

FORMATION JEUNE PUBLIC ET MEDIATION : POUR UNE APPROCHE ACCOMPAGNEE

Le spectacle vivant et l'enfant : pourquoi? comment ?

17 et 18 octobre 2012 / Le Quai-Angers (1^{ère} session)

OUVERTURE DES DEUX JOURNEES

Avec

Marion Fraslin-Echevin, directrice du Pôle public et médiation - Le Grand T / Nantes

Christian Mousseau-Fernandez, directeur - EPPC Le Quai / Angers

Cécile Duret-Masurel, conseillère éducation artistique et culturelle - DRAC Pays de la Loire

Marion Fraslin-Echevin rappelle en introduction le contexte dans lequel s'inscrit cette formation : c'est à l'occasion du lancement des grands chantiers de réflexion initiés par l'association Scène(s) d'enfance et d'ailleurs en collaboration avec l'ANRAT, l'ATEJ, l'OCCE, l'ONDA, la ligue de l'Enseignement, Le Festival mondial de marionnettes de Charleville-Mézières, theatre-enfants.com et le Théâtre de la Marionnette à Paris, que le Grand T a choisi de constituer un comité de réflexion et d'échanges sur les enjeux de la médiation culturelle auprès du jeune public.

Constitué de représentants des structures culturelles des Pays de la Loire et de Bretagne, ce comité de réflexion s'est réuni à six reprises durant la saison 2011-2012, pour échanger autour de la thématique suivante : « Pour une approche accompagnée de l'enfant spectateur : la médiation et la formation des médiateurs ».

Au fil de ces rencontres, l'envie de réunir les médiateurs jeune public des Pays de la Loire et de Bretagne autour de deux sessions de formation pour partager et considérer les enjeux de ce secteur est née. L'opportunité de profiter de la programmation de deux festivals jeune public dans la région, l'un à Angers et l'autre à Nantes, pour se retrouver, s'est justifiée.

Christian Mousseau-Fernandez rappelle que l'EPPC Le Quai réunit trois structures culturelles : le Centre chorégraphique national, le Centre dramatique national (NTA) et Le Quai. Ce dernier développe une programmation jeune public et est aussi en charge du PREAC (Pôle ressource pour l'éducation artistique et culturelle), deux bonnes raisons pour s'associer et accueillir cette formation des médiateurs culturels jeune public.

Cécile Duret-Masurel explique que cette proposition de formation a rencontré l'intérêt de la DRAC Pays de la Loire qui s'est associée à la réflexion et qui a naturellement rebondi sur cette initiative en la soutenant par le biais du Pôle ressource éducation artistique et culturelle (nommé le « PREAC ») basé au Quai. Elle note que cette formation intéresse beaucoup de professionnels du spectacle vivant et répond également aux préoccupations du Ministère de la culture en matière d'éducation artistique et culturelle.

Christian Mousseau-Fernandez invite les stagiaires à l'inauguration du Festival Pas(s)age le soir même et explique que ce forum des écritures pour la jeunesse est élaboré chaque année par un collectif composé de structures culturelles, de bibliothèques, de librairies, de foyers

d'éducation populaire... Ce temps fort est destiné à un public de 9 à 13 ans et se donne comme objectif de mettre en relation les écritures et les jeunes. Il présente ensuite Karin Serres aux stagiaires, la marraine de la formation.

Karin Serres raconte qu'elle est « tombée dans le jeune public » il y a 25 ans avec un premier texte, *Katak*, l'histoire de Roméo et Juliette à la préhistoire. Depuis, elle ne l'a plus jamais quitté. Elle a écrit à ce jour une cinquantaine de pièces de théâtre dont la moitié est tournée vers le jeune public. Ce n'est pas par hasard, c'est vraiment une volonté profonde de s'adresser à ce public-là pour 3 raisons :

- une raison politique : décider de travailler pour la société toute entière, dont les enfants font partie
- une raison artistique : explorer d'autres territoires artistiques et élargir son horizon
- une raison théâtrale : proximité avec le public (développement de projets) plus évidente dans le cadre de la création pour le jeune public

Karin Serres souligne l'importance des échanges professionnels. C'est notamment pour cette raison qu'elle a accepté avec enthousiasme d'être la marraine de cette formation.

LES VALEURS FONDATRICES ET L'HISTORIQUE DU SECTEUR JEUNE PUBLIC EN FRANCE

Intervention de

Jean-Claude Pareja, fondateur de Très-Tôt Théâtre à Quimper
Dominique Bérody, délégué général Jeunesse et décentralisation en Yvelines pour le Théâtre CDN de Sartrouville.

Jean-Claude Pareja a fondé le Très Tôt Théâtre en 2000, après avoir développé de nombreuses activités en direction du Jeune Public au sein de la MJC Kerfunten à Quimper.

Dominique Berody vient du plateau, a été comédien, puis formateur pour la DRAC puis a été missionné pour développer un projet sur le territoire des Yvelines. En tant que comédien, deux rencontres ont été décisives dans son parcours : Alain Knapp et Jerzy Grotowski.

Intérêt pour le processus de création chez l'acteur-créateur et pour la transmission aux enfants.

S'adresser aux enfants est un acte autant artistique que politique.

Théâtre et politique ont été étroitement liés tout au long de l'histoire. L'histoire du théâtre jeune public est liée à l'histoire du théâtre et indissociable de l'histoire de la décentralisation et de la république.

Dans le courant du 20^{ème} siècle, on passe du « spectacle pour enfants », occupationnel, au « spectacle jeune public », pour lequel on affirme un acte artistique. Dès 1907, Stanislavski annonçait « le théâtre pour enfants, c'est comme le théâtre, mais en mieux » !

On peut également souligner les apports importants des sciences humaines dans l'évolution vers le théâtre jeune public et la considération de l'enfant-spectateur (cf. *La Cause des enfants* - Françoise Dolto). Le mouvement des CEMEA, lié à l'apparition d'une politique de la jeunesse, entame une réflexion sur l'éducation culturelle.

Mais peu à peu, une scission naît entre les mouvements d'éducation populaire -qui

fabriquent un « théâtre du pauvre »- et le politique -qui favorise la naissance d'un réseau institutionnel. Le ministère crée en 1960 le réseau des CDNEJ (Centre dramatique national enfance jeunesse) - naissance du Théâtre des Jeunes années à Lyon - avec l'objectif d'inventer, de créer, des lieux d'identification pour les enfants.

Dans les années 70, avec des artistes comme Catherine Dasté ou Anne Sylvestre, un nouveau langage artistique qui s'adresse directement aux enfants s'élabore et s'éloigne du répertoire des grands contes adaptés pour le théâtre. Ces artistes vont à la rencontre des enfants pour les interviewer et exploiter ces matériaux dans leurs créations.

En 1968, des spectacles Jeune public sont programmés au Festival d'Avignon par Jean Vilar : la société fait irruption dans l'imaginaire des enfants. C'est un nouveau rapport à la cité qui considère le public dans son ensemble, les enfants compris.

En 1973, Jacques Lang invente le « théâtre national des enfants » à Chaillot : Claude Regy, Antoine Vitez, Catherine Dasté... y sont invités pour présenter leurs créations pour le jeune public. L'adaptation de *Vendredi ou la vie sauvage* par Antoine Vitez a marqué les esprits.

En 1974, Bruno Castan crée l'Unité enfance-jeunesse de la MC 93 (Aulnay-sous-Bois).

Au début des années 80, 6 CDNEJ occupent le territoire français : à Nancy, Lille, Lyon, Caen, Montreuil et Sartrouville. Jusque dans les années 90, le réseau des CDNEJ reste très éloigné des réseaux d'éducation populaire, au sein desquels se développent des propositions artistiques en direction du jeune public.

Effet pervers des militants des CDNEJ qui privilégient le « premier cercle » des grands metteurs en scène de réputation nationale en prétendant qu'ils sont les seuls capables de produire des spectacles de qualité en direction des enfants. On s'aperçoit pourtant souvent, comme le dit P. Bensoussan (Théâtre Massalia) que certains de ces « grands » artistes introduisent « le commentaire de leur œuvre » dans leur spectacle de peur que les enfants n'en saisissent pas le propos. L'enfant spectateur manque de considération de leur part !

Fragilisation des artistes émergents plus modestes tels que Christian Carrignon, Christian Duchange, le Vélo théâtre... qui ne rencontrent pas de soutien institutionnel. Ils sont « orphelins de reconnaissance » à cette époque, alors qu'ils font partie de nos références aujourd'hui.

L'expérience de la MJC de Kerfuntun est intéressante car une programmation de spectacles nationaux ou internationaux pour le jeune public (Belgique et Québec très en avance sur la France) se développe en dehors des circuits institutionnels, financée par les bénéficiaires d'activités sportives tels que le yoga ou le karaté ! En 1977, J.C. Pareja signe une charte du cinéma de qualité auxquels les enfants ont droit. Au début des années 80, il se questionne sur le développement d'une action éducative et culturelle autour des spectacles qu'il programme (mêmes principes que la charte pour le cinéma).

En 1981 Bernard Faivre d'Arcier réalise une étude pour la Direction du Théâtre (Ministère de la Culture) sur l'offre artistique en direction du jeune public et son rayonnement : « ce n'est pas parce qu'on s'adresse à un enfant qu'on s'adresse à un demi-spectateur ». Affirmation du théâtre comme vecteur d'éducation. L'idée de favoriser le désir (plutôt que le devoir) de théâtre sur le temps scolaire commence à émerger.

En 1989, Joël Jouanneau devient artiste associé au CDNEJ de Sartrouville. Il crée en 1991 *Mamie Ouate en Papouasie*, spectacle qui marque les esprits. Le théâtre jeune public n'est plus seulement une affaire de « spécialistes » : ouverture, élargissement, association de tous les acteurs mobilisés pour le Jeune public.

En 1990 : choc artistique Jeune public avec la sortie de *Katak* de Karin Serres. Après avoir

démarché de nombreux éditeurs (Gallimard, Acte Sud, Retz, L'école des loisirs...), Dominique Bérody fonde une maison d'édition nommée Très-tôt théâtre, spécialisée dans la recherche d'un répertoire pour le théâtre Jeune public. *Katak* est la première pièce éditée. Suivent des pièces de Bruno Castan, d'auteurs suédois... le répertoire est nourri par de nombreuses résidences d'auteurs organisées dans l'ouest avec l'appui de théâtres partenaires (à Quimper, St Nazaire ou avec le GACO) : Karin Serres, Françoise Pillet, Dominique Paquet, Nathalie Papin, participent à ces expériences. L'année suivant les résidences, les spectacles sont créés et tournent via un réseau national. En 1999, Dominique Bérody met fin à l'activité d'édition. Grâce à l'implication de Brigitte Smadja, L'école des Loisirs crée un secteur Théâtre Jeune public et récupère le fonds de Très-tôt théâtre.

Jean-Claude Pareja en « profite » pour récupérer le nom de Très-Tôt théâtre, avec l'accord de Dominique Bérody (ravi !), pour nommer sa structure à Quimper.

Les éditions Actes Sud-Papiers et le Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN s'associent en 1999 pour créer « Heyoka Jeunesse », une collection de pièces de théâtre contemporaines jeune public. « Heyoka » était le nom d'un clown sioux capable de panser les maux avec le rire...

A la même époque, le Ministère de la culture décide de redéployer les moyens des CDNEJ via les structures de la décentralisation : tous les CDN doivent produire ou coproduire des spectacles jeune public (cf. Charte de Catherine Trautmann). Avec la disparition des CDNEJ, c'est la perte de lieux ressources très importants.

Les questions de transmission, de partage, de démocratisation culturelle sont fondamentales. Egalement la présence de l'artiste dans la Cité et son rapport au public sont questionnés. Il est important aujourd'hui que ces questions soient au cœur des réflexions des collectivités territoriales.

Les réseaux du Chaînon manquant, de la ligue de l'enseignement (Spectacle en recommandé), les GRAC (aujourd'hui les RIDA), les festivals, ont fortement favorisé la reconnaissance de la création pour le Jeune public. La création des Offices régionaux de diffusion artistique (politique d'aménagement du territoire) y a également contribué (ex : développement des résidences d'artistes).

Aujourd'hui, le fait que des artistes de renommée nationale tels que Emmanuel Demarcy-Mota, Olivier Py ou Joël Pommerat s'intéressent au Jeune public favorise également cette reconnaissance. Un théâtre universel qui s'adresse autant aux adultes qu'aux enfants.

Cf. Discours de Philippe Dorin lorsqu'il reçoit le Molière Jeune public en 2008 http://www.dailymotion.com/video/x58wbt_moliere-du-meilleur-spectacle-jeune_creation#.UMmrlqxi4

Des chantiers de réflexion placent aujourd'hui les acteurs culturels et le public dans une démarche participative. Nous sommes force de proposition politique et citoyenne. Dans le théâtre, tout fait société / dans la médiation, tout fait lien social ! Les outils de médiation, comme le journal *Le Piccolo* par exemple, sont indispensables car ils créent du lien.

Aujourd'hui, les auteurs de théâtre jeune public sont édités à L'école des loisirs, aux éditions théâtrales, chez Heyoka-Actes-Sud papiers, à L'Arche, Am Stram Gram...

Diverses questions se posent dès lors que l'on programme des spectacles jeune public :

- Comment se positionne-t-on par rapport aux réseaux des maisons de l'enfance,

écoles ou associations qui programment des spectacles jeune public qu'on estime de « moins bonne qualité » ? Le programmateur est-il seul détenteur de l'exigence de qualité ? Comment définit-on le talent ? Quel regard porter sur les créations de théâtre amateur ?

- Comment aborder les problèmes de mobilité des enfants, surtout en milieu rural ? Proposition de petites formes tout terrain ?

C'est par le partage que l'on va créer une culture commune. Le développement des résidences d'artistes favorise cela. Cf. Expérience de Philippe Dorin qui, en résidence d'écriture de *Sœur, je ne sais pas quoi frère*, donna rendez-vous dans un café tous les jours à 11h aux personnes souhaitant venir « raconter leur histoire de sœur réelle ou imaginaire ». Le théâtre jeune public est souvent pionnier dans la réflexion sur le rapport au public, dans l'invention de formes de dialogue entre les artistes et le public.

Quelques textes de référence :

Le Théâtre Jeune public, un nouveau répertoire, Thèse de Nicolas Faure (P.U. Rennes) 2008/2009

A la découverte de 100 et une pièces (1^{er} et 2^e tome), Marie Bernanoce (Ed. Théâtrales)

Vers l'émergence d'un théâtre pour la jeunesse, Dominique Bérody & Jean-Claude Lallias (Editions Sceren-CRDP/ Théâtre d'Aujourd'hui)

Accompagner l'enfant spectateur dans sa découverte du spectacle, Cyrille Planson (Ed. la Scène)

Site ressource : <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>

DEVELOPPEMENT DE L'ENFANT ET SPECTACLE VIVANT : L'IMAGINAIRE ET LA PENSEE DE L'ENFANT

Intervention de

Annie Rolland, Maître de conférences en psychologie clinique et psychopathologie à l'Université d'Angers

Jeu, illusion, croyance, image et représentation

Ils sont les mots clés de la construction de la pensée de l'enfant, ce qui est curieux c'est qu'ils sont aussi ceux du spectacle. Dans le développement d'un enfant, l'image précède le mot. Le jeu précède la pensée. Françoise Dolto disait que les bébés comprennent les choses au-delà des mots [4b]. Lorsque nous parlons aux bébés, ils accèdent au sens de nos paroles sans maîtriser le vocabulaire qui les compose. Pour comprendre l'affirmation de Françoise Dolto il faut d'abord se représenter l'univers psychique du tout petit enfant. Il est composé de sensations c'est à dire des objets produits par les sens. Sensations olfactives, gustatives, tactiles, auditives, visuelles mais aussi cénesthésiques c'est à dire produites par la sensation de la masse du corps séparée du corps maternel, différent du monde extérieur. Cette séparation entre moi et non-moi ne va pas de soi au tout début de la vie, elle s'acquiert progressivement dans le vécu des séparations successives assumées par l'enfant. Chaque expérience sensorielle donne naissance à des images qui constituent le corps psychique de l'être dans sa dimension vivante individualisée. Nous élargissons ici la notion d'image puisqu'elle ne concerne pas uniquement les objets perçus par le regard mais aussi les objets perçus de manière olfactive, tactile, gustative, auditive. Ces images sont constitutives de

notre image du corps.

Donald Woods Winnicott a contribué à la compréhension du développement affectif de l'enfant par son incontournable théorie de l'espace transitionnel défini comme suit : *"Les objets et les phénomènes transitionnels font partie du royaume de l'illusion qui est à la base de l'initiation de l'expérience."* [18] Il ajoute que cette aire intermédiaire d'expérience, cet « espace potentiel » n'appartient ni à la réalité externe ni à la réalité interne et pour autant il constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant et il en subsiste des traces tout au long de la vie.

Si les histoires et les jeux qui font peur ont une grande importance c'est que la peur est une composante essentielle de cet espace potentiel. Le sentiment de peur est associé à des thèmes très divers et s'étend de la crainte à la plus grande terreur. C'est un sujet d'autant plus passionnant qu'il recouvre les interrogations actuelles sur la tonalité sulfureuse de la littérature pour adolescents, mais aussi plus généralement sur la littérature pour enfants. Dans ma pratique de psychologue, je fréquente aussi les domaines de l'anxiété et de la peur car les syndromes anxio-dépressifs et les phobies constituent la plus grande part de la demande de consultations d'enfants, d'adolescents et d'adultes.

Se remémorer la fois où la peur réelle s'est manifestée dans notre vie alors que nous étions exposés à un danger réel constitue en général un souvenir imprégné par la violence de la situation.

Nous en conservons une empreinte traumatique qui actualise en permanence de pénibles sentiments parfois accompagnés de douleurs physiques liées, d'une part à la modification brutale de notre équilibre neurophysiologique et d'autre part à la situation d'effraction psychique que nous avons subie.

Nous n'aimons pas avoir peur mais nous aimons nous faire peur à nous-mêmes... Plus précisément, nous cherchons à éprouver artificiellement des sensations proches de la peur réelle : est-ce paradoxal? Si nous entretenons une relation singulière avec certains personnages de fiction capables de susciter en nous des sentiments d'horreur et de terreur, c'est parce que nous sommes capables d'y **croire**... Selon Serge Tisseron les fictions nous permettent, « à volonté, et sans danger, suspendre le sentiment de la réalité. La fiction interdit de penser qu'il s'agit de la réalité, mais pas d'y **croire**, « comme si c'était vrai ». (14) La forme de l'intrigue, le suspense, les caractéristiques des personnages sont autant de critères qui importent dans l'attrait exercé sur les enfants par certaines fictions (livres d'images, théâtre de marionnettes, cinéma, dessin animé) qui mettent en scène les figures archaïques du monstre, de l'ogre, du fantôme, du vampire, de la sorcière...

La peur, l'enfant et le jeu

La frontière entre la **peur réelle** et la **peur fantasmée** est signifiée par la part d'action que nous prenons dans la genèse de la situation terrifiante. Quand nous lisons un livre, nous sommes en quelque sorte aux commandes de notre peur et témoins « en sécurité » de la peur des autres. Par identification, nous recherchons dans la peur artificielle une expérience imaginaire où nous sommes en mesure de contrôler un phénomène qui, dans la vie réelle, nous plonge dans un abîme d'impuissance et constitue souvent un traumatisme. Nous pouvons contrôler la peur que nous créons en interrompant l'expérience ou bien en partageant l'expérience avec d'autres, comme au spectacle...

Cette "fabrique expérimentale de peur" nous est absolument nécessaire car la psychanalyse nous enseigne que nous sommes habités par des terreurs archaïques depuis notre plus jeune âge. Il existe de nombreuses formes d'anxiété que nous avons besoin de **transformer** en peurs.

Transformer c'est donner une forme. Cette forme va nous permettre de "**penser**" la peur. Nous avons pour cela recours à l'imaginaire. La création littéraire, théâtrale,

cinématographique, picturale est redoutablement efficace pour faire surgir des images. Nous en constatons l'efficacité dans les albums de la littérature jeunesse qui jouent avec la figure du monstre depuis Charles Perrault et les frères Grimm. Dans le roman *Ça* (9), Stephen King oppose un groupe d'adultes au monstre qu'ils ont dû affronter ensemble dans leur enfance. Freud (8) précisait que l'angoisse est en relation avec l'attente, et qu'elle a pour caractères l'indétermination et l'absence d'objet : elle est donc différente de la peur qui a un objet, une source de danger bien définie. En revanche, lorsque nous lisons une histoire effrayante et que nous éprouvons un frisson de terreur qui perdure parfois longtemps après que nous ayons fermé le livre, ou plus encore au cinéma, lorsque nous sursautons en criant, alors que nous savons qu'il s'agit d'une fiction, le registre du fantasme se joue des limites entre réel et imaginaire.

Dès son plus jeune âge, lorsque l'enfant est capable de se différencier de l'autre, il lui est agréable de jouer à avoir peur avec ses proches. Nous ne nous souvenons pas de nos propres jeux mais si nous connaissons de jeunes enfants, nous savons que **jouer** à « cache-cache » provoque chez les bébés de plus de 8 mois une intense jubilation liée à la surprise, qui provoque ses éclats de rire lorsque la situation se répète. L'enfant apprivoise la figure de l'étrange en expérimentant l'alternance entre l'étranger, l'inconnu et le familier. L'émotion provoquée par la surprise, la « petite frayeur », est activement recherchée et la rapide alternance des sentiments de peur et de réassurance joue un rôle dans le contrôle de l'émotion par l'enfant qui se livre à une expérience première d'élaboration mentale. Les parents qui jouent à ce jeu avec les enfants connaissent intuitivement la limite de la durée du sentiment de peur. Ils jouent inconsciemment avec le "souvenir" perdu de leurs propres jeux d'enfants. Soulignons que la plus grande peur du bébé est que sa mère disparaisse et ne revienne jamais. Cette perspective le plonge dans une situation que Freud qualifie de « détresse psychique » (7). Mais en expérimentant **le jeu** de cache-cache, il combat sa pire terreur en apprivoisant la peur par la jubilation et dans ce précieux espace entre soi et le monde que Winnicott a qualifié de « transitionnel » (17).

A propos de la peur du loup, Bettelheim a montré pour le conte des trois petits cochons, que « *le petit enfant doit être capable d'avoir peur afin d'être soulagé de ce qui est mauvais pour lui. Il a besoin de voir le mal en d'autres personnes, d'autres choses, d'autres situations. Le loup semble bien représenter la métaphore des mauvais objets internes* » (1). Certains travaux à propos de la figure du loup ne s'en tiennent pas à la théorie du mauvais objet. Ainsi « *Nos peurs viennent de la menace qui elle-même vient de notre angoisse, l'un des aspects fondamentaux de notre existence. Le loup est symbole, synthèse de tous les dangers réels ou imaginaires de l'homme dans sa finitude...* »(12) Mais il contient aussi un potentiel de séduction qui ne manque pas de nous attirer. C'est à dire que la figure du loup contient également de bons objets que certains mythes ont mis en exergue. Romulus et Rémus sont nourris par une louve, ainsi que Mowgli, le jeune héros de Kipling. Le thème de la louve recueillant et allaitant l'ancêtre d'un groupe est très fréquent dans les mythes fondateurs d'avant l'ère chrétienne. Ne dit-on pas que les loups adoptent les enfants abandonnés (Comme Victor de l'Aveyron que le Docteur Itard a recueilli pour tenter de l'éduquer) ?

On appelle aussi une « louve » un distributeur automatique de lait dans les élevages de veaux aux Etats-Unis. Pour certains Amérindiens, les loups sont d'éternels errants qui savent où se trouve toute chose, et auxquels le chasseur peut adresser des prières pour qu'ils lui indiquent la localisation du gibier. Dans un mythe des Indiens Dakota, un loup apprend à l'homme à chanter: au premier chant, le vent est créé et au second, c'est le brouillard, deux éléments utilisés pour confondre les ennemis.

Le Mythe du Loup-Garou enfin, est également un bon exemple de la condensation du bon et du mauvais.

Ce qui est important pour l'enfant c'est justement la bipolarité Bon/Mauvais. D'aucuns remarqueront que le loup des contes peut avaler tout cru un enfant, une grand-mère, ou des

petits cochons. C'est effrayant mais cela laisse aussi la possibilité de sortir vivant du ventre du loup, comme Pinocchio et Gepetto sortent vivants du ventre de la Baleine. La symbolique de la renaissance est contenue dans cette possibilité. Grandir c'est mourir à l'enfance, pour renaître adulte.

Ce loup qui peut nous avaler tout cru, ne nous mâche pas.... Ce qui me fait penser à un proverbe Touareg qui dit ceci : « *Les tiens peuvent t'avalier mais ils ne te mastiquent pas* ». Autrement dit, nous pouvons être en conflit avec des membres de notre famille (à entendre au sens extensif du mot dans une organisation sociale ou tribale), mais ceux-ci ne nous détruiront pas. A un niveau plus inconscient, ce proverbe nous invite à considérer la dimension orale propre aux origines du sentiment d'exister. Et par extension, le loup devient une figure familière, dangereuse et attirante à la fois comme le sont tous les objets dignes de notre attention... Il est des nôtres, malgré son étrangeté, il est un vestige de notre part sauvage, comme un animal totem. Nous le craignons et l'aimons tout à la fois. Nous craignons le loup qui dévore et aimons la louve qui nourrit : dans les deux figures, seule la position diffère : Manger ou être mangé.

A ce stade de notre réflexion nous voyons comment ce n'est pas du loup réel dont il est question mais plutôt des **représentations** de loup, construites grâce aux **images** qui ont construit le mythe. La construction des mythes inclut les composantes sensorielles, charnelles de notre lien à l'existence. L'oralité est une composante primaire, originelle, fondamentale et universelle des mythes et le loup est une figure princeps de cette composante.

Les étapes initiatiques du « grandir »

Se faire peur et avoir peur sont donc deux choses différentes. La peur auto-provoquée, consentie, procure un plaisir dont la source est archaïque. Nous n'en avons pas conscience car il est affilié à une angoisse innommable chevillée à la peur impensée de la mort. Freud a donné un nom à ce sentiment : « l'inquiétante étrangeté » (6), un sentiment qui s'oppose à la quiétude et au familier.

Les artistes, les créateurs ont compris ce sentiment et le mettent au travail dans leur création artistique.

La peur est une composante omniprésente dans la psychologie du petit enfant. Elle est de fait incontournable et se présente sous forme de phobies « normales » : la peur de l'obscurité, de certains animaux, de figures imaginaires mais monstrueuses, fantômes, vampires, etc. D'un point de vue psychanalytique, on admet que la différence entre la peur et l'angoisse est que la première a un objet réel et que la seconde est sans objet. L'angoisse est un affect qui a naturellement sa place dans l'organisation psychique et qui dispose d'une part inconsciente très importante. L'angoisse a besoin d'un support pour être pensée et élaborée mentalement. On appelle ce support représentation mentale : autrement dit une image ou un groupe d'images qui constitue un contenant pour l'angoisse. Ce contenant est important car il détermine les limites du territoire de l'angoisse.

Dans les contes, le territoire de l'angoisse est délimité par la forêt, la caverne, la grotte : au-delà de cette limite vous êtes en grand danger. Il est toujours tentant pour le héros de l'histoire de pénétrer dans ce territoire pour affronter sa peur. Parfois, il n'a pas le choix, comme le petit Poucet qui sauve la vie de ses frères en trompant l'ogre qui veut le dévorer et en surmontant le pire danger qui soit : être abandonné par ses parents.

L'oeuvre de Tolkien *Le seigneur des Anneaux* (15) a rencontré un grand succès auprès de la jeunesse dans sa récente adaptation cinématographique. Frodon Sacquet doit quitter sa chère Comté et entrer dans le Mordor, territoire de Sauron afin d'y conjurer le destin funeste des hommes, des Elfes et des Hobbits. Ici la figure paternelle du bienveillant Gandalf est rassurante mais elle expose tout de même notre héros à des dangers mortels. La route de la

communauté de l'Anneau est pavée de frayeurs, de terreurs et de souffrance jusqu'à l'épuisement (5). L'omniprésence du couple peur/chagrin est une composante essentielle de la théorie de Bowlby qui souligne le rôle des figures d'attachement, qui protègent l'enfant des émotions négatives, destructrices lorsqu'elles sont trop intenses. Frodon Sacquet est entouré de figures auxquelles il est très attaché, comme Gandalf, Aragorn, et surtout le fidèle Sam. L'histoire montre que cet attachement lui permet de triompher de la peur pour mener à bien sa quête. *Le Seigneur des Anneaux* est une illustration magistrale des dialectiques de l'attachement et de la perte, du lien et de la séparation, du chagrin et de la peur, face au danger de mort qui guette au détour de chaque chemin.

Cette histoire est édifiante car nous ne pouvons découvrir qui nous sommes au-delà des apparences sociales qu'à travers une expérience fondatrice où nous sommes confrontés au danger et dont nous devons triompher. Nul n'échappe à cette loi de passage obligé qui nous permet en outre de devenir adulte, c'est à dire de nous séparer définitivement de nos parents. La figure du loup, de l'ogre, ou de quel qu'autre monstre, est paradoxale car elle est double et constitue en fait l'image idéale à laquelle nous devons être exposés afin de triompher de l'angoisse d'anéantissement et de la régression qui nous guette si nous restons à jamais des enfants aux prises avec nos pulsions libres de toute entrave et incapables de surmonter la peur et le chagrin.

Aucun de nous n'a réellement envie de se retrouver dans une situation terrifiante. Mais dans l'imaginaire, cela nous procure un délicieux frisson lié au sentiment de « toute puissance » d'être l'élu qui sera, tout comme certains héros seront épargnés ou bien échapperont par habileté et courage aux desseins cruels du monstre dont l'intention claire est d'étendre la destruction et la terreur sur toute forme de vie. Le jeune Harry Potter (13), apprenti sorcier, livre une guerre de 7 ans (durée de l'adolescence...) au maléfique Voldemort et aura connu dans sa résistance à la pulsion de mort, un grand succès auprès des adolescents et pré-adolescents. Il incarne à la fois le danger permanent face à la mort, à la destruction, la volonté d'en triompher par le bien et l'ambivalence quand se révèle la part de lui-même qui participe à l'existence même de Voldemort. La cicatrice que celui-ci a laissé sur son front en constitue la trace indélébile, telle une inscription sur le corps, dans la chair, lui rappelle implicitement la vraie nature du monstre et Harry « *va s'efforcer jusqu'au bout de considérer l'homme derrière le monstre, un homme qu'il prend soin de vouvoyer et qu'il se refuse, y compris lorsque cela devient possible, à exécuter.* » (3)

Contempler le spectacle imaginaire de la cruauté procède d'une nécessité d'autant plus impérieuse qu'elle apaise nos tensions issues de nos pulsions refoulées. Nous avons donc besoin de jouer à avoir peur. Ce faisant, nous obtenons par la peur une double satisfaction imaginaire :

- Contrôler l'angoisse de mort en délimitant son territoire.
- Apaiser les tensions issues du conflit entre nos pulsions sadiques inconscientes et notre intégration de la loi.

En outre, la frayeur délicieuse que nous éprouvons révèle sous une forme déguisée la manière dont nous tentons de faire l'économie de la culpabilité.

Les angoisses archaïques qui nous habitent dès le berceau sont de fait la trace de notre nature prédatrice et de nos pulsions sadiques primaires estompées, lissées par l'éducation que nous recevons. Domptées, enfouies (refoulées, dirait Freud), méconnues de nous-mêmes mais toujours là, comme la bête tapie dans l'obscurité de son antre, elles exigent de nous un perpétuel travail psychique. De cette nécessité provient certainement notre paradoxal engouement pour l'horreur sous forme d'images et d'histoires... Que nous soyons enfant ou adulte, la frayeur est le prétexte de la fascination, elle est notre alibi pour pouvoir satisfaire, sans trop de culpabilité, notre appétit d'horreur et notre obscure satisfaction à triompher fantasmatiquement de la peur et du chagrin.

Des personnages de fiction campent ces figures héroïques auxquelles l'enfant peut d'autant plus s'identifier que l'étoffe de l'intrigue est tissée du fil des mythes qui occupent déjà une place dans le substrat impensé de notre névrose infantile. Dans notre préhistoire individuelle, la toute puissance et l'omnipotence entrent en conflit avec la menace de castration qui nous oblige à renoncer à nos projets incestueux. Une fois le complexe d'oedipe résolu, nous nous arrangeons avec ce bagage encombrant grâce à de petits compromis. En revanche quand les petits enfants appréhendent la fiction, ils n'ont pas encore résolu les conflits infantiles, on ne peut donc pas parler de compromis, mais d'une confrontation directe avec leurs pulsions. Rien cependant ne les empêche de considérer qu'il s'agit d'une construction imaginaire, à l'instar des jeux où ils font « comme si », c'est à dire « pour de faux », par opposé à « pour de vrai »...

Ainsi, les scénarios angoissants, les fictions tragiques, les histoires effrayantes sont là pour satisfaire notre besoin de terreur. Nous, enfants, adolescents et adultes, chacun de façon singulière, avons besoin d'expérimenter en image, en représentation, le risque fantasmé de notre destruction ; notre privilège de spectateurs, de lecteurs étant d'en ressortir vivants ! L'enfant se constitue un espace intime, l'espace potentiel d'une vie tout entière vécue le temps d'un film, d'une pièce de théâtre, d'une lecture. L'histoire fournit à l'enfant l'occasion de **créer** la réalité, de se **re-créer**. Et c'est ainsi que sa pensée va progressivement accéder aux concepts que nous utilisons une fois achevée la constitution de notre moi. Tant que l'enfant n'a pas atteint la maturité nécessaire pour éprouver son sentiment d'exister en tant que personne, il a besoin d'éprouver physiquement, sensoriellement, les représentations du monde qui l'entoure. Le jeu de la vie, avant la vie-même...

Nous devons protéger les enfants des malheurs réels, mais nous nous trompons en voulant les priver de jouer à être malheureux, jouer à avoir peur ou à faire peur... car comme le dit Françoise Dolto : « *Nous voulons que nos enfants aient la sécurité. Soit. Mais la sécurité pour quoi faire ? Si le prix de la sécurité c'est de ne plus avoir d'imagination, plus de créativité, plus de liberté, je crois que la sécurité est un besoin primordial mais qu'il n'en faut pas trop. Trop de sécurité étête le désir et le risque qui sont nécessaires pour se sentir à chaque instant « vivant », « mis en question ».* (4a)

Vivre, c'est avoir peur car la vie même est une violence, au sens littéral du mot.

Echanges autour du spectacle *Qui a peur du loup?*

Se référant au spectacle *Qui a peur du loup ?* de Christophe Pellet, mis en scène par Matthieu Roy, et présenté aux participants de la formation la veille, dans le cadre du festival Pas(s)ages, Annie Rolland a précisé la place de la figure du loup dans le monde de l'enfance et de l'adolescence :

« On peut retrouver dans ce spectacle une forme de jubilation enfantine. L'enfant meurt à son enfance en devenant un loup, métaphoriquement. Son père ne le reconnaît plus comme tel : être un adolescent, c'est rompre avec tout ce qui renvoie à l'enfance. C'est une période de grande violence psycho-affective où pour exister, il faut être en opposition au père et à la mère. Une violence structurale est en nous, que l'éducation et l'évolution tentent de dompter. L'art ne nous parle que de cela, des barbares que nous sommes.

La figure du loup est intéressante. Dans le spectacle, l'adolescent parle peu. Il a une carapace. Il a le choix : être tué par le père ou rejoindre la horde des loups ? La horde des loups, c'est aussi le monde de l'adolescent, qui se vit en bande.

La peur du loup est fondatrice. Elle fait partie de nous. Nous avons besoin d'avoir peur, de voir le mal s'incarner. Le loup est un symbole, une synthèse de tous les dangers, réels et imaginaires. Il nous séduit, nous attire, il est fascinant ».

Sur le traumatisme éventuel lié à un spectacle :

« Pour les enfants, les situations qui font peur sont normales, à la différence de l'adulte qui rationalise.

Ils ne sont pas traumatisés. Seule une peur réelle peut le faire, pas un film ou une pièce.

L'enfant peut prendre ce qu'on lui donne lors du spectacle, dans la mesure où cela ne l'expose pas au trauma.

L'enfant peut être remué par un spectacle. Mais dans ce cas, ce n'est pas la fiction qui blesse, c'est le trauma qu'elle réveille. La guerre nous tue, pas la fiction sur la guerre. Les grandes tragédies grecques ont été écrites à un moment où l'humanité s'ouvrait à la réflexion sur l'amour, la guerre... ».

Cf. Bibliographie transmise par Annie Rolland en annexe.

COMPTE-RENDU DES ECHANGES (ATELIERS)

Atelier 1 : Accueil du jeune public et formation des équipes d'accueil

Echanges menés par

Christelle Hunot (Théâtre Lillico-Rennes) et **Jean-Noël Charpentier** (Onyx-La Carrière)

L'accueil des publics fait partie du projet de la structure : c'est ce qui rassemble tous les membres de l'équipe. Cette question d'accueil doit se poser en équipe pour chaque spectacle selon l'âge des spectateurs, la jauge accueillie, le statut du public (scolaire-famille-public habitué-public fragile...), le lieu d'accueil et la proposition artistique. Cette démarche d'accueil, pour qu'elle soit de qualité, nécessite du temps en équipe, l'implication de tous (direction, administration, technique).

Le personnel de billetterie doit être conseil auprès du public. C'est lui qui doit alerter sur des publics fragiles à accueillir. Souvent le personnel d'accueil billetterie est multi tâches dans sa structure (accueil téléphone, secrétariat...). Il faut donc pouvoir l'impliquer pour qu'il se sente pleinement investi dans son rôle d'accueil : c'est l'inviter à aller voir des spectacles, des répétitions publiques, des rencontres avec des équipes artistiques, visionner des vidéos, lire les revues de presse et les dossiers pédagogiques des spectacles. Il faut lui donner envie d'être « bavard » sur les spectacles proposés dans son lieu. Ce travail d'accompagnement du personnel d'accueil demande du temps.

Pour le jeune public, les premiers contacts avec un lieu de spectacle riment avec découverte et curiosité mais génèrent également souvent appréhension, inquiétude et nervosité. L'accueil de ce public en salle doit en tenir compte. Il doit être rassurant.

L'accueil physique doit être très visible, évident et convivial. L'entrée en salle doit se faire en coordination avec l'équipe technique après avoir fait le point avec la compagnie.

Toute la complexité est d'accueillir un groupe d'enfants comme si on accueillait chaque enfant individuellement. Cela nécessite beaucoup d'attention. On passe du sas d'entrée au sas de contrôle qui symboliquement est le passage de la réalité à la fiction. Ce passage doit se faire dans le calme et dans la confiance.

Le mot d'accueil est-il obligatoire ? S'il est fait, il doit l'être avec délicatesse, insister sur le plaisir qu'on a à accueillir le spectacle et ne surtout pas être qu'une série de recommandations.

La présence d'une personne de la structure en salle pendant le spectacle est essentielle : elle permet d'évaluer la réception du spectacle, permet l'échange avec le public à l'issue de la représentation, permet une intervention si besoin...

Quel est le seuil de tolérance pour une éventuelle intervention pendant la représentation ? Ce seuil est toujours difficile à placer. Il est bien d'en discuter avec la compagnie. Dans tous les cas il faut faire confiance au public. Quand on est en dans un rapport de confiance, le public le sent.

Atelier 2 : Jumelages et partenariats (temps scolaires et hors temps scolaires)

Echanges menés par

Cécile Duret-Masurel (DRAC Pays de Loire) et **Pierre Jamet** (Théâtre de Laval)

Définition d'un jumelage

Un jumelage est une relation privilégiée, qui s'inscrit dans la durée, entre une structure culturelle, une structure d'accueil (centres de loisirs, établissements scolaires, hôpitaux, etc.) et des artistes. L'objectif principal est de permettre la rencontre avec des oeuvres et des artistes.

Pistes de réflexion sur les jumelages et partenariats - temps scolaire / hors temps scolaire

Problématiques inhérentes à un jumelage ou un partenariat :

- Quels critères et quelles stratégies de médiation adopter pour réussir un partenariat ?
- Comment un partenariat peut engendrer (*participer d'une*) une réflexion plus globale sur un territoire ?
- Comment intégrer au projet de jumelage les différents temps de l'enfant et notamment le hors temps scolaire ? (Question qui va se poser avec les prochaines réformes du temps scolaire).

A) Les critères d'un partenariat réussi

Choix du public bénéficiaire :

- Enseignants/éducateurs volontaires et motivés. Permet de garantir le succès du projet et éventuellement que les enseignants/éducateurs défendent le projet auprès de leurs collègues. *Néanmoins nécessité absolue de prendre l'attache des directeurs d'établissements, quelle que soit leur nature, afin de permettre au jumelage de dépasser la relation interpersonnelle entre un enseignant / éducateur et un médiateur.*
- Dépasser le volontariat pour parvenir à instaurer un partenariat sur un territoire ou une structure d'accueil a priori peu engagés. Cela pose des problèmes de disponibilité et de motivation des acteurs du projet mais permet de toucher un public qui en a vraiment besoin. Importance de la durée et des relais.
- Nécessité de renouveler les publics bénéficiaires pour éviter la consommation, l'installation d'habitudes et d'automatismes. Le partenariat n'est pas un « dû » !

Durée :

- Durée moyenne de 3 ans. La première année permet de poser les bases d'un partenariat. La deuxième année permet une meilleure coordination entre les acteurs et d'élargir le cercle des personnes concernées. La troisième année permet aux

- acteurs de prendre plus de risques dans le choix des actions à mettre en place.
- Eviter les partenariats trop longs !

Modalités :

- Ecrire une convention tripartite entre la structure d'accueil, la structure culturelle et la collectivité territoriale pour avoir une signature/un engagement politique. Définir et mentionner dans la convention, des objectifs en fonction du projet et des critères d'évaluation, même si ceux-ci sont difficiles à juger.
- Partager un langage commun compréhensible par tous les acteurs car le fonctionnement et les objectifs d'une structure culturelle, d'un établissement scolaire ou d'un centre de loisirs ne sont pas les mêmes.
- Travailler en étroite collaboration entre la structure d'accueil et la structure culturelle.
- Mettre en place des formations pour les acteurs du projet (enseignants, animateurs, travailleurs sociaux, etc). Dans un premier temps, une formation sur ce qui constitue le jumelage et dans un deuxième temps, une formation sur les fondamentaux de l'école du spectateur. Pour information, une formation *dite de proximité* peut-être mise en place dans un établissement scolaire à la demande du chef d'établissement.
- Solliciter les chefs d'établissements pour qu'ils facilitent la mise en place du projet auprès de leurs équipes pédagogiques.
- Impliquer les conseillers pédagogiques, les coordonnateurs théâtre, l'Inspection Académique, l'Education Nationale et/ ou la Direction de l'enseignement catholique du territoire pour que ces institutions soutiennent aussi la mise en place du projet.
- Choisir des équipes artistiques disponibles qui pratiquent et défendent l'éducation artistique. L'important est la richesse qui se transmet entre le public et l'artiste intervenant.
- Anticiper et accompagner la sortie d'un jumelage. Trouver des ouvertures possibles.

A) Réflexion globale sur un territoire

Certains territoires sont confrontés à une offre importante sur leur territoire (plusieurs structures culturelles proposent des partenariats) tandis que d'autres ont peu de propositions. Des disparités sont constatées entre les territoires. Cela pose une double question : celle de l'implication dans les zones de vide, et celle de la coordination et de la cohérence pour ne pas déposséder les acteurs locaux dans les territoires où l'offre est plurielle.

Bien identifier l'offre et les structures porteuses des projets afin que le public sache à qui s'adresser.

Tisser des liens avec d'autres structures culturelles présentes sur le territoire (conservatoire, musées, patrimoine, etc.) afin de favoriser la transversalité, de mutualiser les moyens et d'enrichir le projet.

Il faut à la fois effectuer un travail de terrain pour toucher davantage les publics et faire venir les publics dans la structure culturelle.

B) Les temps de l'enfant

Le hors temps scolaire (péri et extrascolaire) est le futur enjeu à prendre en compte avec la prochaine réforme du temps scolaire.

Cette réforme implique un travail en étroite collaboration entre les centres sociaux, les centres de loisirs et les établissements scolaires afin d'agir sur les différents temps de l'enfant.

Dans le cadre d'un centre de loisirs ou d'un centre social, les enfants sont touchés de manière assez facile, mais on peut se questionner sur l'effet de ces actions long terme. Aussi, il s'avère plus difficile de toucher les parents car il n'y a souvent pas d'outils instaurés tels que les carnets de liaison, etc.

Le temps scolaire semble plus approprié pour toucher l'ensemble d'une population car il est plus « cadré » et concerne surtout l'ensemble d'une population d'un âge donné. Cependant le hors temps scolaire permet de toucher certains publics « imperméables » à l'école

(personnes en échec scolaire, gens du voyage).

Pour mettre en place un partenariat sur temps scolaire et hors temps scolaire, il est nécessaire de prendre en compte les objectifs de toutes les structures et d'impliquer les structures sociales et les établissements scolaires dans des actions communes.

Atelier 3 : L'accompagnement du jeune spectateur (scolaire et famille)

Echanges menés par

Marion Fraslín-Echevin (Le Grand T-Nantes) et **Michel Auger** (Le Quai – Angers)

Avant de rentrer dans la problématique du groupe 3, Marion et Michel ont souhaité la resituer :

Qu'est-ce que le théâtre ?

« Le théâtre est le lieu de l'expérience collective, de la pensée, de la citoyenneté... Le théâtre, un espace de rencontre, d'échanges entre jeunes et adultes, un lieu de convivialité... »

Pourquoi accompagner le jeune spectateur ?

« Pour les aider à devenir des spectateurs critiques, il faut les sensibiliser à ce qu'est une représentation, développer avec eux l'attitude, les aider à acquérir une posture de spectateurs dynamiques. »

Interview de J-X De Lestrade, réalisateur- Télérama 3272

Une fois cette introduction faite, l'accompagnement a été abordé sous deux aspects :

1) Qu'est-ce que l'accompagnement en temps scolaire ?

C'est un accompagnement qui induit **des actions dans le temps**. Cette temporalité se définit en 3 temps : avant, pendant et après.

L'avant : une collaboration entre artistes et enseignants, soutenir les conditions de cette rencontre, donner l'appétit, ouvrir sur les sens et les signes des oeuvres

Le pendant : l'accueil le jour J et la question de la jauge pour des bonnes conditions d'écoute et de réception des oeuvres

L'après : les échanges, mettre des mots sur les oeuvres

Ces actions qui se déroulent sur la saison de la structure culturelle permettent d'introduire la notion de « **parcours** ». Cet accompagnement souligne également la place centrale du médiateur dans la conception, la réflexion, l'accompagnement et du lien entre artistes et enseignants et de sa place.

2) Qu'est-ce que l'accompagnement pour la famille ?

Cet accompagnement repose autour des notions de parentalité, du lien et du vivre ensemble. Elles envisagent des actions qui seront de différents ordres au sein des structures culturelles : l'accueil, la communication, la billetterie, la médiation. Cet accompagnement nécessite une mise en commun de différents services et une réflexion commune.

Après l'exposé de ces deux aspects, nous sommes revenus sur les différents points abordés et nous avons partagé nos expériences et nos réflexions :

- le médiateur / le sensibilisateur / le présentateur : comment se définir ?

- le lien entre le médiateur et le programmateur pour envisager ensemble les actions de transmission autour des œuvres. Par œuvre, nous élargissons au champ de la lecture, de l'exposition, de la vidéo, de la performance...
- le lieu : visite du théâtre, présentation des différents corps de métier, qui fait la visite et comment ? Le mot à retenir serait HABITER LE LIEU
- accueil des groupes scolaires : combien ? comment conjuguer la qualité et la quantité ? saupoudrage ou approfondissement. Il est donc nécessaire pour la structure de définir un projet artistique afin d'affirmer ses choix.
- accueil des groupes scolaires : faut-il donner un billet ?
- la formation des enseignants avec la question autour du public et du privé. Comment travailler ensemble en mutualisant le financement ?
- la garde des enfants le soir : qui s'en occupe et comment ?
- la présentation de la saison : un temps pour les enseignants, un temps pour les familles mais comment ?

Cf. Contributions de Marion Fraslín-Echevin et Michel Auger en annexe

LE MOT DE LA FIN

AVEC KARIN SERRES, MARRAINE DE LA FORMATION

« La taille du spectateur n'a rien à voir avec la taille de sa sensibilité » Françoise Dolto

Karin Serres a trouvé qu'il était très intéressant de commencer ces journées de rencontre avec un historique, proposé par deux personnes émanant de courants très différents. L'histoire politique et l'histoire culturelle constituent une base très importante pour placer les fondations du spectacle jeune public.

Karin Serres souligne également l'importance primordiale du dialogue interprofessionnel.

Privilégier la création de petites formes, développer le goût du spectacle (et les parallèles avec le goût culinaire en offrant quelques gorgées ou bouchées apéritives en accueillant le public), favoriser les traces (billet, programme...), inventer de nouvelles formes de présentations de saison... en associant le plus souvent possible les artistes à cette réflexion sur l'accueil et l'adresse aux publics.

Il est important de toujours replacer le théâtre jeune public dans des champs plus grands : le champ du théâtre, le champ de la littérature jeunesse (réseaux des médiathèques...). Penser à ré-ouvrir sans arrêt pour inventer des collaborations multiples.

Habiter les lieux et habiter les territoires : bâtir des espaces temps qu'on va habiter ensemble, artistes - médiateurs – publics...

Tout cela pour faire changer la position du spectateur consommateur !

Compte-rendu réalisé par le
« Collectif des médiateurs jeune public Bretagne-Pays de la Loire »
Décembre 2012

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE / INTERVENTION ANNIE ROLLAND

- 1) BETTELHEIM Bruno (1976) *Psychanalyse des contes de fées*. (Tr fr. Théo Carlier) Paris, Editions Robert Laffont.
- 2) CASAJUS Dominique 1987. *La tente dans la solitude. La société et les morts chez les Touaregs Kel Ferwan*, Cambridge, Cambridge University Press – Paris, Maison des Sciences de l'Homme.
- 3) DELZESCAUX Sabine 2009, « Harry Potter ou les chemins insolites de la résistance », *Nouvelle revue de psychosociologie* 1 n°7, p. 85-100.
- 4) a- DOLTO Françoise 1985, *La cause des enfants*, Paris, Robert Laffont
b- DOLTO Françoise (1956-1957) *Le sentiment de soi. Aux sources de l'image du corps*. Gallimard, 1997
- 5) GUEDENEY Nicole 2010, « Le Seigneur des Anneaux ou comment survivre au désespoir et à la peur : une lecture par la théorie de l'attachement », *Devenir*, 2010/3 Vol. 22, p. 247-271.
- 6) FREUD S. 1919. L'inquiétante étrangeté, dans *Essais de psychanalyse appliquée* (Tr. fr. de M. Bonaparte et E. Marty), Paris, Gallimard/Idées (1956)
- 7) FREUD, S. 1920 : "Au-delà du principe de plaisir", in *Essais de psychanalyse*, Payot 1981
- 8) FREUD, S. 1924. Inhibition, Symptôme et angoisse, Paris, PUF (1971)
- 9) KING Stephen 1986. *Ça* (Tr. Fr. W.O. Desmond), Albin Michel (1988)
- 10) KRISTEVA Julia, 1980. *L'abjection*, Paris, Seuil.
- 11) LUCAS George 1980. *Star Wars, épisode V : l'empire contre-attaque*, Etats Unis, 20th Century Fox
- 12) NATANSON Madeleine, « Loup y es-tu ? », *Imaginaire & Inconscient*, 2008/2 n° 22, p. 21-34.
- 13) ROWLING, J.K. 2007. *Harry Potter et les reliques de la mort*, Paris, Gallimard.
- 14) TISSERON Serge 2005 . La réalité de l'expérience de fiction. *L'homme*. 175-176, pp. 131 à 146
- 15) TOLKIEN J. R. R. 1954-1955-1968 Le seigneur des Anneaux (tr. Fr. F. Ledoux), Paris, Christian Bourgois (1972-1986)
- 16) SENDAK Maurice 1963, *Where the wild things are*, New York, Harper and Row. Tr. fr. *Max et les maximonstres*, Delpire (1967)
- 17) WINNICOTT, D.W. 1975. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.

ANNEXE ATELIER 3 : NOTE INTRODUCTIVE DE MARION FRASLIN-ECHEVIN (LE GRAND T) ET MICHEL AUGER (LE QUAI)

Lorsqu'on parle d'accompagnement du jeune spectateur à l'occasion d'une sortie scolaire ou familiale, quels sont les ingrédients d'une découverte du spectacle vivant réussie ?

Introduction générale à notre thématique

Le théâtre est le lieu de l'expérience collective, de l'expérience citoyenne... Le théâtre, un espace de rencontre, d'échanges entre jeunes et adultes, un lieu de la convivialité...

Renforcer la culture artistique de nos concitoyens, jeunes ou adultes est l'un de nos leitmotifs quotidiens.

*En effet, l'éducation artistique par la pratique artistique ou la pratique culturelle, même en dehors de l'école, permet à l'enfant de développer ses capacités d'invention, d'adaptation, d'initiative. Elle lui permet de développer et de construire une sensibilité propre, de dépasser le « j'aime/j'aime pas » ou le « c'est beau / c'est pas beau ». Elle lui permet d'éduquer son regard d'adulte en devenir, d'apprendre à voir, à qualifier, à nommer, à relier... A accéder au sens, à l'imaginaire... Dans une société où la culture de l'image publicitaire et télévisuelle est omniprésente, elle lui permet de dépasser les pièges de la fascination et d'abandonner un regard naïf pour un regard critique et éclairé.**

Pour les aider à devenir des spectateurs critiques, il faut les sensibiliser à ce qu'est une représentation, développer avec eux l'attitude, les aider à acquérir une posture de spectateurs dynamiques.

*Interview de Jean Xavier De Lestrade, réalisateur – Télérama 3272

Comment accompagner le jeune spectateur dans sa découverte du spectacle-vivant lorsque cette découverte a lieu dans le cadre scolaire ?

Réfléchir sur « l'avant », le « pendant », et « l'après » spectacle :

L'avant spectacle doit être réfléchi en étroite collaboration avec les artistes et les enseignants :

- Besoin d'échanger avec les enseignants et les artistes lors d'une rencontre ou d'un stage et de les faire se rencontrer si cela est possible : c'est le médiateur culturel qui met en place les conditions favorables à cette rencontre.

Objectif : s'accorder sur les enjeux, les objectifs. Construction et partage de valeurs : quel sens on donne aux actions ? Quels rapports à l'art ? aux artistes ? Quel « chemin » a-t-on envie de faire parcourir aux enfants ? de quelle manière on souhaite faire découvrir un spectacle aux enfants, parler du théâtre ? etc. Encourager une approche « non scolaire » du théâtre. Le contact avec les œuvres ne vient pas purement illustrer un cours mais plutôt participer à l'ouverture culturelle de l'enfant. Le théâtre comme écho à nos propres vies, des expériences à faire, des moments de vie en commun, de partage d'émotions.

L'enseignant va proposer un travail en classe pour aiguïser la curiosité, créer des attentes et éventuellement donner quelques outils qui faciliteront l'entrée dans le spectacle. Ces outils doivent être pensés en étroite collaboration avec les artistes.

- Associer les partenaires de la direction académique aux actions (conseillers pédagogiques, IEN, formateurs mis à disposition...) : ils valident la qualité pédagogique des projets, chose que nous ne sommes pas en mesure de faire en tant que médiateurs culturels !

Attention à ne pas se positionner en pédagogue face aux enseignants et aux élèves : chacun son rôle : nous, médiateurs culturels, créons des ponts avec les univers artistiques et des espaces de rencontres avec les artistes et les œuvres. Aux enseignants d'emparer ensuite de cette « matière » pour qu'elle participe à la construction de l'enfant.

Le "pendant" c'est la manière dont on accueille les jeunes spectateurs le jour J et le rôle joué par le médiateur culturel ce jour-là :

limiter les jauges !

Arrivée des enfants 15/20 minutes avant le début de la représentation.

Salutation et petit mot d'accueil dans le hall, au fur et à mesure des arrivées : Le hall comme « sas de décompression » : on se calme et se concentre !

Chaque enfant a son billet (sauf peut-être les tout-petits, quoique...)

Chaque enfant reçoit un programme / souvenir du spectacle qu'il pourra coller dans son cahier avec son billet

Entrée et placement en salle : tranquillement, même si l'on a du retard. Une personne est à l'intérieur pour placer les enfants ET les accompagnateurs, parmi les enfants (très important !!)

Important : discours d'introduction au spectacle. Rappel des consignes d'écoute, présentation du spectacle...

Pendant la représentation : par respect pour les artistes, ne pas hésiter à intervenir (discrètement toutefois) auprès des enfants perturbateurs (ne pas toujours compter sur les enseignants qui les encadrent !) Au théâtre, ce n'est plus l'enseignant qui est « maître » de ses élèves mais nous qui devons veiller au bon comportement des jeunes spectateurs. Le médiateur culturel est dans la salle le garant du bon déroulement de la représentation auprès des artistes !

L'après-spectacle : comment prolonger la représentation ?

Favoriser un échange avec les artistes, en bord de scène ou quelques jours plus tard dans la classe. Encourager les jeunes spectateurs à produire des textes, dessins, collages en rapport avec le spectacle et à les adresser à la structure qui les remet aux artistes.

Demander aux artistes de répondre aux enfants / lettre de remerciement pouvant être adressée à tous.

Donner des outils aux enseignants pour échanger autour du spectacle de manière dynamique en classe.

Construire des parcours sur la saison théâtrale avec les enseignants

Encourager les enseignants à venir voir plusieurs spectacles avec les mêmes élèves, en choisissant des spectacles différents : le regard s'aiguise avec la comparaison, des liens se créent avec la structure culturelle, les enfants se familiarisent avec un lieu, un art, une équipe de professionnels...

Prévoir des temps de bilan / évaluation des partenariats avec les enseignants & essayer de développer des collaborations sur plusieurs années avec les enseignants

Création d'une culture commune, au fil des saisons, avec les enseignants. Partage de valeurs, d'expériences, d'aventures théâtrales...

Plusieurs bonnes raisons et prétextes pour aller au spectacle en famille **:

- **Se retrouver ensemble**, après avoir couru toute la journée, partager un moment commun fort, avoir du plaisir ensemble.
- **Découvrir en famille**, chaque spectacle est un nouvel espace de liberté à explorer

- **Partager** ses impressions en famille, échanger entre enfants et adultes, entre spectateurs et artistes...
- **Bâtir des souvenirs**, les spectacles vus en famille ou entre amis s'inscrivent dans notre mémoire, longtemps après on en reparle encore comme d'un évènement marquant et heureux.
- **Voyager tout près**, prendre le temps d'ouvrir la porte d'un théâtre, lieu où nous n'avons pas l'habitude d'aller... Découvrir sa ville, être un aventurier sur son territoire... Oser la nouveauté...en prenant le temps de sortir de son cercle quotidien
- **Transmettre** la curiosité, l'ouverture d'esprit, la sensibilité artistique ou encore l'esprit critique... autant de valeurs que l'on peut transmettre en allant au spectacle.

** Intro Théâtre Jeune Public Toulon

La découverte du spectacle par les enfants et leurs parents (ou adultes accompagnants) doit donc être préparée, pensée et accompagnée...

Avant :

Une communication adaptée à la famille :

Présentation de saison adaptée enfants/parents

Des documents adaptés, plaquettes, carnets, marques pages, affiches..

Rentrer en relation avec les familles par le biais de l'école

Mettre en relief la notion de plaisir, de la fête, ce n'est ni une corvée, ni une punition...

Aller au spectacle c'est vivre un instant unique de plaisir intense... Je choisis mes spectacles (seul ou avec des adultes)

Des tarifs :

Favoriser les tarifs famille, adaptés aux contraintes familiales, forfaits famille...

Inventer des formules qui lient les spectacles sur temps scolaire et hors temps scolaire... Jumelages 3+1

Proposer des packs ...duo adulte/enfants, formules parcours

Permettre à l'enfant qui a déjà vu le spectacle d'y revenir gratuitement avec ses parents

Préparer la venue :

Le théâtre n'est pas un lieu commun, difficile d'y entrer... mise en place de visites préalables pour connaître le théâtre ensemble, pour connaître les codes, les conventions...Rencontre avec les équipes...

Guide du spectateur...

Pendant :

Des conditions pour la famille... Convivialité,

Accueil,

L'installation des enfants est sans doute le moment le plus délicat, respectez leur rythme, être attentifs à leurs appréhensions.

Placement, (attention aux grands, aux petits) et une fois installés, vérifiez leur bonne visibilité.

Les adultes accompagnateurs doivent être des spectateurs comme les enfants, assis au milieu d'eux pour les rassurer (notamment les petits) et pouvoir intervenir discrètement si nécessaire.

Programme, feuille de salle...

Intro au spectacle pour rappeler les quelques consignes incontournables (écoute, téléphone, pipi... grignotage, bonbons, bruit avec les fauteuils, les billets, papiers...)

Permettre la garde des enfants petits...pour libérer le reste de la famille...

Après :

Continuer le spectacle :

Rencontre avec les artistes, bords de scène, goûters partagés...

Programmes ludique, fiches de conversation, fiches « pédagogiques » pour l'after, Bibliographie...

Mettre en place des blogs, forum d'échange... Garder une trace de ce moment particulier en écrivant, en dessinant, en échangeant avec des adultes ou des camarades...

Favoriser des animations ou médiations enfants/parents (« Brûler les planches », atelier de pratique artistiques...): La pratique du jeu dramatique, par l'expérimentation, facilite l'appropriation des conventions et rituels et permet de comprendre que jouer nécessite un travail, une rigueur, que c'est un métier.