus, ça dure toute la vie et encore bien plus... »

La démarche de programmation du Théâtre Massalia implanté au cœur de la Friche Belle de Mai à Marseille répond à un constat simple : « un enfant ne vient jamais seul au Théâtre ». Les spectacles possèdent donc plusieurs niveaux de lecture, plusieurs adresses et permettent aux parents d'être spectateurs et pas seulement accompagnateurs explique Jérémy Gauthier, attaché aux relations publiques et aux familles. Autour de la programmation sont proposés aux familles : des rencontres, des ateliers parents-enfants, des conférences pour les enfants, un livret d'accompagnement, des projets comme Lire et dire le théâtre en famille(s), des invitations aux parents et à leurs enfants quand ces derniers ont vu un spectacle en séance scolaire...

Des Saxifrages aussi ! Il s'agit d'un programme d'actions et un ensemble de ressources proposés aux adultes qui accompagnent les enfants au théâtre. Chaque saison est suggéré aux adultes un parcours de spectacles pour travailler la question de l'accompagnement des enfants. Pour que la posture de spectateur ne soit pas effacée ou réduite au profit de la posture d'accompagnateur mais qu'au contraire les deux se fondent, s'unissent pour enrichir la relation entre les adultes et les enfants.

Les démarches parallèles à la programmation sont, comme les spectacles, des moments de partages et d'échanges artistiques mais aussi familiaux. Le but est de nourrir la relation familiale avec une relation artistique et inversement.

Aujourd'hui, l'équipe réfléchit à instaurer des outils collaboratifs pour les familles comme le covoiturage, ou des systèmes de garde d'enfants quand tous les enfants d'une fratrie ne peuvent pas assister au même spectacle. Mais également des bords de plateau différents et une adresse d'activités familiales plus ouvertes à tous.

Itinéraire spectaculaire pour familles aventurières - Chez Robert – Centre culturel de Pordic

Le projet « La Horde »

Fortement investi dans la diffusion et l'organisation d'actions en direction d'un public jeune et familial, le centre culturel de Pordic propose cette saison, avec la complicité de trois compagnies régionales dirigées par des femmes, un parcours artistique et culturel en direction des familles du territoire sur le thème de la conquête.

Ce parcours progressera tout au long de l'année autour de rendez-vous multiples et complémentaires : ouverture de

répétitions, ateliers de pratique artistique (écriture, théâtre, marionnettes), écriture d'un journal de bord collectif et d'une carte de l'imaginaire, rencontres et débats, visionnages de spectacles..., impliquant parents et enfants dans un véritable processus de découverte de la fabrique du spectacle vivant et de son environnement à travers des univers et des auteurs variés.

Deux voyages extra-ordinaires seront également proposés : une sortie au Théâtre du Soleil pour voir un spectacle, découvrir le lieu et rencontrer la troupe et un séjour à la Scène nationale La Garance à Cavaillon dans le cadre du temps fort «Le souffle de l'inutile» autour des pratiques amateurs.

La photographe Isabelle Vaillant est sollicitée afin d'être le témoin photographique de cette aventure. Un carnet sera réalisé à l'issue du projet.

Le groupe de familles, limité à 20 personnes et composé de binômes, sera constitué avec la complicité de partenaires tels que les écoles, médiathèques, centres sociaux.

A l'inscription, chaque membre de La Horde, petit ou grand, se verra remettre son trousseau de conquérant.e : une carte de lecteur (Médiathèque de Pordic), un programme de Chez Robert, les billets de spectacles, un carnet, un crayon, une liste bibliographique et des barres énergisantes !

Marie Casagrande, programmatrice, administratrice et responsable de la communication du Centre culturel de la Ville Robert, précise que les objectifs de ce projet sont de sensibiliser les familles à la création artistique (répétitions, ateliers, spectacles), faire découvrir des univers artistiques et des équipements culturels multiples sur le territoire et hors territoire, créer une proximité et un dialogue entre les familles et les artistes, proposer un temps de partage unique entre un parent et son enfant et favoriser les rencontres entre les habitants d'un même territoire.

Lire et dire le théâtre en famille(s), un projet de l'association Les Scènes Appartagées

Quand le théâtre s'invite chez les familles

Un artiste (auteur.e, comédien.ne) se déplace dans une famille pour lui faire découvrir et lire des textes de théâtre contemporain jeune public. « Nous espérons ainsi, à travers ce projet, redonner à entendre la parole des auteurs et autrices d'aujourd'hui autour d'un moment convivial avec des textes spécialement choisis pour les familles. Nous espérons susciter le désir pour ces familles de lire du théâtre mais aussi de se rendre dans les salles de théâtre pour découvrir des spectacles contemporains pour tou.te.s. A travers ce dispositif, c'est aussi une meilleure expérience du théâtre, une rencontre « intime » avec des artistes et leurs œuvres qui est proposée », présentent, dans un seul souffle, Sandrine Grataloup, membre fondatrice et Luc Tartar, président de l'association.

Le projet s'adresse à des enfants en âge de pouvoir lire et à leurs parents. Les pièces proposées par l'auteur.e/comédien.ne tiennent compte du nombre de personnes et des âges, qui lui sont communiqués avant la première rencontre par le théâtre, pour que chacun puisse avoir un rôle à jouer.

C'est une aventure qui concerne toute la famille. Tout le monde doit se sentir concerné, parents comme enfants, famille entière, en complicité parfois avec des amis de la famille ou les grands-parents qui peuvent se joindre à la lecture. Les retours des familles ou des intervenants sont nombreux. Tous font part de changements dans les rapports des uns aux autres, les regards portés les uns sur les autres. D'autres soulignent l'importance de rencontrer des auteurs ou des artistes, les améliorations dans la lecture à voix haute, la confiance et quelquefois la fierté ressenties. C'est une autre image du théâtre et de ses auteurs et autrices qui se dessine, quelque chose qui leur paraît plus accessible que ce qu'ils avaient imaginé.

Ophélie Brisset, médiatrice culturelle attachée au développement des publics à la Garance a observé également que, la majorité des familles ayant participé au projet fréquente régulièrement le théâtre. « Même si la relation entre les familles et La Garance est de confiance et réjouissante, nous ne pouvons cependant pas observer de sortie par la propre initiative des familles. Leur venue est souvent liée à une organisation de groupe (sortie avec un Centre social ou avec l'école). Le graal, c'est quand les familles reviennent au théâtre en toute autonomie, par leur propre initiative». Le théâtre et son personnel leur sont devenus plus familiers. Ophélie précise également que, lorsqu'un spectacle est en tournée dans les quartiers où se trouvent les familles du projet, elle s'appuie sur ces dernières pour l'accueil et la fréquentation du spectacle.

L'association a mis en place en 2018 un prolongement à ce dispositif en proposant à 4 familles de villes différentes, et qui avaient expérimenté le projet, de se rendre au Festival d'Avignon dans le cadre du projet Avignon Enfants à l'honneur de l'association Scènes d'enfance – ASSITEJ France. Elles ont ainsi pu se rencontrer dans un cadre culturel, aller voir des spectacles, participer à une manifestation dans la Cour d'honneur, et même lire à voix haute, pour celles

et ceux qui le souhaitaient, devant un public de professionnels ! Une nouvelle étape donc !

Sandrine et Luc confient continuer à réfléchir à d'autres évolutions : aller vers des publics plus éloignés des offres culturelles pour diverses raisons (incarcération, maladie, handicap...); continuer à « mélanger » les familles, les faire se rencontrer dans des lieux de culture, que ces familles soient françaises ou étrangères ; faire découvrir à d'autres familles le plaisir de la lecture à travers des documentaires ; favoriser la diffusion de livres labellisés pour les familles...

Impossible de ne pas citer également les travaux historiques et édifiants dans ce domaine des associations Enfance et Musique et Nova Villa dont l'ampleur des actions mériteraient un dossier complet. Et bien d'autres festivals et organismes aux projets exigeants et engagés que nous ne pourrions pas non plus développer ici.

En conclusion, le recensement de ces différents projets et les témoignages de leurs initiateurs nous ont permis de souligner la nécessité de mettre en cohérence les initiatives existantes, développer les partenariats, former les professionnels à ces actions spécifiques pour leur donner toute l'ampleur méritée sur les territoires.

La famille offre un endroit de convergence politique et culturelle qui doit nous amener à trouver des nouvelles collaborations entre l'ensemble des acteurs concernés sur un même territoire : les équipements culturels, les lieux d'accueil de l'enfant, les associations socio-culturelles, familiales, éducatives, les réseaux de solidarité et les partenaires publics comme la Délégation Académique aux Arts et à la Culture, la DRAC, la Direction Départementale de la Cohésion Sociale, la CAF, les communes, l'intercommunalité, les collectivités territoriales et leurs services de la culture et enfance, la Politique de la Ville... Il faut insister aussi sur la nécessité de développer et pérenniser les associations d'éducation populaire.

Autre priorité : la formation des accompagnateurs qui font le lien entre les familles et les professionnels de la culture et celle des « passeurs d'art » que sont les parents, les enseignants, les animateurs ...

Le rapport du 25 janvier 2017 « Les territoires de l'éducation artistique et culturelle » de la députée Sandrine Doucet met l'accent sur la formation initiale et continue des acteurs de l'éducation artistique et culturelle selon une approche croisée, multi-catégorielle, multi-professionnelle, et préconise une meilleure prise en compte des familles dans la gouvernance locale de l'éducation artistique et culturelle.

Il est également chaque fois relevé l'importance du rôle du médiateur qui doit pouvoir appréhender le champ de la coopération avec les acteurs qui travaillent en direction de la famille en abordant les domaines du politique, du familial, de l'éducatif et du culturel. Rarement ce profil existe avec une telle transversalité.

Enfin, le ministère de la Culture a confié une mission à Sophie Marinopoulos - psychologue, psychanalyste, spécialiste de l'enfance et de la famille -, sur l'impact de l'art et de la culture dans les liens enfant-parents. Ce rapport sera disponible prochainement après remise au ministre et s'intitule : « Une stratégie nationale pour la Santé Culturelle. Promouvoir et pérenniser l'éveil culturel et artistique de l'enfant de la naissance à 3 ans dans le lien à son parent (ECA-LEP) ».

Souhaitons que cet intérêt affirmé et la publication de ce document permettent de pallier les manquements apparus dans cette étude et que la rencontre entre les familles et le théâtre soit toujours plus encouragée et renouvelée.

Février 2019

Avec les témoignages précieux de :

Céline Berthelard, directrice artistique de La Passerelle à Rixheim ;

Ophélie Brisset, médiatrice culturelle attachée au développement des publics à la Garance Scène Nationale de Cavaillon;

Marc Caillard, Président - fondateur de Enfance et Musique;

Marie Casagrande, programmatrice, administratrice et responsable de la communication de Chez Robert, Centre culturel de Pordic;

Jérémy Gauthier, attaché aux relations publiques et aux familles au Théâtre Massalia, scène conventionnée d'intérêt national Art, Enfance, jeunesse à Marseille;

Sandrine Grataloup, membre fondatrice et Luc Tartar, président de l'association Les Scènes Appartagées pour le projet « Lire et dire le théâtre en famille(s) »;

Aurélie Lesous, chargée de mission santé, famille et petite enfance – Secrétariat général /Scpci – Département de l'éducation et du développement artistiques et culturels – Ministère de la Culture;

Cyrille Planson, rédacteur en chef de La Scène et du Piccolo, auteur et fondateur du festival « Petits et Grands » à Nantes.

Enfants vivant(s) des arts

Par Geneviève Lefaire, vice-présidente de Scènes d'enfance - ASSITEJ France déléguée aux projets

« L'éducation artistique et culturelle constitue le vecteur majeur de la mise en œuvre de cet objectif d'émancipation. Elle propose à chacune et à chacun, dès l'enfance et tout au long de la vie, d'avoir accès à des expériences esthétiques et de s'engager dans des pratiques artistiques. Elle se nourrit de la rencontre avec les œuvres et les artistes. Elle induit une dimension interprétative. Elle ouvre aux différents champs du patrimoine et à la culture scientifique et technique. Elle joue un rôle décisif dans la capacité de symboliser, dans le processus d'individuation, dans l'ouverture à la diversité culturelle, dans le développement de l'esprit critique et du discernement et dans l'apprentissage de la citoyenneté. Elle est ferment de démocratie »
(Appel du 18 août 2018¹).

Il y a eu les précurseurs, inventeurs de nouveau théâtre et de nouvelle pédagogie, des artistes pédagogues disciples de Copeau. Il y a eu les spectacles qui s'inventaient pour la jeunesse et les enfants qui, eux-mêmes, avaient le droit de s'inventer. Un lien nouveau se créait entre enfants et artistes, entre l'école et le théâtre, sur le terreau de l'éducation populaire. Des militants, artistes, éducateurs, ensemble construisaient les prémices d'une éducation artistique. Par leur engagement et l'engagement de ceux qui les ont rejoints jusqu'à aujourd'hui, les relations éducation-culture se sont développées, non sans soubresauts, appuyées sur divers dispositifs innovants, ministériels et territoriaux, dont le Protocole d'accord Education-Culture de 1983, complété en 1989 par une Convention pour l'éveil culturel de la petite enfance, le plan Lang-Tasca de 2000, la circulaire interministérielle de 2013, la Charte de 2016, les Parcours d'éducation artistique et culturelle et la Génération Belle Saison de 2017. « Le débat public s'est progressivement amplifié pour atteindre le cœur de l'Etat² ». En 2018, le président de la République s'engage à ce que les enfants bénéficient durant leur scolarité d'un parcours culturel cohérent et exigeant. Il annonce la généralisation : 100% d'Éducation Artistique et Culturelle (EAC).

Où en sommes-nous ?

Scènes d'enfance - ASSITEJ France avec un collectif d'associations a affirmé récemment dans un Manifeste la nécessité de « partager avec l'enfant citoyen, acteur de sa propre vie, des temps de découverte artistique, de pratique, d'exploration, d'expérimentation et d'apprentissage lui permettant d'appréhender le monde qui l'entoure et de s'inscrire dans celui-ci dès son plus jeune âge ».

Aujourd'hui, en effet, des artistes, des structures, des parents, des associations, des enseignants, des chercheurs, des collectivités territoriales, des ministères s'intéressent à la relation de la jeunesse avec les arts. Dans les programmes de saison des structures culturelles, essentiellement celles dédiées à la jeunesse mais pas seulement, la rencontre des enfants, des adolescents avec les artistes et les auteurs occupe une grande place. Ici on parle de l'école des spectateurs, en temps scolaire mais aussi en soirée, en famille. Là ce sont les parcours pour l'enfance et la jeunesse,

¹ Écrit par le Collectif pour l'éducation par l'art, la Maison des écrivains et de la littérature et la Transversale des réseaux arts-sciences (TRAS)

² Jean-Gabriel Carasso, Loizeau rare, Paris

de l'éveil artistique jusqu'à l'université, pour découvrir le monde de la création, connaître, comprendre et apprécier les codes de la représentation. Ailleurs les plateaux critiques où les jeunes défendent les spectacles. Une éducation artistique éclectique, un terrain de jeu propice à la rencontre entre les élèves de tous âges, les artistes et leurs œuvres, des bords de plateaux, des visites de coulisses, des apéros pédagogiques, au-delà de la fiche-spectacle, des projets participatifs, des projets pour tricoter de nouvelles utopies, échanger, partager, vivre ensemble.

L'EAC est un élément fondamental de ces actions culturelles, elle structure les relations entre les enfants et les arts vivants, elle leur donne sens, une direction et un objectif. Au fil de l'expérience et des réflexions conjointes d'enseignants, d'acteurs culturels de chercheurs et d'associations, notamment la Ligue de l'enseignement et l'ANRAT, l'EAC s'est progressivement définie par un référentiel en trois pôles officialisé par la circulaire interministérielle du 3 janvier 2005 : voir, jouer, interpréter. Voir, c'est « éprouver »³, se confronter aux œuvres. Jouer, c'est « s'approprier les langages de l'art, expérimenter des démarches expressives et créatives ». Interpréter, c'est « mettre en scène l'enfant comme auteur de son discours ». « Ces trois pratiques permettent de combiner trois modes d'expérience de l'art et de la culture [...] : l'expérience esthétique [...], l'expérience artistique [...], l'expérience symbolique »⁴. Trois dimensions de l'EAC qui n'ont de sens que pour se nourrir mutuellement et à condition que les parcours qu'elle constitue s'inscrivent dans la durée. « Apprendre à s'attarder »⁵ serait une décélération tant pour les artistes que pour les enfants. « Ce qui fait défaut, c'est moins la culture qu'une vraie rencontre, une rencontre qui ait fait et qui fasse événement »⁶.

L'EAC ne peut exister qu'en relation avec les arts vivants. « Elle est à mon avis consubstantielle de la création artistique. Il ne peut y avoir de travail d'éducation artistique que s'il y a de la création en amont. Il s'agit de relier cette création et les artistes à l'éducation artistique »⁷. « Le travail de création et l'EAC ne sont pas des approches séparées mais bien au contraire des démarches qui s'enrichissent et se prolongent dans l'acte de création »⁸. L'EAC est constitutive de la création artistique, son corollaire, son extension naturelle, puisque l'œuvre, par son adresse, est forcément tournée vers les autres, en l'occurrence des enfants, des adolescents « assemblés » en une communauté de spectateurs.

Nombreux sont les artistes pour qui la création ne peut exister qu'en relation avec son public, en l'occurrence la jeunesse, dans une démarche où chacun nourrit l'autre. Une création qui s'appuie sur « une chaîne de médiation d'une grande efficacité »⁹, indispensable pour « guider les jeunes publics sur les chemins de l'art et les amener jusqu'à l'autonomie ». Une médiation « qui n'impose pas de message, mais qui propose de le construire ensemble », qui se réinvente à chaque projet de création et permet l'enrichissement mutuel de la création et de l'éducation artistique et culturelle. « La médiation par l'art lui-même, la médiation par les pratiques et la médiation par les savoirs et les pratiques langagières »¹⁰.

« Comment un texte, un spectacle résonne avec la vie ? Comment j'accompagne les spectateurs à le mettre en résonance, mais comment je laisse aussi les résonances se faire, comment l'espace de la médiation devient observation de ce que je suis, ce que nous sommes, ce que nous sentons... »¹¹.

Pour et avec quelle jeunesse ?

« Nous permettons aux enfants de rêver, d'imaginer, de créer, de s'interroger, d'échanger avec les autres sans qu'il y ait forcément la bonne réponse, de croiser les visions du monde, d'expérimenter, de participer à une vie collective et d'avoir des expériences sensibles, de se tromper, de recommencer, de raconter... Cela offre la possibilité d'être là, au monde, et d'en prendre conscience »¹².

L'EAC est un projet ambitieux, une éducation à l'art et par l'art dès la toute petite enfance¹³, dont on souhaite qu'elle participe tant à l'épanouissement de l'enfant qu'à la construction de sa place dans la société. « Pour l'enfant, cela signifie l'initier à une démarche de création collective qui tienne compte de son individualité »¹⁴.

« Trop souvent considérés comme de simples consommateurs livrés aux industries culturelles »¹⁵, les enfants d'aujourd'hui s'avèrent être souvent citoyens du monde, conscients des enjeux de l'actualité. « Les collégiens sont en

3 Jean-Gabriel Carasso, *LoiZeau rare*, Paris

4 Marie-Christine Bordeaux & François Deschamps, *Education artistique, l'éternel retour ?* Ed. Attribut, 2013

5 Hannah Arendt, philosophe

6 Alain Kerlan, université Lyon II

7 Christian Duchange, *Cie l'Artifice/la Minoterie*, Dijon

8 Betty Heurtebise, *Cie la Petite Fabrique*, Bordeaux

9 Marie-Christine Bordeaux, Université Grenoble-Alpes

10 Marie-Christine Bordeaux & François Deschamps, *Education artistique, l'éternel retour ?* Ed. Attribut, 2013

11 Aurélie Armellini, *Les Araignées Philosophes*, Bordeaux

12 Nathalie Djaoui, *Saison jeune public*, Nanterre

13 Cf. *Enfance & Musique*

14 Philippe Guyard, ANRAT, Paris

15 *Scène(s) d'enfance et d'ailleurs & alii*, Manifeste, 2012

prise avec les tensions religieuses et culturelles que nous vivons actuellement. Ils se posent les mêmes questions que nous, les adultes. L'école change beaucoup, les enseignants sont plutôt prêts à aller vers plus d'horizontalité »¹⁶. N'est-ce pas aussi un des objectifs de l'EAC ? Grâce à elle, « l'enfant entre dans un processus de création et l'enseignant, de fait, s'inscrit dans une pédagogie du projet, réinterroge sa pédagogie par le projet »¹⁷.

Conscientes de ces évolutions, nombreuses sont les démarches artistiques qui visent à « associer les nouvelles générations au processus de création, les faire passer d'une place de spectateur à une position d'acteur. Ils sont les partenaires d'aventures à vivre ensemble, pour libérer la parole, en démultipliant les projets participatifs avec des artistes, mais aussi des médiateurs, des relais créatifs »¹⁸.

Une EAC pour les enfants d'aujourd'hui, où s'inventent de nouvelles relations, une nouvelle pédagogie : « Nous ne sommes plus ici dans la transmission descendante d'un savoir (certainement nécessaire par ailleurs), mais dans l'invention collective des formes de la découverte, ce qui relève aussi de l'apprentissage de la démocratie (...). L'éducation que nous voulons est l'essence de l'expression de notre humanité, un apprentissage de la vie faite d'art, de sciences et de terrestre, ce sentiment d'appartenir et de contribuer à un destin commun des humains et du vivant (Cf. Bruno Latour) »¹⁹.

Une jeunesse dans toute sa diversité sociale, territoriale, qui fait l'expérience de l'altérité et d'un monde qu'ils nous invitent à (re)créer avec eux, dans une dimension universelle. « Passeurs de monde »²⁰, les jeunes prennent la parole et veulent être acteurs de leur vie.

Ce qui est en jeu, c'est l'autonomie de l'enfant, l'enfant qui voit, pense, joue, éprouve, s'approprie, se situe, se confronte, interprète : « Une pensée critique, nous la définirons comme une capacité à prendre position, à délibérer, prouver, s'assurer de... bref, à outrepasser ce qui se donnerait comme vrai par simple voie d'autorité »²¹. « Dans un monde maintenu dans une forme de trauma médiatique, nous faisons le pari de l'accès au symbolique pour réenclencher la pensée »²². « C'est en expérimentant que l'on crée la pensée »²³.

Quels enjeux pour l'avenir ?

Principal enjeu : la généralisation de l'EAC. Comment faire pour que tous les enfants puissent réellement prendre le chemin d'une véritable éducation artistique et culturelle, qu'elle ne soit plus réservée comme actuellement aux secteurs les plus innovants de l'éducation et de la culture sur les territoires les plus investis ?

Les questions sont nombreuses à propos d'une généralisation à la fois désirée et crainte. Comment « avoir les moyens d'une généralisation qualitative dans un projet quantitatif »²⁴ ? Comment mener à bien la généralisation²⁵ ? L'EAC telle qu'elle s'est construite ne saurait être ni une cerise sur le gâteau ni un supplément d'âme. Pas plus qu'un remède miracle. Alors comment éviter le risque de saupoudrage dans les moyens comme dans les finalités de l'EAC ?

Autre nécessité : « **impliquer les acteurs des territoires** pour établir un lien entre milieux scolaire et périscolaire »²⁶. Alors même que les liens « entre les réseaux d'éducation populaire et l'éducation artistique qui permettaient une cohérence entre le scolaire et le périscolaire ont été mis à mort »²⁷. Certes, « l'affichage du « 100% EAC » provoque une prise en compte croissante des collectivités territoriales et des structures culturelles »²⁸, mais comment éviter les « zones blanches » et comment dégager « le temps et les espaces de réflexion pour concevoir les projets »²⁹ ?

Comment généraliser sans moyens ni ressources supplémentaires ? « Cela impose aux pouvoirs publics de tous niveaux une coopération systématique et régulière (...) afin qu'aucun établissement scolaire ne soit délaissé ni en zone rurale, ni en zone périurbaine, et qu'à terme aucun élève ne soit privé de la chance d'accorder, à travers les arts, ses émotions et sa raison »³⁰.

16 Manon Albert, Le Grand T, Nantes

17 Philippe Guyard, ANRAT, Paris

18 Grégory Vandaele, Le Grand Bleu, Lille

19 Antoine Conjard, Hexagone, Meylan, TRAS (Transversale des réseaux Arts-Sciences)

20 Jean-Claude Gal, Théâtre du Pélican, Clermont-Ferrand

21 Marie-Pierre Chopin, Université de Bordeaux

22 Emilie Le Roux, les Veilleurs Cie, Grenoble

23 Hannah Arendt, philosophe

24 Christine Bolze, Atelier Récolte, collectif Pourleac, Lyon

25 Philippe Guyard, ANRAT, Paris

26 Aurélie Armellini, les Araignées Philosophes, Bordeaux

27 Emilie Le Roux, Les Veilleurs Cie, Grenoble

28 Par exemple à Nanterre où, du fait de la mobilisation de nombreux services, « sur les 450 classes accueillies dans l'année pour assister à des spectacles et des films, la moitié bénéficie de sensibilisations ou de parcours approfondis en lien avec l'œuvre fréquentée ».

29 Christine Bolze, atelier Récolte, collectif Pourleac, Lyon

30 Robin Renucci, Tréteaux de France, Aubervilliers, lettre au Haut Conseil pour l'EAC, juillet 2017

Comment généraliser sans clarifier les rôles ? « Il est aujourd'hui plus facile de monter des projets mettant en jeu l'EAC que de trouver des moyens de production pour la création. Le danger serait d'instrumentaliser l'artiste, dans un rôle d'artiste-intervenant et non de créateur. Il faut redonner aux artistes la vraie valeur de leur geste artistique dans les projets d'EAC et non pas en tant qu'animateurs ou intervenants déclarés au régime général »³¹. Ce qui est en jeu, c'est le « statut de l'artiste intervenant » et l'invention de « nouveaux types de relations dans lesquelles prennent place les médiateurs, les artistes, les relations publiques... »³².

A l'unanimité, « **la clé de la généralisation tient en un mot : la formation** »³³. Tant du côté des enseignants et des éducateurs que du côté des artistes, des médiateurs, ou encore des élus et des parents, le plus possible de façon conjointe, comme en témoigne la journée du Tour d'Enfance en Ile de France qui lui était consacrée le 23 janvier 2019. Pour l'instant, on ne peut que constater la « faible part consacrée à l'EAC dans la formation initiale et continue »³⁴, « le manque de formation et d'information des enseignants »³⁵ et l'investissement personnel important de ceux qui la font, en s'appuyant sur leur propre conviction. Une conviction à partager et qui doit s'étayer sur la connaissance et l'expérimentation interdisciplinaire. Une formation qui passe par la mise en commun des expériences, la connaissance des ressources, l'échange et le partage. Tel est un des enjeux auxquels travaille actuellement la Coopérative pour l'éducation par l'art issue du collectif Pourleac et de la Maison des écrivains, au même titre que la coordination entre tous les acteurs.trices de l'EAC.

Autre clé, affirmée par le Manifeste de 2017 : « l'éducation à l'art, l'éducation par l'art et l'ouverture culturelle doivent trouver leur place dans tous les ministères qui ont pour mission l'enfance et la jeunesse... en bonne intelligence avec les collectivités territoriales et tous les acteurs de l'éducation et l'enseignement artistiques, dans tous les temps de vie de l'enfant, dès le plus jeune âge, à l'école, hors de l'école et dans les lieux de pratique artistique »³⁶.

Un projet politique ?

« L'EAC, acronyme développé, s'intéresse à l'éducation, à l'art et à la culture (on pourrait mettre des pluriels aux trois termes). Ces trois mots, dans l'état de crise, d'interrogation, d'incertitude, de forte inégalité que traverse notre (nos) société(s), sont au cœur du débat »³⁷. « L'éducation artistique et culturelle ne se fait plus comme au siècle dernier. Les œuvres et l'inventivité des acteurs culturels, des artistes, des professeurs et partenaires de nos actions font évoluer ce qu'il est convenu d'appeler EAC, acronyme qui n'est déjà plus adapté à la réalité [...]. Si cette approche a encore des vertus indispensables, les pratiques artistiques actuelles, les conditions de mise en œuvre, les enjeux politiques, les convictions humanistes font bouger ce cadre initial »³⁸. Il s'agirait bien de questionner sans cesse pour s'ouvrir à des projets expérimentaux, nouveaux et non catégorisés dans le « faire/voir/interpréter ».

L'EAC reste un vrai combat, « d'essence joyeuse »³⁹. Si l'on peut se réjouir d'un certain nombre d'avancées résultant « d'un volontarisme et d'un militantisme »⁴⁰, l'histoire montre que c'est toujours fragile et en évolution. Mais « un combat peut en cacher un autre »⁴¹, car, quel sens auraient « voir, jouer, interpréter » s'ils ne permettaient pas à l'enfant et de grandir et de trouver sa place dans une société dont les piliers sont mis à mal. L'EAC est un projet de société, elle doit permettre aux jeunes générations de devenir autonomes, citoyennes, mieux vaudrait dire s'émanciper, dans un monde qui bouge et qu'elles sont appelées à rêver, à imaginer, à construire, à rendre vivant.

L'EAC, ferment de démocratie : « l'accès de tous à l'expérience esthétique comme une nouvelle conquête démocratique nécessaire, une nouvelle étape à franchir dans la démocratisation culturelle »⁴².

L'EAC, un parcours de vie pour cultiver l'enfance en soi : « ce que nous partageons tous, l'enfance comme question, l'enfance comme jeu, l'enfance comme création, l'enfance comme engagement, l'enfance comme résistance, l'enfance comme mondes possibles à venir »⁴³.

Avril 2019

31 Betty Heurtebise, Cie La Petite Fabrique, Bordeaux

32 Grégory Vandaele, Le Grand Bleu, Lille

33 Jean-Marc Lauret, collectif Pourleac, Paris

34 Philippe Guyard, ANRAT, Paris

35 Anne-Sophie Boulan, ANRAT collège éducation

36 Une généralisation dès le plus jeune âge, comme il est affirmé dans le Protocole pour l'éveil artistique et culturel des jeunes enfants : « développer un volet petite-enfance dans la politique d'éducation artistique et culturelle du ministère de la Culture ».

37 Christine Bolze, atelier Récoltes, collectif Pourleac, Lyon

38 Antoine Conjard, Hexagone, Meylan, TRAS

39 Emilie Le Roux, Les Veilleurs Cie, Grenoble

40 Marie-Christine Bordeaux, université Grenoble-Alpes

41 Jean-Gabriel Carrasso, LoiZeau Rare, Paris

42 Alain Kerlan, université Lyon II

43 Dominique Richard, auteur, parrain du 1er juin 2019

Soutiens et partenaires



SCENES D'ENFANCE – ASSITEJ FRANCE

AU SERVICE DES ARTS VIVANTS POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE

La création pour l'enfance et la jeunesse est foisonnante, inventive, riche de la diversité de ses formes et de ses expressions. Elle est porteuse d'un espoir et d'un projet de société. C'est ce qu'entend promouvoir Scènes d'enfance – ASSITEJ - France.

L'association professionnelle propose de rassembler toutes les forces de ce secteur, accompagner les dynamiques en région comme à l'étranger et défendre les intérêts de la profession.

Elle contribue à la définition de politiques culturelles imaginatives et structurantes en faveur de l'enfance et de la jeunesse, en dialogue avec les collectivités publiques dans le cadre d'une convention pluriannuelle avec le ministère de la Culture.

Elle impulse dès à présent un nouvel élan au service de cette création et de ceux qui l'animent.



c/o ONDA
13 bis rue Henry Monnier
75009 PARIS

www.scenesdenfance-assitej.fr
contact@scenesdenfance-assitej.fr
