

Mémoire présenté et soutenu par
MAUD TAILLADE



Mémoire Professionnel

MÉDIATIONS ET EXPÉRIENCE DE SPECTATEUR DES JEUNES PUBLICS DE LA DANSE

Cas du spectacle *Index* de la Compagnie PyramiD
présenté au théâtre municipal de la ville de
Castres

Directeur de Mémoire
Natalya KOLESNIK
Année Universitaire 2016/2017

Maud TAILLADE
2ème année de Master
Arts du spectacle, Communication
et médias Mention communication
audiovisuelle

MÉDIATIONS ET EXPÉRIENCE DE SPECTATEUR DES JEUNES PUBLICS DE LA DANSE

Stage effectué
du 15 mars 2017 au 31 mars 2017
et du 6 juin 2017 au 15 juillet 2016

Lieu de stage : Service évènements et
associations de la mairie de Castres

Responsable de stage : Latifa Sabri

Professeur Référent : Kolesnik Natalya

Département Art&Com
Bât 21 - Bureau 295
5, allées Antonio
Machado 31058
TOULOUSE CEDEX 9

Service évènements et
animations
ville de Castres
Place de la République
81100 CASTRES

Résumé

À travers ce mémoire, je vous propose de vous intéresser aux jeunes publics du spectacle vivant. Nous prendrons pour exemple un spectacle de danse hip-hop : *Index* de la compagnie PyramiD présenté au théâtre municipal de Castres.

Cette recherche explique les liens qui se créent lors de la venue des jeunes publics au théâtre ainsi que les moyens permettant d'attiser l'intérêt de ces publics.

Au travers d'une étude des publics réalisée lors des représentations d'*Index* nous voyons comment l'enfant se construit par le biais de ces expériences.

Ce mémoire est la preuve que chaque acteur de la visite d'un enfant dans une salle de spectacle à son rôle à jouer dans son apprentissage et dans son développement.



Mots Clés

Médiation culturelle

Médiateur

Spectacle

Danse

Publics

Politiques publiques

Remerciements

Tout d'abord, je tiens avant tout à remercier toute l'équipe du théâtre municipal de Castres pour leur accueil et leur générosité. Je les remercie avant tout pour leur bonne humeur et leur joie de vivre qui ont rendu ma seconde expérience en leur compagnie très appréciable.

Je remercie tout particulièrement Latifa Sabri, Muriel Maraval, Brigitte Pennequin, Delphine Adam, Sonia Delpas qui m'ont à nouveau accueilli dans leur équipe et qui ont pris le temps de répondre à toutes mes questions.

Ensuite je souhaite remercier Marine Chaumelle, Anne Taillade et Delphine Azema qui m'ont été d'une grande aide durant l'écriture de ce mémoire.

Enfin, je remercie Natalya Kolesnik, mon professeur référent, qui a su me donner de précieux conseils sur le choix de mon sujet et surtout pour m'avoir aidé à trouver mon axe de recherche.

Sommaire

Introduction	8
1/ Etats des lieux autour de la Culture	10
1.1. Les politiques culturelles	11
1.2. Les publics de la culture	20
1.3. La Médiation Culturelle	29
2/ Problématique et Méthodologies	39
2.1. Problématique	40
2.2. Méthodologie	44
3/ Interactions et médiations autour des représentations du spectacle <i>Index</i>	50
3.1. La venue au spectacle : un médium d'apprentissage pour les jeunes publics	51
3.2. Dispositifs de médiation	57
3.3. Interactions et comportements	62
4/ Sur le Stage...	66
4.1. Le lieu de stage	67
4.2. Missions	69
4.3. Pour la suite	72
Conclusion	75

Introduction

Durant mon année de Master 1 communication et Arts du spectacle j'ai eu l'occasion de réaliser un mémoire sur le développement des publics des danses que je définissais comme « académiques ».

Dans la continuité de ce mémoire et de mes analyses j'ai choisi d'axer ma recherche pour ce mémoire de deuxième année de master sur le thème des publics de la danse.

Sans public le spectacle vivant ou plus globalement les institutions culturelles n'auraient pas lieu d'être. Les publics se font et se défont autour des spectacles, autour des artistes, autour des créations. Sans l'un, l'autre n'existerait pas.

La culture fait partie intégrante de l'histoire d'un pays, d'une nation, d'une ethnie et la danse fait partie de ces arts qui n'ont pas besoin de traduction. C'est un des plus vieux arts dans l'histoire de l'Homme, apparu avant le théâtre ou la peinture. Elle est pratiquée par de nombreuses espèces autre que l'espèce humaine. La danse est un langage universel, un langage du mouvement et du corps, une expression de divers sentiments qui n'ont pas besoin de mots pour être compris. C'est une discipline qui est composée d'une variété infinie de styles mais qui s'accompagne de nombreux clichés. Je suis une passionnée de danse et c'est donc tout naturellement que je souhaite véhiculer une autre image de la danse. J'ai dans la volonté de partager ma passion et de faire découvrir cet Art tant dans la pratique que dans son visionnage.

J'ai eu la chance de réaliser mon stage au sein du service culture et arts du spectacle de la mairie de Castres durant une période où un spectacle de danse était programmé.

Trois représentations de ce spectacle étaient proposées dont deux pour les publics. Mon terrain d'étude était alors tout trouvé.

Durant ma formation et mes stages précédents j'ai eu l'occasion de constater l'importance de l'éducation des plus jeunes à la culture. Je me suis donc penchée sur le sujet et ai ainsi affiné mon étude.

À la suite de mes observations j'ai décidé de centrer ma recherche sur les jeunes publics de 6 à 15 ans et sur les processus de médiations ainsi que l'expérience de spectateur de ces enfants. J'ai choisi de me pencher sur cette tranche d'âge car il s'agit de publics intégrés au processus scolaire.

La problématique mise en place pour le développement de ce mémoire a beaucoup évolué depuis le début de mes recherches. L'enjeu était de réussir à intégrer toutes les variables possibles en une question. Une autre difficulté fut également rencontrée autour de l'aspect fermé des problématiques que je soulevais.

Finalement la problématique a fini par être créée à la suite de la construction de mon plan et c'est la suivante :

Quels sont les acteurs et les médiations employés dans l'expérience de spectateur des jeunes publics ? Et quelles interactions se mettent en place entre les jeunes publics et les acteurs de cette expérience ? Cas des trois représentations du spectacle Index de la compagnie PyramiD présentées au théâtre municipal de la ville de Castres.

Afin de tenter de répondre à cette question, j'ai décidé de présenter un développement en quatre parties. Dans la première partie j'ai décidé d'exposer le cadre théorique qui entoure cette réflexion. Le but de cette partie est de définir les termes, de préciser le terrain étudié mais aussi de montrer l'ancrage de la culture et des politiques qui l'accompagnent dans le paysage historique français.

Ensuite durant la seconde partie je vais développer ma problématique et évoquer les autres questions qu'elle entraîne. Je vais également préciser mon terrain d'enquête ainsi que les méthodes utilisées pour obtenir les pistes de mon raisonnement et leurs limites.

Dans la troisième partie je vais aborder les résultats de ma recherche en traitant du cas du pratique : celui des trois représentations du spectacle Index de la compagnie PyramiD présentés au théâtre municipal de la ville de Castres. J'évoquerai notamment les axes de médiations qui se mettent en place dans la visite au théâtre des jeunes publics, le médium d'apprentissage que représente ce spectacle de danse pour eux et enfin les différents comportements que j'ai pu relever.

Pour finir, la dernière partie portera sur mon expérience de stagiaire dans la structure qui m'a accueillie.





1 / Etats des lieux autour de la Culture



1.1. Les politiques culturelles

Les politiques autour de la culture sont aujourd'hui un axe majeur dans le développement des arts et de leurs publics. Elles sont ancrées dans le patrimoine français et dans son histoire et sont porteuses de l'image de la France. L'image d'une France forte dans sa culture et son peuple qui tente de donner un accès à tous et toutes à la Culture.

Mais tout comme Rome, les politiques culturelles ne se sont pas faites en un jour. Ainsi dans cette partie nous verrons dans un premier temps comment ces politiques se sont mises en place. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux missions du Ministère de la culture et de la communication en nous attardant sur le cas de l'éducation artistique et notamment sur les programmes autour de la danse.

1.1.1. Histoire des politiques culturelles

1.1.1.1. Les prémices des politiques culturelles

A la fin de la Guerre de 100 ans, les Italiens ont déjà un siècle d'avance sur les Français dans le domaine des arts. C'est à cette période que les châteaux commencent à se transformer pour devenir des œuvres d'art. En effet, sous Charles VIII les remparts, les meurtrières et même les potagers sont remplacés par des toits, de grandes fenêtres et des jardins d'agrément.

François 1er, roi de France de 1515 à 1547 surnommé aussi le Roi Mécène, est le roi qui a commencé à mettre en avant l'art comme outils du pouvoir. En effet, jusqu'à son règne, le pouvoir d'un roi et de son royaume se traduisait par l'image du guerrier. Seulement à la même époque en Europe la plus grande force militaire était possédée par l'Angleterre, le Saint empire romain germanique et l'empire Ottoman avec Henri VIII, Charles Quint et Soliman le Magnifique. C'est pourquoi il devient notamment le mécène de l'un des génies le plus renommé de l'histoire : Léonard de Vinci.

Sous l'Ancien Régime (1589- juin 1789), le roi est le protecteur des arts et des lettres (Louis XIV se fera appeler le protecteur des arts et des sciences). Comme dans une grande partie de l'Europe, les nobles et les rois interviennent alors à titre privé sous forme de mécénat en passant commandes d'œuvres.

C'est sous Louis XIV que la culture devient alors une affaire d'état. On ne parle pas encore de ministère et encore moins de démocratiser la culture, cependant le roi devient plus qu'un mécène. Il saisit la direction des arts et décide de s'entourer d'artistes, d'écrivains et d'hommes de sciences. L'art devient alors une arme esthétique au service d'une ambition politique et se met au service de la légitimité en tentant de faire oublier les événements de la Fronde (1648-1653, période de régence où la France, gouvernée par Richelieu fait face à de

violents conflits internes).

C'est ainsi que les institutions culturelles destinées à promouvoir l'autorité du roi sont créées ou modernisées. La surintendance des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France, sous la direction de Colbert (aussi ministre des Finances) devient alors une sorte de ministère des arts. C'est la surintendance qui est alors chargée des commandes publiques et qui veille à la bonne réalisation des travaux. Elle aide Louis XIV dans sa volonté d'être seul mécène.

Il réorganise l'Académie et l'installe dans son fief du Louvre en en devenant le protecteur.

Le mécénat de Louis XIV, sans concurrent, aide au moins quarante-deux auteurs et savants par an de 1664 à 1690.

Les prémices des politiques culturelles sont alors engagées. Sous la monarchie elles ont plusieurs buts : elles permettent d'asseoir le prestige de la monarchie par le biais du mécénat royal, elles sont également un moyen d'organiser les esprits grâce à la création des Académies et elles permettent l'unification du royaume. C'est aussi un moyen de montrer la puissance du royaume au reste du monde comme nous avons pu le voir sous Louis XIV avec la construction du château de Versailles tel qu'on le connaît aujourd'hui.

1.1.1.2. Les premières politiques culturelles

A partir de la Révolution, l'idée de patrimoine national appartenant à tous ainsi que des mesures en faveur de l'éducation et de l'accès à la culture sont développées. L'Etat devient alors le garant de la préservation des biens patrimoniaux. Dans le même temps sont créés les Archives Nationales (1790), le Muséum centrale des arts (1793) et la Bibliothèque Nationale (1795).

Durant les périodes de l'histoire qui suivent (Monarchie de Juillet, IIIème République, ...) l'accent est mis sur la protection du patrimoine et notamment sur la protection des monuments historiques.

On notera toutefois la création d'un Ministère des Beaux-Arts (1870) qui deviendra le ministère des Lettres, Science et Beaux-Arts et la construction de l'Opéra Garnier sous le Second Empire (inauguré en 1875).

Antonin Proust, sous la Troisième République, secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts (novembre 1881-janvier 1882) sera le précurseur de l'idée de recentrer les différents services artistiques sous une même bannière. Il sera également chargé par le Président Gambetta, de l'enseignement artistique à l'école.

Durant les années 30, la volonté d'autonomie pour un ministère dévoué uniquement aux arts devient une revendication des partis de la gauche. Mais en 1936, le Front Populaire maintient les Beaux-Arts sous la tutelle de l'Education Nationale. Le ministre Jean Zay (1936-1939) sera



à l'origine de la création de la réunion des théâtres lyriques nationaux, du musée national des arts et traditions populaires, et du festival de Cannes (la première édition aurait dû avoir lieu en 1939 mais sera repoussée à cause de la Seconde Guerre mondiale). Il encouragera également le concept des bibliothèques mobiles et proposera une ébauche d'un ministère de la vie culturelle. Cette dernière idée sera reprise après la Libération dans le programme de l'Organisation civile et militaire issue de la Résistance. « Démocratisation » et « décentralisation » sont alors les maîtres mots qui entourent la culture. C'est ainsi que dans le préambule de la Constitution de 1946 l'accès pour tous à la culture est évoqué :

« Art. 13 : La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. L'organisation de l'enseignement public gratuit et laïque à tous les degrés est un devoir de l'Etat. »¹

Sous la Quatrième République (1946-1958) un ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres chargé des services de l'information est créé en 1947 avec à sa tête Pierre Bourdan. Cependant il ne sera que de courte durée puisque le pouvoir mis en place décide de repartir sur le même modèle utilisé lors de la Troisième République plaçant le Ministère sous la tutelle de l'Education Nationale. Ce retour en arrière sera pointé du doigt par l'ancienne sous-directrice des spectacles, Jeanne Laurent et par un agent du sous-secrétaire d'Etat, Robert Brichet, qui vont plaider pour un « Ministère des Arts ».

1.1.1.3. Création du ministère de la Culture et de la Communication

Le premier ministre du président De Gaulle est chargé de proposer un ministère à André Malraux qui va l'accepter. C'est ainsi que va naître le 3 février 1959, sous la V^{ème} République, le ministère des Affaires Culturelles.

André Malraux a alors pour mission de « rendre accessible, les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »².

C'est ainsi que sont créées les Maisons de la Culture dans plusieurs grandes villes du pays. Ces dernières devaient initialement ouvrir dans chaque département selon la volonté de Malraux mais seulement sept seront effectivement ouvertes en dix ans (Le Havre, Bourges, Caen, Amiens, Grenoble, Rennes, Nevers, Angers, Bobigny, Chambéry). Elles ont pour but le désenclavement

1 Article 13 du préambule de la Constitution de 1946, visible sur le site du conseil constitutionnel, disponible sur <<http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/la-constitution-du-4-octobre-1958/preambule-de-la-constitution-du-27-octobre-1946.5077.html>>

2 Décret n° 59-289 du 24 juillet 1959 portant sur l'organisation du ministère chargé des affaires culturelles, Article 1, disponible sur <https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000299564&pageCourante=07413>



de la culture autour de la capitale et de créer des structures d'accueil pour la diffusion de la culture savante sur tout le territoire. Elles ne sont pas spécialisées dans un domaine spécifique et peuvent aussi bien accueillir une exposition de peinture, qu'un spectacle de musique classique ou de danse. Seulement, en raison de leur rapide création et des lieux qu'elles occupent, elles ne sont pas forcément adaptées à toutes les formes d'arts (par exemple la Maison de la Culture de Caen a ouvert dans un théâtre).

Dans le même temps l'ancêtre de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) est créé.

Cependant la politique de Malraux est fortement critiquée par nombre d'artistes partisans de la démocratisation. En effet la conception de la culture de Malraux reste très élitiste et restreinte. Il parle notamment de culture savante et ne parle pas de médiation. Il s'agit plus d'une tentative de permettre l'accès à la culture pour tous mais moins de donner les clés d'accès à cette culture aux Français. C'est à cause de ces critiques que sera signée par 33 directeurs des maisons de la culture et des théâtres populaires en mai 1969 la déclaration de Villeurbanne³.

La première pierre de la médiation culturelle et de son ministère est donc posée et ne va cesser de croître dans les années qui vont suivre. De nouvelles structures vont être créées et développées comme par exemple le développement culturel illustré par Jacques Duhamel, la création de nouvelles structures comme les centres d'action culturelle (CAC), les établissements culturels intégrés (ECI), ou encore les centres culturels communaux.

L'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 permet alors un élargissement du champ culturel. Avec la participation de Jack Lang les pratiques amateurs sont mises en avant, la création est encouragée, et la notion de culture savante et de la culture populaire est mise de côté.

Toutes les structures créées jusque-là seront ensuite regroupées sous le label de Scène Nationale par Bernard Faivre d'Arcier en 1991.

1.1.2. Le Ministère de la Culture et de la Communication

1.1.2.1. Les Missions du Ministère de la Culture et de la Communication

Aujourd'hui, les missions du ministère de la Culture et de la Communication restent sensiblement les mêmes qu'il y a 60 ans, la protection et la mise en valeur du patrimoine culturel, le soutien à la création, et le développement des publics de la culture.

Pour ce dernier point, contrairement aux années 60 l'accent est mis sur l'éducation et la formation des publics, dès le plus jeune âge.

3 La déclaration de Villeurbanne est développée dans la partie 1.2.2.2. « non-publics », « Publics empêchés », « publics éloignés » p. 22



« Le ministère de la Culture et de la Communication favorise le développement des pratiques et des enseignements artistiques et contribue [...] au développement de l'éducation artistique et culturelle des enfants et des jeunes adultes tout au long de leurs cycles de formation.

De plus, le ministère participe à la définition et à la mise en œuvre de la politique du Gouvernement dans le domaine de la décentralisation. Les initiatives culturelles locales sont encouragées et les liens entre les politiques culturelles de l'État et celles des collectivités territoriales développés. Le développement des industries culturelles et des nouvelles technologies de diffusion de la création et du patrimoine culturels est favorisé. [...] »⁴

1.1.2.2. L'éducation artistique et culturelle à l'école

Jusqu'en 1969, les programmes artistiques et culturelles ne sont représentés qu'avec les deux heures de musique et de dessin obligatoires par semaine. A partir de cette date, un tiers temps est consacré dans les écoles primaires pour les disciplines d'éveil et à d'éducation physique. Ce tiers temps sera étendu au second degré 2 ans plus tard.

Les classes à horaires aménagés en primaire et collège sont alors mises en place en 1974. Ces classes permettent aux élèves de recevoir un enseignement artistique renforcé en musique ou en danse et en théâtre (seulement depuis 2009) pour les disciplines artistiques.

Petit à petit les arts et la culture commencent à prendre une bonne place dans l'enseignement primaire et secondaire. Les options du baccalauréat s'ouvrent aux disciplines artistiques. C'est en 2005 qu'est créé le Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle afin d'assurer la promotion des arts à l'école⁵. Il est chargé de faire le lien entre les structures éducatives et les professionnels de la culture, des arts, du spectacle vivant.

Ces dernières années ont été une grande avancée pour l'éducation culturelle et artistiques à l'école et au collège. Tout d'abord, le décret du 28 août 2013 modifie le fonctionnement et la composition du Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle. Sa composition passe à 24 membres issus du monde de la culture et de la vie culturelle, qui sont nommés pour une période de 3 ans. Elle est dirigée par deux présidents : le ministre de la Culture et le ministre de l'Éducation nationale.

C'est durant la même année que le parcours d'éducation artistique et culturelle est rendu

4 Site du ministère de la Culture et de la Communication, Nous Connaître, Découvrir le ministère, Missions disponible sur <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministere/Missions>>

5 *Education arts et culture*, le haut conseil de l'éducation artistique et culturelle, disponible sur <<http://www.education.arts.culture.fr/n-1/haut-conseil-de-leducation-artistique-et-culturelle/presentation-du-hceac/le-haut-conseil-de-leducation-artistique-et-culturelle.html>>



obligatoire de l'école maternelle au lycée. Cette obligation est due à la loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République du 8 juillet 2013⁶.

Ce parcours d'éducation artistique et culturelle repose sur trois différentes actions :

- Les rencontres directes ou indirectes avec les œuvres artistiques, les objets patrimoniaux, les professionnels du milieu, avec les lieux de diffusion, de conservation. Et ce de manière direct ou indirect.
- La pratique en groupe ou seule, dans tous les domaines artistiques possibles.
- Les connaissances des différents lexiques des domaines étudiés et du vocabulaire autour des sensations provoquées par les rencontres également.

Le choix des domaines abordés ainsi que la façon de les aborder durant le cycle scolaire est laissé à l'initiative des enseignants.

Ce parcours permet ainsi de créer des partenariats entre les structures culturelles et les structures éducatives. Entre les enseignants et les artistes et aussi entre les artistes et les jeunes publics. C'est dans ce cadre-là que la médiation et la diffusion culturelle deviennent une priorité.

1.1.2.3. Et la danse dans tout ça ?

Comme nous avons pu le voir précédemment, la danse fait partie des disciplines concernées par les classes à horaires aménagés.

Elle fait également partie des options facultatives disponibles dans les collèges et lycées qui la propose au même titre que l'option latin ou rugby.

Cette option est de plus en plus proposée dans les collèges et lycées, tout comme l'option art du cirque.

C'est aussi une discipline proposée au baccalauréat dans les catégories, artistique et sportive. Ainsi un candidat au baccalauréat peut à la fois se présenter en danse (art) et en danse (sport) sachant que la première option est plus exigeante au point de vue de la notation que la seconde. Le candidat doit, pour chaque option, présenter une chorégraphie dans le style de son choix devant des professeurs de danse et/ou de sport spécialisés en danse. Puis ils passent en entretien individuel avec les enseignants.

Enfin certains instituteurs en école maternelle et primaire proposent le programme de danse à l'école que nous allons développer dans la partie suivante. Ce programme propose aux enfants un atelier de danse, accessible à tous, le plus souvent encadré par un professionnel.

1.1.2.3.1. Programme danse à l'école, comment et pourquoi ?⁷

Dans ce chapitre nous parlons de la pratique de la danse à l'école. Il n'est pas ici question

6 Annexe 1 - Charte pour l'Education Artistique et Culturelle

7 Documents issus du site de l'académie d'Amiens disponible sur < https://www.ac-amiens.fr/fileadmin/user_upload/1A02/Espace_professionnel/Pedagogie/Education_Physique_Sportive/DOC_SYNTHESE_DANSE_ECOLE.pdf>



des jeunes spectateurs.

La danse à l'école, c'est proposer aux élèves un moyen de se dépenser physiquement, de développer leur imaginaire mais également de s'exprimer autrement que par la parole. C'est apprendre à se mouvoir, à jouer, à parler avec son corps, et apprendre à appréhender le monde qui entoure l'enfant. En effet, en travaillant en groupe l'enfant apprend à regarder, à réagir aux réponses des autres. C'est un moyen ludique de développer de nombreuses qualités comme l'expression, le travail de groupe, les notions d'espace, et de temps, la concentration, l'écoute de son propre corps et des autres. Cela permet également de participer entièrement à une activité artistique et culturelle.

Ce programme est conçu, tout comme les autres programmes scolaires, par cycle d'une durée de trois ans. Pour chaque fin de cycle des compétences sont attendues et doivent donc être développées durant les ateliers.

Dans le tableau ci-dessous vous trouverez le programme officiel de 2008 extrait du site de l'académie d'Amiens qui est toujours d'actualité en 2017⁸.

	Cycle 1	Cycle 2	Cycle 3
Instructions officielles	Les activités d'expression à visées artistique que sont les rondes, les jeux dansés, le mime, la danse permettent tout à la fois l'expression par un geste maîtrisé et le développement de l'imagination. Grâce aux diverses activités, les enfants acquièrent une image orientée de leur propre corps	Concevoir et réaliser des actions à visée expressive, artistique, esthétique - Danse : exprimer corporellement des personnages, des images, des sentiments pour communiquer des émotions en réalisant une petite chorégraphie (3 à 5 éléments), sur des supports sonores divers.	Concevoir et réaliser des actions à visée expressive, artistique, esthétique, - Danse : construire à plusieurs une phrase dansée (chorégraphie de 5 éléments au moins) pour exprimer corporellement des personnages, des images, des sentiments et pour communiquer des émotions, sur des supports sonores divers.

8 Pour plus de détail : consultez le site de l'académie de Paris portail Danse de création disponible sur <https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p1_384687/danse-de-creation?onglet=onglet1&portal=p1_104006&cid=p1_348266>



Compétences attendues en fin de cycle	À la fin de l'école maternelle l'enfant est capable de : - s'exprimer sur un rythme musical ou non, avec un engin ou non ; exprimer des sentiments et des émotions par le geste et le déplacement.	À la fin du CE1 l'élève est capable de - s'exprimer par des actions à visée artistique, esthétique.	À la fin du CM2 les élèves sont capables de : - inventer et réaliser des chorégraphies, des enchaînements, à visée artistique, esthétique ou expressive.
--	---	--	---

Nous parlons bien ici « d'atelier » et non de « cours ». Il ne s'agit pas pour l'enseignant et pour le professionnel d'être dans les mêmes conditions qu'un cours donné dans une école de danse.

1.1.2.3.2. Mise en place des ateliers

Dans le cadre de ma recherche j'ai pu interroger Sabine Rigal, Mélissa Delfau, Raphaël Olive, Grégory Barrot tous les quatre professeurs de danse diplômés d'état ainsi que Fanny Rivière, enseignante en primaire afin d'obtenir plus de renseignements sur le sujet.

Ce sont généralement les enseignants ou les directeurs d'établissements qui entrent en contact avec les professeurs de danse. Ces derniers n'ont à priori pas l'obligation de demander le diplôme du professeur de danse bien que la plupart le fassent. Ce sont les enseignants qui déterminent le quota d'heure que va réaliser le professeur de danse. La construction du cours est entièrement donnée au professeur de danse avec les contraintes du politiquement correct. Sabine Rigal évoquait, par exemple, le fait que l'institutrice de la classe dans laquelle elle intervenait, lui avait « juste demandé de ne pas utiliser de musique avec des mots de vocabulaire vulgaires ». Cependant les enseignants peuvent avoir un cahier des charges afin que les ateliers soient en adéquation avec les thématiques abordées durant l'année. Pour exemple Raphaël Olive a pu intervenir dans une classe de CE2 et a dû construire son atelier autour du thème de l'écologie qui était l'axe majeur de l'année de la classe. Sur tous les professeurs interrogés, aucun n'a déclaré avoir eu de réelles contraintes gênantes imposées par les enseignants.

Ces ateliers peuvent être soit ponctuels, soit réguliers, suivant la demande du professeur. Ils permettent également aux enseignants de continuer le travail établi par le professeur de danse et sont donc un moyen de laisser à l'instituteur l'opportunité de continuer, sans l'aide du danseur, la démarche entamée.

Je me suis posée la question du financement de ces activités et il s'avère que, pour les écoles publiques les professeurs de danse sont à la fois payés par la caisse des écoles publiques



de la commune, donc par la mairie mais aussi par la caisse de l'école concernée. Ce sont donc les établissements qui font appel aux professeurs danseurs mais ce ne sont pas eux qui les rémunèrent directement.

Pour les écoles privées c'est l'établissement qui rémunère directement le professeur intervenant.

Il est également intéressant de noter que durant leur formation au Diplôme d'Etat de professeur de danse, les étudiants en deuxième année doivent dispenser des cours de danse dans des écoles maternelles et primaires dans le cadre de leur UE⁹ pédagogique. Ces mêmes cours s'inscrivent dans le programme danse à l'école mais sont toutefois plus spécifiques. En effet ces derniers sont dispensés régulièrement auprès d'une même classe. Ces cours hebdomadaires sont un moyen pour les étudiants de pratiquer l'apprentissage auprès de tous les profils d'élèves possible. Ils sont également le moyen pour les établissements de bénéficier du programme à moindre coût. Le fait que ce soit des étudiants qui animent l'atelier n'impacte pas sur la qualité de l'enseignement desservi. Méliissa Delfau, professeur de danse à l'Institut Supérieur des Arts de Toulouse (ISdAT), formatrice au diplôme d'état, m'a expliqué que les étudiants commençaient par donner des cours en groupe (deux ou trois étudiants pour un cours), toujours supervisés par un enseignant référent. Par la suite les étudiants finissent par donner des cours seuls mais toujours sous la surveillance d'un référent. Fanny Rivière, institutrice, a pu bénéficier de ce programme et m'a confirmé que l'encadrement et les ateliers dispensés sont « identiques à ceux donnés par des professeurs diplômés à la différence qu'ils sont plusieurs ». Ainsi les enfants bénéficient d'un programme de qualité tandis que les futurs professeurs de danse peuvent se former de manière efficace et concrète.

Afin de mettre en place ce programme, l'établissement de formation des danseurs doit monter un dossier et le soumettre au ministère de l'éducation nationale pour validation afin d'obtenir les partenariats adéquats.

1.1.2.3. Au sujet des spectacles de danse

L'autre façon d'appréhender la danse et qui s'éloigne du programme de danse à l'école c'est l'expérience, en tant que spectateur, d'une performance dansée.

Cette dernière peut se faire directement par les élèves qui vont présenter une petite performance aux autres classes de l'école. Performance qui est mise en place dans le cadre de danse à l'école et qui profite à tous les niveaux de l'établissement.

Toujours dans les cadres de représentations il est possible pour les classes, d'assister à des représentations dans des salles de spectacles. Ces représentations peuvent être données sur les heures de temps scolaires et sont destinées aux écoles, ou aux centres de loisirs. Elles peuvent aussi être données durant les heures de représentations classiques, en soirée, les mercredis et samedis après-midi ou encore les dimanches en journées. Dans les deux cas présentés, les



élèves bénéficient d'un tarif spécial uniquement réservé aux groupes scolaires.

Pour exemple, la ville de Castres propose, pour les spectacles organisés par le théâtre, un tarif de 6€ la place pour les élèves. Lorsque ces derniers viennent durant les heures scolaires, les accompagnants sont invités par le théâtre dans la limite du raisonnable. De même si les élèves comme les lycéens par exemple sont incités par leur professeur à venir voir une œuvre, alors eux vont payer le tarif de 6€ mais la personne qui l'accompagnera devra payer plein tarif.

1.2. Les publics de la culture

La notion de public ou des publics est une notion polysémique et donc une notion difficile à définir de façon concise.

Cependant Pierre Sorlin nous en donne une définition humaniste et claire. Selon lui un public est « une communauté passagère qui, cependant, a ses règles et ses rites et qui ne se dissout pas quand l'occasion du rassemblement est passée »¹⁰.

Dans le but de mieux appréhender cette notion nous commencerons dans cette partie par développer l'histoire de cette notion ainsi que tout le vocabulaire qui l'entoure. Nous nous intéresserons ensuite aux publics de la culture en nous attardant sur les jeunes publics qui sont l'objet de notre étude.

1.2.1. Brève histoire de la notion des publics

L'origine de la notion de(s) public(s) se retrouve au XVII^{ème} siècle avec les salons de discussions. Il s'agissait alors de groupe de personnes se retrouvant pour parler de problèmes de société et d'affaires publiques.

Durant cette période le terme de public représente la nation et Mme De Sévigné ainsi que Goethe font référence à cette notion.

Cependant la notion de(s) public(s) telle que nous l'appréhendons est apparue un peu plus tard. En effet, en même temps que l'émergence des politiques culturelles la notion de(s) public(s) apparaît.

En France la notion émerge avec Gabriel Tarde afin d'interroger et de remettre en question la notion de foule. Il est le premier à exprimer le fait que les gens ne sont pas que passifs et ne subissent pas les contenus des journaux. Pour lui le journal est comme un menu de restaurant où le lecteur choisit ce qu'il veut lire. Tarde considère que la foule est un élément de la tradition et le public est une foule dispersée, une communauté purement spirituelle avec des individus

10 Sorlin Pierre, « Un objet à construire : les publics du cinéma », *Le Temps des Médias* 2004/2, N° 3, p. 39-48.

qui ne sont pas forcément ensemble physiquement mais leur cohésion est d'ordre mentale. Le public est réfléchi contrairement à la foule¹¹.

L'américain Robert E. Park, écrit une thèse sur le sujet, qu'il soutiendra en 1903 à Strasbourg où il définira la différence entre foule et public. Pour lui la foule désigne « une entité mouvante dotée d'un inconscient collectif dans laquelle les individus fusionnent les uns avec les autres de manière involontaire, tandis que le public qualifie une collectivité sociale d'interaction portée par l'esprit critique, la division des opinions et l'expression supérieure de la raison »¹².

La notion est donc apparue au début du XXe siècle, cependant les premières études des publics n'ont été réalisées que bien plus tard. En effet les deux guerres successives du début de siècle ont quelque peu retardé l'avancée dans la recherche sur le sujet.

1.2.2. Le vocabulaire autour de la notion des publics

1.2.2.1. Le(s) public(s)

Avant les recherches et les écrits de Tarde, le terme de « public » était employé au singulier.

Le terme est « traditionnellement conçu comme l'ensemble homogène et unitaire des lecteurs, auditeurs, spectateurs d'une œuvre ou d'un spectacle¹³ ». Il figure la totalité, le peuple mais également l'opinion publique.

Pour Jean Vilar la notion fait référence au *populus* plutôt qu'à la *plebs* et la conception de la notion varie suivant le type de spectacle. Pour lui au spectacle bourgeois qui dévalorise la *plebs* s'oppose le théâtre populaire qui la valorise.

Pour Tarde le public est pluriel, c'est à dire qu'on appartient à plusieurs publics à la fois. Il en va de même pour les publics d'un bien culturel. En effet, pour les spectateurs et lecteurs d'une œuvre, il n'est pas possible de parler d'un seul public. Surtout s'il s'agit de définir les publics de l'œuvre. Les publics peuvent en effet se distinguer en fonction de plusieurs facteurs, comme les catégories socio-professionnelles, le genre, l'âge et d'autres. Parler « des publics » plutôt que « du public » c'est sous-entendre que les comportements ne sont pas tous homogènes et distincts, c'est parler de comportements différenciés.

En outre pour une œuvre culturelle donnée il n'est pas impossible de parler d'un public

11 *l'Histoire des Théories de la communication* dispensés par Valérie Bonnet, cours de Licence 3 - Information et communication, année universitaire 2014/2015

12 Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Raphaël Roth, *Sociologie des publics de la culture*. Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 19 janvier 2017. Disponible sur : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/sociologie-des-publics-de-la-culture/>

13 *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* – 3e éd, Laurent Fleury, p.30, 2016 (publication originale, 2006)



dans sa globalité. D'autant plus que le profil type d'un spectacle de danse par exemple ne sera pas le même en fonction du lieu, du jour, de l'heure de la représentation, de la diffusion et même des dispositifs de médiation mis en place autour de la représentation. Le contexte tient donc également une part importante sur la différenciation des différents profils de publics.

Il en va de même pour la catégorie jeunes publics, car même si « le jeune public » constitue une partie des différents publics de la culture, il est constitué de différents profils. Ces profils qui sont définis de la même manière que pour les publics plus âgés si ce n'est que la catégorie socio-professionnel ne concerne pas celle de l'enfant mais celle de ses parents. Cependant, à la différence des publics plus grands, les jeunes publics sont dépendants de leur(s) accompagnant(s). En effet les jeunes publics n'ont pas la même mobilité que les autres catégories de publics valides mais ce point sera développé dans une autre partie de ce mémoire¹⁴.

1.2.2.2. « Non-publics », « Publics empêchés », « publics éloignés »

C'est en 1968 qu'apparaît pour la première fois le terme de « non-publics » avec la déclaration de Villeurbanne publiée dans *Le Monde* le 28 mai 1968 et signée par trente-trois personnalités, parmi lesquels des directeurs de théâtre et de maisons de la Culture.

Ce texte est le résultat d'un grand rassemblement des personnalités issus du spectacle, du monde culturel (comédiens, directeurs de scènes culturelles, danseurs, metteurs en scène, chorégraphes, ...) mais aussi des politiciens. C'est Roger Planchon, directeur du Théâtre de la cité de Villeurbanne de 1957 (année de sa création) jusqu'en 2002, qui est l'instigateur de cette réunion. Le texte plaide notamment pour une décentralisation et une hausse du budget de la culture. Ils veulent également mettre l'accent sur l'éducation artistique des enfants, notamment en ce qui concerne le théâtre. Et la « mission [principale] consiste désormais à atteindre essentiellement la masse du «non-public» jusqu'ici négligée »¹⁵.

Ce terme désigne alors les personnes n'ayant aucun moyen, ni aucune chance, pour accéder aux différentes offres culturelles mais ne sont pas empêchés physiquement. Ils peuvent se déplacer, ils ont la liberté physique et mentale de venir voir un spectacle mais n'y vont pas. Selon Francis Jeanson¹⁶, cette nomination désigne un public qui n'est pas placé dans de bonnes conditions pour accéder à la culture, regroupant à la fois ceux qu'il appelle les « mystifiés », qui sont occupés à d'autre consommation et les groupes « refusant l'intégration à la société ».

14 1.2.3.2. Les jeunes publics, p27-29

15 *L'Obs*, Actualité, Société, Le Quotidien de 1986, *La Déclaration de Villeurbanne pour un nouveau théâtre*, 28/05/2008 disponible sur <<http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/le-quotidien-de-1968/20080526.OBS5658/la-declaration-de-villeurbanne-pour-un-nouveau-theatre.html>>

16 *L'action culturelle dans la cité*, Francis Jeanson, Paris, Le Seuil, 1972



A la différence des « non-publics » les publics dit « empêchés » ou « éloignés » correspondent à des personnes qui n'ont pas la possibilité physique ou mentale de se déplacer vers les biens culturels. Ce terme englobe les personnes en situation de handicap, les personnes hospitalisées, les prisonniers ou encore les personnes en situation d'exclusion sociale et/ou géographique.

Ces publics sont nommés et classés dans le but de pouvoir mieux être identifiés et d'avoir ainsi de meilleurs outils afin d'être mieux pris en charge par les instances culturelles. La démocratisation est par ailleurs en lien direct avec ces concepts. En effet il s'agit d'amener la culture à tous et pour tous et donc aux publics défavorisés. Cependant utiliser ces termes c'est également cloisonner les personnes concernées dans la catégorie des « publics empêchés / non-publics », c'est les réduire à une seule définition, à une seule entité. Or comme nous venons de le voir les différentes définitions de ces notions renvoient à une multitude de profils.

Dans le même ordre d'idée, celui de cloisonner des publics divers sous quelques appellations peu flatteuses, nous pouvons nous demander si nous ne pourrions pas considérer les jeunes publics comme des « publics empêchés » ?

Car les jeunes publics n'ont pas la possibilité d'aller consommer des biens culturels par eux-mêmes. Ils n'ont, en effet, pas forcément ni les moyens de se déplacer, ni même de financer seuls leurs sorties. Les jeunes publics sont dépendants de la volonté de leurs tuteurs et sont donc, en quelque sorte, conditionnés par les habitudes culturelles de leur milieu de vie¹⁷.

Pour la question des « non-publics » le terme est remis en question et je tiens à développer ce point car lors de mon mémoire de Master 1 sur les développements des publics de la danse, j'ai beaucoup utilisé cette notion qui me semble à présent, peu adéquat. Cette notion enferme les publics désignés dans un statut négatif. Ils ne sont d'ailleurs même plus vraiment considérés comme des publics puisqu'ils sont définis comme « non-public ». Ce terme participe à la marginalisation des personnes éloignées de la culture et accentue les inégalités des aptitudes culturelles des individus. Cependant la catégorie que désigne le terme de « non-public » est difficile à définir par un autre mot. Il convient donc, pour les structures culturelles d'être prudentes dans l'utilisation de ce genre de vocabulaire notamment auprès du grand public. En interrogeant Latifa Sabri, directrice du théâtre municipal Castres, sur les publics et les « non-publics » de son théâtre j'ai pu constater que les structures comme celles de Castres, avaient bien conscience de la restriction de ce terme. Et pour citer Madame Sabri « Je n'aime pas ce mot qui a une connotation extrêmement négative. »



Dans ce mémoire je choisis donc de garder le terme de « publics empêchés » ou « éloignés » pour désigner les personnes qui ne peuvent physiquement ou mentalement pas se mouvoir jusqu'aux offres culturelles. En revanche pour désigner les publics qui n'estiment pas avoir la légitimité ou qui se jugent indifférentes aux offres culturelles proposées autour d'eux, j'emploierai le terme d'« extra-public »¹⁸.

1.2.2.3. Public inventé, imaginé / Public constaté, réel¹⁹

Lorsqu'une œuvre ou un bien culturel est mis à disposition du monde de la culture, son public n'est jamais prédéfini. Les publics sont par définition imprévisibles et sont donc un sujet d'étude particulièrement difficile à étudier. Ils peuvent se révéler la majeure partie du temps, très hétérogène.

Ainsi un bien culturel aura beau avoir été pensé pour certains profils spécifiques ou certains publics définis il ne sera pas obligatoirement consommé par les publics attendus de prime abord. C'est ainsi que la création, la diffusion et la communication autour d'une œuvre vont être pensées de manière à toucher une catégorie de publics qui serait plus intéressée par le « produit ». Elles vont donc être pensées pour un public « imaginé » ou « inventé ». Cependant lors de la mise en relation entre le bien et les publics, les publics « imaginés » sont rarement les seuls publics touchés par les divers processus de création et diffusion de l'œuvre.

Pour illustrer ces propos, Jean-Pierre Esquenazi prend l'exemple des grandes expositions impressionnistes des années 1980 à Paris qui « ont rassemblé une affluence considérable, qui dépassait largement le public habituel de la peinture au point qu'il devenait difficile d'en délimiter les caractéristiques ».

Plus simplement c'est comme avoir dans « le » public d'un spectacle destiné aux jeunes publics des personnes âgées venues seules. Le spectacle n'était pas forcément ni pensé, ni même destiné à elles et la communication spécifiait certainement que le spectacle était pour « jeune public », mais ces personnes sont venues quand même.

Dans la création d'un bien culturel et surtout dans les biens populaires comme certaines émissions ou pour certains chanteurs par exemple, il faudra donc « informer le « public prévu » de ce qu'il est supposé attendre, tout en réservant une part imprévisible capable de surprendre et de retenir » l'attention d'un public « non-prévu » ».

Par ailleurs je pense que dans l'élaboration d'un dispositif culturel il est important de penser un peu plus « large » que prévu. J'entends par là que dans le public visé par un dispositif il y aura toujours cette part de public « non-prévu », c'est un fait. Or, imaginons ici que le public cible

18 Le préfixe « extra » est ici à comprendre comme celui d'extraterrestre. Donc les personnes qui ne font pas partie des publics concrètement mais qui pourraient en devenir.

19 *Sociologie des publics*, Jean-Pierre Esquenazi, La Découverte, 2009, p.81-84

soit un public « de connaisseurs », alors si une part du public réel, en se plongeant dans le bien culturel proposé, sent qu'il n'est pas la cible de cette offre il risque de se sentir illégitime, pas à sa place en quelque sorte. Cet état de fait pourrait ne pas être un problème si nous avions à faire à des publics qui reviennent vers les offres culturelles. En revanche si il s'agit d' « extra-publics » nous pouvons supposer que l'envie de revenir vers les offres culturelles risque de ne pas se manifester une nouvelle fois.

1.2.3. Etat des lieux des publics de la danse

1.2.3.1. Etude sur les pratiques culturelles des français²⁰

L'enquête sur les pratiques culturelles des Français à l'heure du numérique réalisée par Olivier Donnat commencée en 1973 et dont les derniers résultats datent de 2008, nous révèle les chiffres de la fréquentation des spectacles professionnels de danse classique, contemporaine ou moderne. Dans la description de l'enquête rien ne nous précise si l'enquête prenait en compte les spectacles autres que « académiques » comme les spectacles de danse hip-hop, new-style, break-dance, cabaret, danses celtiques, danses latines, danses de salon, jumpstyle, etc...

En effet la danse, tout comme le théâtre ou la musique ne se résument pas uniquement à une seule catégorie. Or, nous savons que chaque style de musique, de danse, de théâtre ou même de film, touche un public différent. Pour la danse il en est de même, que ce soit au niveau de l'âge ou au niveau des catégories sociales professionnelles, cependant, il n'a pas été possible de trouver de chiffre précis sur le sujet.

L'enquête concerne la population Française de 15 ans et plus, et ne concerne donc pas la partie du public sur laquelle nous nous pencherons dans la partie enquête de ce mémoire. Cependant je pense qu'il est important de parler de ces pratiques sachant que les jeunes publics formeront les prochains résultats des sondages d'une telle enquête.

C'est pour cette raison que je vais m'appuyer sur cette enquête qui, même si elle est générale et manque de précision reste complète.

Cette enquête révèle que plus de deux Français sur trois n'ont jamais assisté à un spectacle professionnel de danse classique, contemporaine ou moderne. Des chiffres qui se retrouvent dans les autres catégories du spectacle vivant hormis le théâtre et les arts du cirque. Cependant il est possible d'observer depuis quelques années que la part des jeunes de 20 à 24 ans assistants à ces spectacles a augmenté, avec une majorité de femme (7% d'hommes de 20 à 24 ans et 10% de femmes du même âge ont assisté à au moins un spectacle de danse pour les résultats de 2008).

²⁰ Basé sur Les publics de la danse, *Exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'heure du numérique - Année 2008 »*, Laurent Babé, Repères DGCA, N°6.03 - Octobre 2012



Cette évolution peut s'expliquer par le renouvellement constant des propositions artistiques mais aussi par une visibilité plus croissante de la discipline. Cependant, il semble que cette augmentation ne soit pas liée au nombre de pratiquant de la danse, ce chiffre restant stable pour toutes les catégories entre 1997 et 2008. Les chiffres pour les années de 2009 à 2017, ne sont pas sortis cependant nous pouvons émettre l'hypothèse qu'avec la croissance et l'expansion des émissions autour de la danse ainsi que la recrudescence des comédies musicales et autres spectacles dansés ces chiffres pourraient continuer d'évoluer, même faiblement.

En ce qui concerne la fréquentation annuelle des spectacles de danse le pourcentage des Français de plus de 15 ans se rendant au moins une fois par an à des spectacles de danse est de 8% (soit un peu plus de 4 millions d'individus).

Les publics annuels de la danse fait partie des plus jeunes dans le domaine des arts du spectacle vivant. La tranche d'âge dominante de ce public est celle des 25-34 ans et représente 22% des publics de la danse, ce qui équivaut à presque un quart de la part des publics dans ce domaine. Une part importante car elle représente, dans la population Française, 15% des 15 ans et plus. Nous pouvons également constater que les femmes sont plus présentes que les hommes avec 62%, cette variable reste stable depuis les débuts de l'enquête en 1973.

La catégorie socioprofessionnelle la plus représentée dans les publics de la danse est sensiblement la même que celle de la plupart des autres secteurs du spectacle vivant. Ainsi c'est la catégorie des professions intellectuelles supérieures et donc également des diplômés de l'enseignement supérieur qui est la plus importante. À l'inverse, c'est celle des ouvriers qui est la plus sous-représentée.

La part des Français qui assistent régulièrement à des spectacles est plutôt faible (14%) contre une 86% qui déclare y assister ponctuellement. La majorité des publics réguliers, assistant à trois spectacles ou plus dans l'année fait partie des cadres et professions intellectuelles supérieurs de plus de 35 ans. Ces mêmes publics ne sont pas exclusivement fidèles aux spectacles de danse. En effet sur les résultats de l'enquête nous pouvons constater que 60% d'entre eux assistent au minimum à six représentations du spectacle vivant dans l'année toutes disciplines confondues. Ce constat peut éventuellement s'expliquer par le fait que les jeunes actifs représentent une grande partie de ces publics et ils sont éventuellement plus enclin à diversifier leurs expériences de spectateur.

En ce qui concerne la pratique amateur en danse, elle représente 8% de la population Française des 15 ans et plus. La grande majorité des pratiquants ont moins de 35 ans et représente 58% des danseurs amateurs, ce résultat à tendance à augmenter depuis les dernières enquêtes alors que, dans la population française les 15-35 ans sont de moins en moins nombreux. A contrario le pourcentage des plus de 35 ans pratiquant la danse recule tandis que ce chiffre grandit dans la population Française. Dans le cadre de mon expérience personnelle j'ai pu



échanger avec des personnes (exclusivement des femmes, souvent des mères) de plus de 35 ans à de nombreuses reprises. Suite à ces discussions il semble que le phénomène puisse être expliqué notamment par « la peur du ridicule ». J'entends par cette peur que la plupart ne veulent pas s'exposer ni « freiner le groupe des jeunes », de par leur « mémoire défaillante » ou leur « manque de pratique ». De plus la plupart des écoles de danse proposent à la fin de l'année une représentation publique à laquelle la plupart de ces personnes ne veulent pas vraiment participer. Dans la réalité des faits il est bien évident que les personnes qui tiennent ce genre de propos présentent une peur du regard extérieur et une sorte de manque de confiance en elles. Jugées par la société et victimes des clichés qui entourent l'image du danseur, la plupart ne semblent pas avoir conscience que d'une part les plus de 30 ans ne sont pas forcément désavantagés par rapport aux plus jeunes et que d'autre part, la danse n'est pas une question de physique.

Contrairement à la plupart des autres arts du spectacle vivant (théâtre, musique classique ou opéra) la catégorie des pratiquants de plus de 55 ans est peu représentée. Dans le même ordre d'idée nous pouvons évoquer le regard extérieur et le jugement personnel que les personnes de plus de 55 ans ayant pratiqués ou pratiquant la danse portent sur elles-mêmes. Cependant un autre point reste à soulever : la danse est certes une pratique artistique mais également un sport. Un sport qui requiert un certain engagement physique que certaines personnes ne se sentent plus d'assumer passer un certain âge.

Pour finir, l'analyse de cette étude révèle que ceux qui pratiquent la danse en amateurs la pratique de façon plutôt importante. En effet la moitié des danseurs amateurs pratiquent la danse au minimum une fois par semaine et un amateur sur dix la pratique tous les jours. Il est toutefois intéressant de noter que les personnes qui pratiquent la danse ne sont pas forcément des consommateurs de spectacles de danse.

1.2.3.2. Les jeunes publics

1.2.3.2.1. Définition du terme

L'étude sur les activités culturelles des français présentée précédemment ne concerne pas les jeunes publics. En effet il n'existe pas d'enquête avec une aussi grande envergure pour des publics jeunes.

Le jeune-public est, selon moi, une catégorisation très générale pour désigner un public très hétérogène. En effet suivant les structures ou même les articles scientifiques la définition de ce public, au singulier, n'est pas la même, il est par ailleurs difficile d'en trouver une réelle définition. Le terme est en effet acquis mais peu expliciter. Il convient ainsi de définir ce qu'est le jeune-public avant de pouvoir en parler.

Tout d'abord, et comme il a été spécifié lors de la partie « le(s) public(s) » je pense qu'il ne faut



pas restreindre « le jeune public » à une entité singulière. Si la tranche d'âge des jeunes publics s'étend de la naissance à 16 ans alors il n'est pas possible de parler d'un seul et même public. En effet le terme « jeune public » regroupe aussi bien des « bébés spectateurs » que des publics scolaires (maternelle, primaire, collège, lycée) avec des cycles d'apprentissage différents qui ne peuvent être réduits à un seul groupe. Durant la partie pratique de ce mémoire nous nous pencherons sur le cas des jeunes publics scolaires et surtout sur les primaires et collèges. J'ai choisi d'arrêter la catégorie des jeunes publics à 16 ans car c'est l'âge des premiers emplois, des premiers permis pour petits véhicules et surtout, l'âge où l'école n'est plus obligatoire.

Si je me base sur la création de spectacle autour des jeunes publics je peux différencier quatre différents types de jeunes publics.

En premier lieu, ceux que je nommerais les « bébés publics » qui désigne la tranche d'âge de moins de 4 ans. Les « bébés publics » sont les enfants, non-lecteurs, qui sont encore trop petits pour intégrer l'école et qui sont donc entièrement dépendants de leurs parents ou tuteurs.

Ensuite vient la catégorie des moins de 6 ans qui ont commencé leur intégration dans le système éducatif mais qui n'ont cependant pas encore appris à lire. Ces derniers dépendent beaucoup de leurs parents/tuteurs mais sont également placés sous la responsabilité de leur enseignant durant les périodes de cours.

Puis nous avons la catégorie des moins de 10-12 ans qui concerne les enfants de classes primaires (du CP jusqu'à la 6ième). Ces enfants, qui savent lire, et dont l'autonomie commence à se forger.

Et enfin nous avons la catégorie des adolescents que se caractérise par une meilleure autonomie que les catégories précédentes, avec cependant une dépendance financière à l'égard des parents. De plus cette dernière catégorie étant également plus âgée que les précédentes, elle est aussi plus accaparée par les regards extérieurs et la vision que le monde lui fait d'elle.

1.2.3.2.2. Les spectacles jeunes publics²¹

Les spectacles jeunes publics sont différents des autres catégories de spectacles ne serait-ce que par leur cible. Chaque spectacle a une durée déterminée par le public ciblé, car le potentiel de concentration des enfants n'est pas le même en fonction de son âge.

Un spectacle pour les moins de 4 ans ne dépassera pas, ou alors que très rarement, une durée de 30-35 minutes, tandis qu'un spectacle pour les moins de 6 ans peut durer entre 40 et 45 minutes. Les spectacles jeunes publics sont souvent amenés à se moduler en fonction des lieux de représentations. La majorité des spectacles pour les très jeunes publics est amenée à se jouer dans des lieux qui ne sont pas forcément dédiés à la scène tel que les bibliothèques, les écoles ou les salles des fêtes. Ces lieux présentent de nombreuses contraintes dans l'adaptation des spectacles, que ce soit d'un point de vue technique (lumières par exemple) ou décors. Cette adaptabilité

21 Alexia Volpin, « Qu'est-ce qu'un spectacle jeune public ? », *Repères, cahier de danse* 2015/2 (n° 36), p. 24-25. DOI 10.3917/reper.036.0024



permet ainsi aux compagnies de proposer leur création pour plusieurs représentations par jour.

En ce qui concerne les jeunes publics de plus de 6 ans la durée des œuvres est identique aux représentations pour les publics adultes. Cependant il arrive que des spectacles soient remaniés dans le but d'ôter certains passages qui pourraient être jugés comme inappropriés pour de jeunes spectateurs. Par exemple certaines compagnies proposent deux versions d'un même spectacle, une version censurée et une autre non-censurée. Ce fût le cas lors d'un spectacle de danse présenté sur la scène de La Fabrique à l'université Toulouse 2 Jean Jaurès en 2013. Le spectacle avait pour thème une réécriture de l'histoire du Petit Chaperon Rouge et ce jouait trois fois, une première fois à 12h30 en version censurée et deux autres fois à 18h et 21h en version « normale ».

Les spectacles de ces catégories de jeunes publics sont donc souvent ceux destinés à tous les publics, néanmoins il semblerait que les instituteurs et enseignants qui choisissent les spectacles auxquels leurs élèves vont participer, essaient, dans la majeure partie des cas, de sélectionner des spectacles dont la durée ne dépasse pas 1h30.

1.3. La Médiation Culturelle

La médiation culturelle est devenue l'outil indispensable de toute structure culturelle et patrimoniale. Elle est aujourd'hui omniprésente que ce soit du simple cartel sous un tableau de grand peintre ou de la mise en place d'atelier autour d'un thème donné.

La médiation culturelle se définit comme « l'ensemble des actions ou dispositifs propres à faciliter l'appropriation d'un bien culturel par ses publics »²².

Dans cette partie nous nous pencherons sur les éléments qui entourent la notion de médiation culturelle. Puis nous nous intéresserons aux spécificités de la médiation culturelle à destination des jeunes publics.

1.3.1. Autour de la médiation culturelle

1.3.1.1. Historique des médiations culturelles

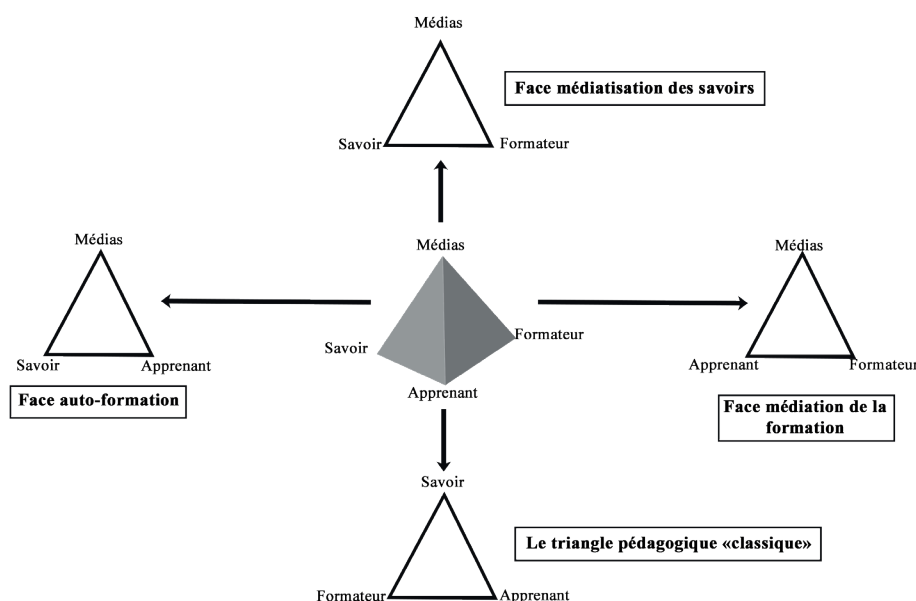
Le terme de médiation est apparu au XIII^{ème} siècle et était synonyme d'évolution. C'est au XVI^{ème} siècle que le terme de médiation atteint sa définition actuelle « entremise destinée à concilier des personnes, des parties ».

22 Cours *Communication et Culture* dispensés par Julie Deramond, Licence 3 Information et communication, année universitaire 2014/2015

Cependant la vraie notion de médiation ou même de médiation culturelle n'est pas encore de mise. La médiation existe déjà dans plusieurs domaines, L'Eglise est, en quelque sorte, une des premières formes de médiation car elle fait le lien entre Dieu et l'Homme. Cette notion a ensuite été utilisée au XIX^{ème} siècle dans le domaine du droit et s'appliquait au fait de servir d'intermédiaire entre deux parties.

L'essor des médiations culturelles tel que nous le connaissons aujourd'hui est relativement tardif et va de pair avec l'apparition des politiques culturelles sous la V^{ème} République. Depuis les débuts de la V^{ème} République plusieurs types de médiation ont été mis en place et ont été défini par Jean Caune :

- Durant les années 60 c'est l'idée d'une médiation par contact qui est mise en place par André Malraux. Cette médiation consistait tout simplement à mettre le public en contact avec une œuvre. Ce simple contact étant selon les instances culturelles, synonyme de médiation.
- Durant les années 70 ce fut l'essor des animations culturelles, Jacques Duhamel alors chargé des affaires culturelles mène une politique centrée sur l'insertion de la culture dans la vie quotidienne. La médiation prend alors une dimension plus libertaire et met en parallèle la pédagogie et la création de liens sociaux à travers elle.
- Puis vint la médiation par l'expression entre les années 80 et 90 principalement. Ce type de médiation est caractérisé par un investissement des publics dans la pratique artistique avec une place centrale donnée aux artistes.
- Enfin, à la suite des années 90 avec l'apparition des politiques de relation public c'est une médiation par médiatisation qui va se développer. Les logiques de diffusion commerciale, de culte des images et la diversification des médias entraînent une modification du triangle d'apprentissage classique, avec l'ajout des médias en suppléments des trois pôles déjà présents : Formateurs-Apprenants-Savoirs.



La médiation est ainsi considérée comme le dernier remède capable de réduire les inégalités d'accès à la culture. Et ce n'est qu'en 2004 que la médiation est devenue l'une des principales missions pour les musées de France.

1.3.1.2. La médiation culturelle en détail

1.3.1.2.1. Le métier de médiateur culturel

Dans son interprétation la plus large du terme le médiateur culturel peut correspondre à tous les acteurs d'un événement culturel. Que ce soit des créateurs aux spectateurs en passant par la création elle-même, chaque acteur peut transmettre son savoir culturel. Les parents et enseignants peuvent, eux aussi, être considérés comme des médiateurs puisqu'ils transmettent un savoir culturel ou patrimonial à ceux qui sont sous leur garde.

Cependant le terme désigne également et principalement les professionnels de la médiation culturelle.

Le métier de médiateur culturel est apparu dans les années 80 afin de créer un intermédiaire entre les œuvres et leurs publics. Les missions du médiateur sont très diversifiées et touchent à beaucoup de secteurs des autres métiers qui gravitent autour de la culture. Le terme de médiateur culturel renvoie à des métiers tels que chargé des relations publiques, conservateur de musée, animateur culturel ou encore programmeur. Sur le site de l'ONISEP ce terme renvoie à pas moins de trente résultats²³.

Le but du médiateur culturel est de créer des liens entre spectateurs et artistes, entre spectateurs et œuvres. Il doit à la fois inciter les individus à se déplacer vers les lieux de la culture mais aussi les inciter à pratiquer des activités culturelles avec des moyens de médiation de façon ludique et accessible.

Le médiateur culturel se tient en équilibre entre les métiers de la culture, de la communication, du social mais aussi des métiers du secteur économique.

Il est celui qui propose et conçoit les projets autour de la culture, il veille également à la bonne réalisation et au bon déroulement de ces projets et actions.

Son rôle de communicant est la partie la plus déterminante de son profil puisqu'il a pour devoir de s'adapter rapidement aux différents publics qu'il rencontre.

23 *Médiateur Culturel : un métier qui en cache beaucoup d'autres*, L'Etudiant Autonome, Armandine Castillon, 6/11/2016, disponible sur < <http://letudiantautonome.fr/metier-mediateur-culturel-0245/>>



1.3.1.2.2. Les formes de médiations culturelles

La médiation culturelle s'adresse à un public très flou. Elle permet d'ouvrir la culture à des individus qui n'ont pas forcément les clefs pour la comprendre. C'était donc un enjeu politique pour les différents gouvernements que de la développer.

Pour ce faire nous pouvons distinguer deux types de médiation.

- La médiation directe où le médiateur tient une place primordiale en étant présent lors du processus de médiation. Le médiateur doit alors s'adapter aux différentes réactions des individus en les observant et en anticipant leurs attentes. Cette forme de médiation est très courante dans le domaine des arts de la scène notamment.
- La médiation indirecte, dans ce cas de figure le médiateur n'est pas présent mais des dispositifs sont proposés aux visiteurs / aux spectateurs dans leur expérience. Cette forme de médiation s'adresse surtout à des publics qui utiliseront à leur gré et à leur rythme les dispositifs mis à leur disposition. Ces formes de médiation doivent être pensées dans le but de toucher tous les publics, l'adaptation est donc moins instantanée que pour les médiations directes. Entre autre exemples de médiation indirecte nous pouvons citer les vidéos ou les cartels des musées.

1.3.1.2.3. Les fonctions de la médiation culturelle²⁴

Vincent Brayer définit quatre types de fonction de la médiation culturelle :

- La fonction *affirmative* qui veille à communiquer les missions des instances culturelles. Ce sont les actions qui approfondissent les informations sur les spectacles et les institutions. Il s'agit des informations qui intéressent en priorité les publics avertis et spécialisés. Les programmes distribués en début de représentation ou encore les conférences sur une œuvre en sont un bon exemple.
- La fonction *reproductive* qui vise à former les publics de demain et a pour but de sensibiliser de nouveaux publics à la culture en tant que bien patrimonial. Les médiateurs chargés de cette fonction sont des médiateurs spécialisés dans leur discipline artistique qui ont pour objectif de donner des pistes de compréhension. Comme exemple de fonction reproductive nous pouvons parler de la participation des enfants à un atelier sur un thème donné comme un atelier d'art plastique autour du Land Art.
- La fonction *déconstructive* qui va interroger et critiquer l'art et ses institutions ainsi que le processus de légitimation des œuvres d'art. Par exemple, les discussions et débats organisés à la suite d'une représentation entre le(s) artiste(s) et les publics. Destinés à tous ils concernent aussi bien les publics avertis que les publics novices.
- La fonction *transformative* qui cherche à élargir la mission des institutions culturelles en les ouvrant au monde. Elle consiste à sortir la culture de son cadre classique en étant moteur de liens sociaux. C'est par exemple déplacer les spectacles vers des lieux où l'on

24 Colloque : *La Médiation dans les arts de la scène*, Dirigé par Anne-Catherine Sutermeister, Lausanne, Manufacture, 2010, p.89-90



retrouve des publics empêchés comme les hôpitaux ou les prisons.

1.3.1.3. Quelques médiations autour de la danse

Avant de parler des différents exemples que nous pouvons retrouver au sujet des dispositifs de médiation autour de la danse je pense qu'il est important d'évoquer la danse hors des murs de ses lieux de représentations classique. Je pense notamment aux danses issues de la rue comme l'est le Break-dance et plus généralement comme le sont toutes les danses hip-hop. En effet les danses de rue sont en quelque sorte et par définition des danses de médiation, car en étant réalisées dans la rue à la vue de tous elles créent le lien vers la culture. Le simple fait de sortir la danse de ses salles de confort participe à la fonction *transformative* de la médiation. Les danses urbaines sont par ailleurs un domaine d'étude très particulier. En effet ces dernières issues de la rue et des cultures populaires commencent à investir les scènes culturelles. De culture illégitime elles se transforment en se posant de plus en plus comme culture légitime au même titre que la photographie au milieu du XXème siècle. Et à la différence la danse contemporaine, qui fait partie des danses « académiques » et donc plus légitime, investit petit à petit les espaces urbains et publics. En allant à la rencontre des publics dans la rue, les danses, qu'elles soient académiques ou plus populaires participent au processus de médiation et de rencontre avec les extra-publics.

La danse est un moyen d'expression universel qui permet de développer de nombreux aspects en médiation. Tout d'abord et comme nous venons de l'évoquer, la danse est un moyen de communiquer et de s'exprimer autrement que par la parole. C'est un langage qui laisse transparaître l'histoire, la culture de celui qui l'exploite. Elle impose une lecture du corps et une attention autour de la gestuelle bien plus importante que celle accordée au verbal.

Ensuite la danse est un moyen d'aborder l'espace, d'évoluer non pas autour de l'espace mais à travers l'espace. Elle permet une réelle prise de conscience de l'environnement qui nous entoure. C'est par le mouvement que le danseur va à la fois évoluer dans son espace mais également représenter cet espace. Chaque style de danse amène une approche différente de l'espace mais également du corps.

Pour finir la danse permet une mobilisation générale du corps. Le corps de celui qui danse passe par des états de corps différents et apprend ainsi à connaître son corps. Un changement d'énergie dans la façon de bouger va entraîner un changement de prise de sol et va permettre d'appréhender la pesanteur. Découvrir la danse c'est également l'occasion d'apprendre à « écouter » son corps.

Dans les différents dispositifs de médiation autre que la danse à l'école précédemment évoqué, nous pouvons retrouver des dispositifs tels que des représentations en lien avec d'autres arts. Comme par exemple le musée des Augustins de Toulouse qui organise régulièrement les



événements de « Musée en scène ». Ces événements ponctuels invitent les arts du spectacle, dont la danse, à investir les lieux d'expositions. Ils sont l'occasion de faire découvrir la danse aux visiteurs du musée tout en faisant découvrir le musée à ceux qui viendraient voir le spectacle. Cette forme de médiation s'adresse plutôt à un public déjà familier des milieux culturels toutefois.

Ensuite, nous pouvons rencontrer des dispositifs destinés au grand public mais qui nécessitent néanmoins une volonté de participation et d'inscription de la part du participant. Je pense notamment aux ateliers tels que l'atelier « bébé-danse » organisé lors du festival de Ramonville les *Extras*. Cet atelier permet à ceux qui y participent de découvrir, ou de redécouvrir la danse en compagnie d'un nourrisson. Les parents sont invités à danser avec leur bébé autour du ventre afin d'éveiller l'enfant dès son plus jeune âge et de renforcer les liens entre parents et enfants. Ce dispositif reste toutefois plutôt limité ne serait-ce que dans le nombre de personnes qu'il peut accueillir (durant les deux jours du festival, les deux ateliers étaient pleins et la liste d'attente était importante). De plus il demande une sorte d'anticipation de la part du participant qui devra prévoir sa participation à l'atelier que ne demandent pas d'autres dispositifs.

Enfin, nous pouvons retrouver les stages de danses destinés à la fois aux novices et aux confirmés souvent organisés lors de festivals ou lors d'événements ponctuels en plein air. Entre autres exemples nous pouvons évoquer le cas de l'opération annuelle « Gigabarre » organisé par le théâtre du Capitole. Cette opération consiste en l'organisation d'une barre de danse classique ouverte à tous, accompagné par les danseurs du théâtre et dirigé par le maître de ballet. Ce cours se tient en lieu et place de l'endroit le plus connu de la ville de Toulouse : la place du Capitole. Cette opération est à la fois le moyen de casser l'image élitiste des ballets nationaux mais aussi un moyen de communication important autour de la danse. Ce genre de dispositifs ayant lieu en plein air, étant ouvert à tous et surtout étant plus médiatisé est l'occasion de toucher un public plus large que les dispositifs précédemment évoqués. De plus ils paraissent beaucoup plus spontanés pour les participants.

Nous pouvons constater que les dispositifs de médiation autour de la danse touchent à toutes les fonctions de la médiation abordée plus haut. Ces formes de médiation ne requièrent pas l'intervention immédiate d'un médiateur mais sont mises en place par eux et sont réalisées par les danseurs eux-mêmes. Le danseur devient ainsi l'outil du médiateur dans la réalisation de sa médiation.



1.3.2. Médiation Culturelle autour des jeunes publics

1.3.2.1. Construction du spectateur

La construction du spectateur renvoie directement à la notion d'habitus introduite par le sociologue Pierre Bourdieu. Cette notion désigne l'ensemble des habitudes ou des comportements acquis par un individu ou un groupe social. Ces habitudes sont acquises par éducation notamment au cours de l'enfance. La définition donnée par le sociologue est cependant très réductrice car ce dernier sous-entend que les individus d'une même classe vont agir de façon plus ou moins similaire sans se concerter. L'individu serait donc conditionné par l'appartenance à sa classe sociale selon lui. Or la façon dont l'habitus se manifeste en chaque individu reste en partie imprévisible et dépend de nombreux facteurs.

Ces facteurs se retrouvent dans les deux instances principales de la construction de l'habitus. La première de ces instances est la famille. Elle occupe une place déterminante dans la construction des habitudes, des normes et des valeurs d'un individu. La famille tient une grande place symbolique, affective et chronophage dans la vie d'un individu, ainsi la quotidienneté des apprentissages et les liens entre les individus d'une même famille favorise la construction de l'habitus général d'un individu et donc de son habitus culturel également. La famille en initiant ses membres à la culture, ne serait-ce que partiellement, permet de débiter, de créer, un processus d'appropriation culturelle. Les familles qui ont un plus fort « capital culturel » le transmettent à leurs enfants comme une sorte de « bien de famille ». La construction de cette culture est donc fortement liée aux rapports entre les parents et la culture. Ainsi les enfants dont les parents participent grandement à leur développement culturel vont obtenir une aisance et une grande familiarité face à la Culture. Tandis que les enfants dont les parents font partie des publics moins constants, empêchés ou même des extra-publics vont avoir une attitude plus solennelle en face d'une œuvre culturelle. Cette culture acquise par la famille est définie comme « culture libre » par Pierre Bourdieu et est mise en opposition à la « culture scolaire ».

En effet la seconde instance cruciale dans la socialisation culturelle est l'école. Nous avons pu constater avec l'enquête sur les pratiques culturelles des français que le niveau d'éducation était déterminant dans la fréquentation et l'utilisation des biens culturels. L'Ecole permet un accès qui semble plus équitable face à la culture. Car les élèves d'une même classe, même s'ils sont issus de milieux sociaux différents, ont accès aux mêmes enseignements. Cependant les inégalités restent présentes et dépendent aussi de l'implication de l'établissement scolaire dans la formation culturelle de ces élèves.

Les habitudes culturelles se construisant dès la petite enfance, les individus n'ayant pas reçu, ou ayant peu reçu de formation culturelle par leur famille vont devoir « subir » une assimilation accélérée durant leur parcours scolaire. Cette assimilation forcée peut ainsi entraîner une sorte de blocage pour l'enfant qui aura plus tendance à considérer la culture comme un marqueur de



sa différence et peut donc également être un facteur dans la différenciation des classes sociales.

Nous pouvons également relever une troisième influence dans la construction de l'habitus qui n'est pas évoquée par Bourdieu mais qui est étudiée par Dominique Pasquier : celle de l'influence des groupes de pairs. Les groupes de pairs ont beaucoup d'impact dans la socialisation pour les lycéens principalement en comparaison à l'influence exercée par l'école ou la famille. Des enquêtes ont été menées dans des cités périurbaines où domine la population immigrée et ces études mettent en évidence l'effacement de l'individu face au groupe et à la solidarité qui s'en dégage. Tandis que dans le cas des classes moyennes ou supérieures « la culture psychologique d'encouragements au développement authentique de soi est plus répandue »²⁵.

Cependant Michèle Petit nous montre que les institutions culturelles constituent un carrefour dans l'affranchissement de ces solidarités en permettant le développement du statut d'individu-citoyen.

1.3.2.2. Les médiations spécifiques aux jeunes publics

Dans le cas des jeunes publics la médiation s'inscrit dans un dispositif pédagogique. Il s'agit ainsi de former la future génération des publics de la culture. Les arts sont un moyen de développer la réflexion et l'imagination d'un individu. Pour les enfants il s'agit de leur donner les clés d'accès à la culture. Eduquer les jeunes publics d'aujourd'hui c'est permettre, d'une certaine manière, de réduire la population des extra-publics dans le futur. Dans ce but la médiation culturelle se doit d'être ludique et surtout pédagogique.

Comme nous avons pu le voir au cours de ce développement, l'école est l'un des premiers lieux de démocratisation de la culture. L'enseignant, à ce titre, peut être considéré comme un médiateur culturel plus que les parents ne le sont. En effet les enseignants préparent et s'informent au préalable sur les sorties culturelles ou sur les expériences culturelles qu'ils proposent à leurs élèves. De ce fait en préparant leurs cours, ils vulgarisent le savoir qu'ils acquièrent durant leurs recherches. De plus ce sont eux qui créent certains des dispositifs proposés aux élèves de leur classe. Ce sont les enseignants qui décident de faire venir des intervenants extérieurs pour faire des animations, des partenariats, des activités de sensibilisation autour de la culture. Ils mettent donc bien en lien l'œuvre et les publics, la culture et les spectateurs.

Ces dispositifs peuvent être ponctuels ou plus constant au long de l'année scolaire, nous avons d'ailleurs pu le voir pour le cas du programme danse à l'école.

L'école n'est pas la seule institution à mettre en place des dispositifs pour les jeunes publics, les structures culturelles y participent également ainsi que les intermittents du

25 *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles* – 3e éd, Laurent Fleury, 2016 (publication originale, 2006) p.57



spectacle. Les jeunes publics et la médiation autour de ces derniers sont un enjeu majeur pour toutes les structures culturelles. Les jeunes publics s'imposent aujourd'hui comme un axe de développement primordial pour les lieux de cultures et pour les compagnies du spectacle vivants. La mise en place de dispositifs de médiation à destination de ces publics est donc devenu un enjeu majeur dans l'expansion des publics de la culture.

Comment expliquer un tel intérêt pour les jeunes publics ? En dehors du fait que ce soient les publics potentiels de demain il convient de noter que l'enfant est au centre de la famille. De ce fait un enfant qui va voir un spectacle pendant et en dehors du temps scolaire va inévitablement être accompagné d'un ou plusieurs adultes. Dans le cadre scolaire l'enfant sera accompagné par des intervenants autre que ces parents cependant en racontant son expérience de public l'enfant va participer indirectement au développement de l'intérêt, même minime, de ses parents envers la culture.

Dans le cadre familial l'enfant participe à créer une situation en tant que public pour l'adulte qui l'accompagne, l'accompagnant se positionnant dans une posture de transmission de tradition ou de savoir.

Les médiations à destination des jeunes publics ont donc une vocation plus pédagogique et participent à la construction de l'individu en tant que consommateur de biens culturels. Elles sont construites de manière à s'adapter aux différents âges que constitue la catégorie des jeunes publics. Ces médiations sont souvent de nature directe et demande l'intervention d'un médiateur qu'il soit professionnel de la médiation, enseignant ou artiste.

La médiation à destination du jeune public est un outil de partage intergénérationnel car il s'agit d'adulte médiateur qui crée et réalise les dispositifs de médiation pour les jeunes publics.

1.3.2.3. L'œuvre comme outil de médiation

La médiation culturelle dans le cas du spectacle vivant ou encore dans le cas de l'audiovisuel ou de la littérature par exemple peut être directement comprise dans la création. En effet un spectacle, un film ou encore un livre peuvent être considérés comme un dispositif de médiation indirecte.

J'en tiens pour exemple le non moins célèbre film de la franchise de Walt Disney : *Fantasia*, sortie en 1940 qui fut une révolution dans l'univers cinématographique pour les ponts qu'il crée entre les arts. Ce film est une expérimentation dans le genre du cinéma non pas muet mais non-parlant. Huit séquences musicales sont illustrées à l'écran par huit séquences animées. Prenons par exemple la scène mythique des hippopotames, des éléphants et des autruches dansant le ballet *La Danse des Fleurs* tiré de l'Opéra *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli. Ce film fut l'occasion pour petits et grands de découvrir la musique classique et un bout de ballet classique de façon ludique et originale.



Il en va de même pour les spectacles de danse ou de comédie musicale qui permettent de faire découvrir des œuvres littéraires par exemple. Je pense par exemple à la comédie musicale de 1998 *Notre-Dame de Paris* de Luc Plamondon, Richard Cocciante et Gilles Maheu. Cette dernière a réuni plus de 3 millions de spectateurs en France, 11 millions dans le monde avec une adaptation en 8 langues différentes (Français, Anglais, Italien, Espagnol, Russe, Coréen, Flamand, Polonais)²⁶. Elle est l'adaptation du roman historique de l'écrivain Victor Hugo publié en 1831. Un roman conséquent et qui n'a sans doute pas été lu par les 11 millions de spectateurs. Donc en plus de servir de lien entre l'œuvre de Victor Hugo et les publics, la comédie musicale véhicule également des faits historiques ainsi qu'une pensée et des réflexions qui sont toujours d'actualité aujourd'hui.

Les créations artistiques et culturelles peuvent donc être des outils de médiation interculturelle qui amènent leurs publics vers d'autres formes de culture.

26 *Notre Dame de Paris*, Histoire, Les Chiffres Clés, disponible sur <<http://notredamedeparislespectacle.com/histoire/>>





2/ Problématique et Méthodologies



Dans la partie précédente nous avons pu mettre en place tout le cadre théorique de cette étude. Des politiques culturelles aux médiations culturelles en passant par les publics de la Culture. À présent nous allons nous intéresser de plus près à la problématique évoquée en début de ce mémoire, aux hypothèses que j'ai pu établir avant de commencer mon étude et enfin, aux moyens qui m'ont permis de réaliser mon analyse.

Ainsi dans un premier temps nous développerons la problématique de ce mémoire, les questions qu'elle entraîne ainsi que le terrain d'étude choisi. Puis nous verrons en détail les méthodes utilisées pour élaborer les résultats de cette étude.

2.1. Problématique

La problématique de ce mémoire a été établie dans le but de pouvoir mieux appréhender les dispositifs que je pourrais être amenée à mettre en place durant mon parcours professionnel. Comme nous avons pu l'évoquer précédemment les jeunes publics et la médiation autour d'eux font partie des points majeurs à développer pour les structures culturelles. Il me semble donc normal de tenter de comprendre les logiques mises en place par ces publics lorsqu'ils assistent à un spectacle de danse.

2.1.1. Question

Avant tout il convient de rappeler les questions de départ : « quels sont les acteurs et les médiations employés dans l'expérience de spectateur des jeunes publics ? Et quelles interactions se mettent en place entre les jeunes publics et les acteurs de cette expérience ? Cas des trois représentations du spectacle *Index* de la compagnie PyramiD présentées au théâtre municipal de la ville de Castres ».

La théorie évoquée lors de la première partie de ce mémoire s'applique-t-elle dans le cas que nous étudions ?

Cette problématique nous amène à nous questionner sur le rôle des acteurs qui agissent et qui permettent aux jeunes publics de découvrir ou d'approfondir leur expérience de spectateur. L'apprentissage se fait-il à sens unique : des acteurs aux jeunes spectateurs ? Quels différences peut-on retrouver entre une représentation tout public et une représentation scolaire ?

L'âge moyen et le nombre de spectateurs présents lors des représentations amènent-ils un changement dans le comportement des publics aux sens plus large ?

En somme, nous devons essayer de décrypter les comportements des uns et des autres et les interactions sociales qui les définissent.

Il convient aussi de questionner les dispositifs de médiations mis en place à la fois par les enseignants, par les danseurs et par la structure qui accueille les publics et le spectacle. Nous verrons ainsi les apports et les manques qu'engendrent ces dispositifs en en faisant un retour critique.

Enfin, comme nous avons pu le relever dans la partie qui portait sur « L'œuvre en outils de médiations »²⁷ nous verrons par l'étude du spectacle *Index*, quels éléments autour du spectacle et de la représentation peuvent être exploités par les acteurs afin d'apporter un enseignement supplémentaire aux jeunes publics. Ces enseignements sont-ils amenés de façon volontaires ou involontaires ?

2.1.2. Terrain d'étude

Le choix de mon terrain d'étude s'est porté sur mon lieu de stage. En effet lors de ma première période de stage en mars 2016 avaient lieu trois représentations d'un spectacle de danse hip-hop, *Index* par la Compagnie PyramiD. La durée annoncée du spectacle était d'environ une heure.

Les différentes représentations du spectacle avaient donc lieu au théâtre municipal de Castres situé au cœur de la « petite Venise ».

Ce théâtre est géré par la mairie et est la plus grosse structure culturelle de la ville dans les domaines des arts du spectacle. La ville de Castres est donc le principal financier du théâtre et le budget annuel dévoué à la programmation du théâtre est d'environ 150.000€. Le budget ne correspond pas aux réelles dépenses de la ville pour le théâtre. En effet une saison culturelle pour le théâtre de Castres coûte environ 300.000€ en dépenses. Cependant les 300.000€ correspondent uniquement aux dépenses du théâtre municipal dans l'élaboration de leur saison²⁸. Ce budget n'est en revanche pas très important vu l'importance de la ville, il représente un peu moins de 0,5% des dépenses sur une année.

Il est intéressant de noter que, sur la ville de Castres, presque tous les établissements culturels sont dépendants de la mairie à l'exception du seul cinéma de la ville. En effet les deux musées de la ville (le musée Jean Jaurès et le musée Goya), l'unique théâtre et Le Bolegason (établissement proposant une programmation musicale) sont gérés ou dépendents de la mairie. La ville de Castres détient donc un grand nombre des clefs de l'accès à la culture pour les habitants de la commune et de ses alentours.

27 1.3.2.3. L'œuvre comme outils de médiation p.37

28 Annexe 2 - Saison de spectacles 2015/2016 ville de Castres – Bilan Financier au 10/03/2017



Le cadre de l'étude est donc bien particulier puisqu'il n'y a pas d'autre structure que le théâtre municipal pour proposer une programmation culturelle. Le théâtre de Castres n'a en effet pas de concurrents sur le secteur de la ville et de ses alentours. La scène proposant le même type de programmation que le théâtre se trouve à plus de 20km (25 minutes en voiture) de ce dernier.

La programmation du théâtre municipal de la ville de Castres est très éclectique : du théâtre à la musique en passant par le cirque, les spectacles jeunes publics ou encore par la danse et la musique tous les Arts de la scène sont représentés. Cependant, comme vous pouvez l'observer sur la figure ci-dessous, la programmation autour de la danse n'est pas très importante en comparaison du nombre de spectacles proposés dans l'année.

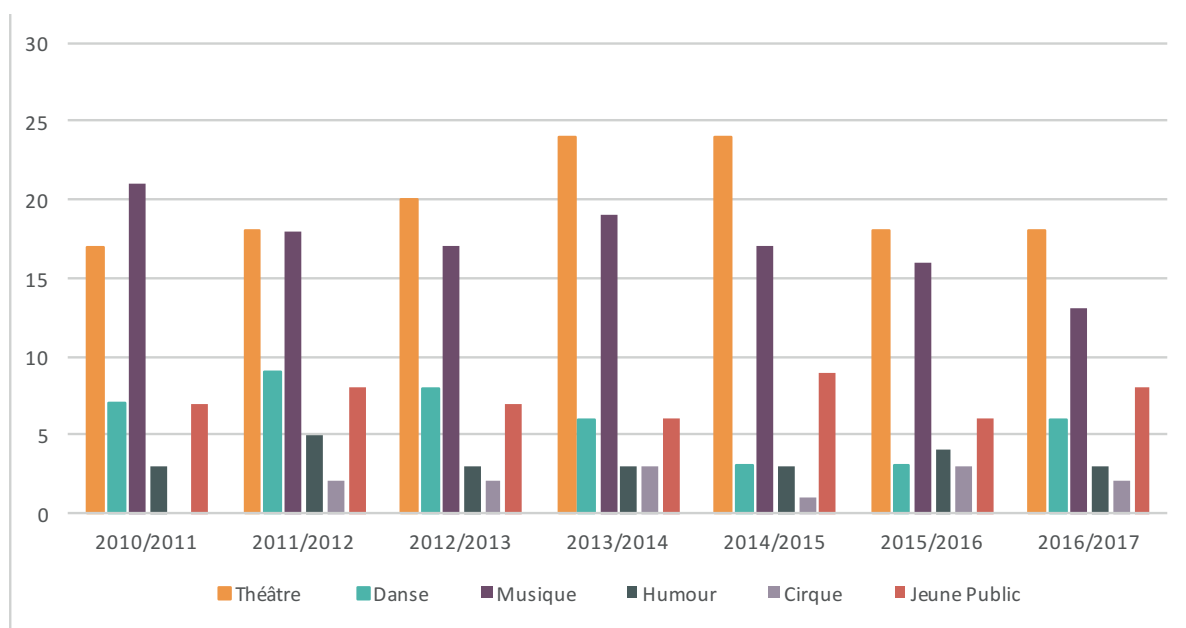


Figure 1 : Nombres de spectacles par catégorie et par saison pour la programmation du théâtre municipal de la ville de Castres

La part de spectacle de danse chaque année est de 11% en moyenne. Sur la saison 2016/2017, 6 spectacles de danse ont été programmés dont le spectacle *Index*. Ce spectacle ainsi que celui de Pepsiken et Barbiecola de la Compagnie Myriam Naisy étaient les seuls spectacles de danse de la programmation à proposer une représentation spécifique aux publics scolaires.

Initialement, pour le spectacle étudié, seulement deux représentations étaient proposées mais au vu de la demande, le théâtre a décidé, en accord avec la compagnie, la mise en place d'une représentation scolaire supplémentaire. J'ai donc pu assister aux trois représentations dans leur intégralité.

Le thème de ce mémoire portant sur les jeunes publics, j'ai décidé de m'intéresser aux publics entre 6 ans et 15 ans, âge qui correspond aux spectateurs présents durant les



représentations scolaires. Comme j'ai pu l'expliquer dans la partie des jeunes publics cette tranche d'âge correspond aux publics accompagnés à la fois par leurs parents dans le cadre des représentations scolaires mais également par leurs professeurs. Avec ces publics nous avons donc des individus qui peuvent être étudiés à la fois dans le cadre scolaire et dans le cadre familial. De plus la différence d'âge et de niveau d'étude entre les publics de 6 ans et ceux de 15 ans sont un terrain d'étude qui me permet de voir les différences comportementales dans les expériences de ces jeunes publics.

2.1.3. Hypothèses

Au vu des recherches déjà énoncées dans la partie théorique nous pouvons établir plusieurs hypothèses quant aux différentes médiations mises en place et aux différents rôles de chaque acteur du spectacle.

Tout d'abord, nous pouvons supposer que pour les spectacles scolaires, les professeurs préparent leur venue au spectacle et font donc office de médiateurs non-professionnels auprès de leurs élèves. En revanche nous ne pouvons pas savoir le but de leur visite au théâtre. Il se peut que ce soit dans une démarche récréative mais également plus pédagogique, dans le cadre d'un cours spécifique aux spectacles par exemple. Cependant un déplacement jusqu'à un lieu comme le théâtre de Castres doit demander des moyens financiers ainsi qu'humains et une organisation bien planifiée. Ainsi la démarche pédagogique doit être privilégiée. Il faut en effet justifier un tel déplacement auprès de l'instance scolaire. Leur rôle d'encadrant doit certainement aussi être l'occasion d'amener les enfants à réfléchir à leur comportement dans un lieu culturel. C'est donc aussi un moyen de former l'individu social dans l'univers culturel.

Ensuite, nous pouvons présumer que le théâtre prend une part importante dans les dispositifs de médiation puisqu'il propose deux séances scolaires. Ces séances étant destinées exclusivement aux jeunes publics des écoles, collèges et lycées nous pouvons en déduire qu'elles ont été pensées par le théâtre pour permettre à ces publics d'accéder plus facilement à la culture. Nous pouvons donc également supposer que le suivi des publics ne s'arrête pas aux portes du théâtre. Ces derniers sont accompagnés par les chargés des publics du théâtre avant et/ou après leur visite. Cela permet de créer un lien plus fort entre le théâtre et les écoles de la commune.

En ce qui concerne le spectacle, puisqu'il s'agit d'une représentation de danse urbaine que le programme qualifie de « burlesque », nous pouvons envisager la possibilité d'une forme de médiation par le rire. Médiation qui mélangerait les formes d'Art pour mieux faire découvrir l'univers du spectacle proposé. Par contre nous ne pouvons pas savoir avant de l'avoir vu si le spectacle a une valeur pédagogique ou s'il a été pensé comme tel. Mais la danse, tout comme beaucoup d'Art, est amenée à véhiculer des messages, des enseignements donc toute la question



est de savoir si ces messages sont réutilisés par la suite par le corps enseignant.

Comme nous venons de l'évoquer, il s'agit d'un spectacle de danses urbaines, donc probablement avec des figures plutôt impressionnantes qui peuvent amener les publics à une réaction certaine. Les réactions vont donc être très lisibles durant ces moments et vont donc me permettre de mieux voir les différences de réactions d'une représentation à l'autre.

Enfin, dans le cas des interactions entre les différents participants de ces représentations nous pouvons supposer que les enfants suivant leur âge ont des réactions plus ou moins prononcées. Dans le même ordre d'idée, il se peut que les interactions entre les danseurs et les spectateurs diffèrent en fonction de l'âge de ces derniers.

Nous pouvons également envisager que l'accompagnant, même s'il n'est pas enseignant, va adopter une position professoral vis à vis de l'enfant. Ceci dans le but de lui transmettre un bagage culturel qu'il ne possède pas encore.

Dans ces hypothèses d'interactions je parle beaucoup des liens de l'adulte vers l'enfant mais il est sans doute probable que le lien inverse soit également fort.

2.2. Méthodologie

Intéressons-nous à présent aux méthodes utilisées pour affirmer ou infirmer ces hypothèses et ainsi répondre aux questions soulevées par la problématique. Dans cette sous-partie je propose une description détaillée de la manière dont les différentes méthodologies ont été mises en place et exploitées.

Ces méthodologies ont été réalisées dans le cadre d'une étude qualitative des publics du spectacle *Index*. Car une étude qualitative me permet d'avoir une bonne idée des interactions et des dispositifs de médiation créés autour du spectacle. De plus et contrairement à l'étude quantitative, l'étude qualitative amène une certaine facilité dans la récolte des données. En effet pour réaliser une étude quantitative sur les jeunes publics, la démarche la plus logique aurait été de réaliser des questionnaires à destination des jeunes publics. Or la mise en place d'un tel dispositif est compliquée puisqu'elle nécessite l'accord de tous les parents de chaque enfant qui aurait eu accès au questionnaire puisque ces derniers sont mineurs.

Enfin, l'étude qualitative comme son nom nous l'indique nous donne la possibilité d'obtenir des résultats plus précis et plus détaillés que dans l'étude quantitative.

2.2.1. Observations

De Ketele, chercheur en science de l'éducation, définit l'observation comme suit :
« Observer est un processus incluant l'attention volontaire et l'intelligence, orienté par un objectif terminal ou organisateur et dirigé sur un objet pour en recueillir des informations »²⁹
Ce processus nécessite un acte d'attention et donc de concentration qui sollicite principalement la vue. Dans l'observation que j'ai pu réaliser, la vue fut un des sens importants du processus, mais le sens le plus utilisé dans mon cas fut l'ouïe. Car même si l'observation visuelle m'a été d'une grande aide lors de l'arrivée des jeunes publics au théâtre et lors des bords de scène³⁰ faisant suite au spectacle, je ne l'ai pas beaucoup sollicitée durant les spectacles. La représentation se faisant dans le noir, il m'était difficile de voir les réactions des sujets observés. En revanche les conversations, et les sons émis quand il y avait réaction ont été pour moi une façon d'observer très effective.

Les observations ont été réalisées sur les trois représentations du spectacle *Index* au théâtre municipal de Castres. Dans les trois cas, j'ai pu observer l'arrivée au théâtre des différents publics, leur attitude et réaction durant le spectacle et enfin les interactions qu'ils ont pu avoir avec les danseurs durant le bord de scène juste après les représentations.

La première observation a été réalisée durant la représentation tous publics, le mercredi 15 mars à 20h30. L'observation a donc débuté dès l'ouverture des portes à 19h45 et s'est terminée lorsque les spectateurs accompagnés d'enfants sont partis aux alentours de 22h. Cette représentation n'était pas destinée aux publics scolaires, nous sommes donc dans le cas où les jeunes publics étaient accompagnés par un ou plusieurs parents. Sur le programme de la saison culturelle 2016/2017 la pastille « à découvrir en famille » est indiquée à côté du nom du spectacle³¹. Sur cette représentation le théâtre a accueilli 456 spectateurs sur une jauge de 500 places soit 91,2% de taux de remplissage de la salle. Sur ces 456 spectateurs 57 bénéficiaient du tarif scolaire et 130 bénéficiaient du tarif jeune (moins de 18 ans). Soit environ 180 spectateurs jeunes publics³².

La seconde observation a eu lieu le jour suivant durant une représentation scolaire soit le jeudi 16 mars à 10h. Durant cette représentation 289 spectateurs ont été accueillis dont 263

29 *Méthodologie du recueil d'informations* – 5e éd. , Jean-Marie De Ketele, Xavier Roegers, De Boeck supérieur, 2015, p.15

30 Rencontre entre les artistes et les publics organisée à la suite d'une représentation

31 Annexe 3 - Index - programme saison culturelle 2016/17 CASTRES

32 Le détail des entrées par séance a été récolté à l'aide du programme du théâtre municipal : Rodrigue > Edition > Recette > Saison 2016/2017 > Index.



enfants et 26 accompagnateurs sur une jauge de 300 places soit un taux de remplissage de 96,33%.

Le public était alors composé de classes allant du CP au CM2 des écoles de Roulandou, l'Albinque et La Pause (toutes trois des écoles publiques de la ville de Castres).

L'âge moyen des spectateurs, adultes mis à part, était de 7-8 ans avec une majorité d'élève de classes de CE1 et CE2.

Mon observation a débuté dès l'arrivée des classes devant le théâtre à 9h50 et s'est terminée après le départ des publics à 11h30. Le spectacle a commencé en retard à cause de classes qui n'étaient pas encore arrivées.

Enfin, la dernière observation a été faite dans le cadre de la représentation du jeudi 16 mars à 14h30. Cette séance a accueilli 291 spectateurs dont 269 jeunes publics et 21 accompagnateurs. La jauge de la salle était la même que pour la séance du matin et le taux de remplissage fut donc de 97%.

L'observation a commencé, comme pour le spectacle du la matinée, lors de l'arrivée des classes devant le théâtre, avant même leur entrée dans le lieu à 14h10. Elle s'est terminée à 1h50 à la suite du bord de scène.

Les classes présentes allaient de la classe de CM2 à la 3e et venaient des collèges de Barral (école, collège, lycée privé de Castres), de De la Salle (collège, lycée privé de Castres), de Jean Jaurès (collège public de Castres) et Madeleine Cros (collège privé de Dourgne).

La majorité des classes assistant au spectacle étaient des classes de 6e et 5e et la moyenne d'âge des jeunes publics était de 12-13 ans.

Les limites à cette méthode sont d'ordre pratique. Je ne peux pas observer plusieurs personnes en même temps et je peux comprendre certaines réactions de manière totalement erronée. Cependant alliée aux entretiens que j'ai pu faire et aux discussions que j'ai pu avoir avec le personnel du théâtre, je pense pouvoir dire que mes observations seront justes.

2.2.2. Analyse de documents

Dans le cadre de mon stage j'ai pu récupérer plusieurs dossiers élaborés par Muriel Maraval, chargée des jeunes publics du théâtre de Castres. L'analyse de ces derniers va me permettre de voir les moyens de médiations directs et/ou indirects mis en place par les employés du théâtre accueillant le spectacle.

Le premier et le second document sont des dossiers scolaires destinés à des responsables de centres aérés ainsi qu'aux enseignants en lycée, collège³³, primaire et maternelle ³⁴.

33 Annexe 4 - Fichier 1 - Dossier Scolaire – Lycée - théâtre municipal de Castres

34 Annexe 4 - Fichier 2 - Dossier Scolaire – Primaire - théâtre municipal de Castres



Dans ces documents sont présentés les spectacles à destination des jeunes publics et qui pourraient intéresser les publics scolaires.

Ils se calquent sur le programme de la saison culturelle en cours en mettant en avant les horaires de représentations dédiées aux scolaires. De plus, à la différence du programme, ces documents fournissent des détails supplémentaires tels que des notes d'intention, des biographies, des détails au sujet de la compagnie, de nombreux extraits de presse ainsi que des liens vers les sites des compagnies.

Au début de chaque présentation de spectacle la tranche d'âge de public concerné est annoncée ainsi que la durée de chacun d'entre eux.

Nous pouvons relever une différence majeure entre les deux documents, en effet le document à destination des collèges/lycées comporte plus de pages que celui destiné aux écoles maternelles et primaires (50 pages contre 37). Le document destiné aux jeunes publics plus âgés (collèges, lycées) comporte une section « En soirée » que le document plus jeunes n'a pas. Cette section a pour but de mettre en avant des spectacles qui ne proposent pas de représentations scolaires mais qui pourraient être intéressants pour les jeunes publics. En venant à ces spectacles les élèves bénéficient ainsi du tarif scolaire quelle que soit la catégorie du spectacle.

Le troisième document est un carnet d'accompagnement et d'expression à destination du jeune public³⁵. Ce carnet a été conçu par Muriel Maraval dans une volonté d'accompagnement du spectateur dans sa visite au théâtre. Cependant il n'a jamais été diffusé. La cause de cette non-diffusion sera développée dans la partie 3 de ce développement.

J'ai tout de même trouvé la démarche pertinente et ai décidé d'analyser ce support dans le but de découvrir un outil de médiation qui pourrait être mis en place et que je pourrais réutiliser lors d'une future expérience de travail.

À la différence des deux autres documents, ce carnet n'est pas uniquement destiné aux enseignants. Il peut être diffusé aux jeunes publics afin de mieux apprécier leur expérience de public.

L'objectivité est sans doute la difficulté principale dans l'emploi d'une telle méthodologie. Il est difficile dans l'analyse de documents de rester neutre dans le jugement que nous portons sur leur contenu. Cependant l'objectivité totale est par définition, impossible à établir je tenterai donc de minimiser le côté subjectif de cette analyse.



2.2.3. Entretiens

Afin de réaliser au mieux mes recherches j'ai eu l'occasion de réaliser des entretiens directs ou indirects et semi-directifs.

Par « entretien direct » je sous-entends un entretien réalisé en face à face avec la personne interrogée ; tandis que les entretiens que je qualifie « d'indirects » ont été réalisés à l'aide de logiciels de messagerie instantanée (SMS et Facebook Messenger) ou par échange de mails.

La forme de l'entretien semi-directif m'a permis de poser des questions ouvertes qui ont entraîné des réponses auxquelles je ne m'attendais pas.

Les questions posées lors des entretiens ont toutes été conçues à la suite de la mise en place de mes hypothèses de recherche théoriques et des observations réalisées dans le cadre de l'enquête. En effet les entretiens qui seront exploités dans cette partie pratique ont tous été réalisés à la suite des représentations du spectacle *Index*.

Seuls les entretiens réalisés dans le but d'obtenir des renseignements au sujet de la formation du danseur et du programme danse à l'école ont été fait en amont des observations. J'ai ainsi pu communiquer par messagerie instantanée avec Mélissa Delfau (39 ans), professeur de danse diplômée d'État en Jazz. Cette dernière forme les futurs professeurs de danse et danseurs à Art Danse et à l'Institut Supérieur des Arts de Toulouse (ISdAT). J'ai aussi pu échanger avec Raphaël Olive (40 ans) professeur de danse sur Toulouse, diplômé en danse contemporaine et participant régulièrement à des programmes de « danse à l'école » et avec Grégory Barrot (34 ans) récemment diplômé d'état en danse Jazz à Toulouse qui a su compléter les informations recueillies auprès de Mélissa Delfau. Enfin j'ai pu m'entretenir directement avec Sabine Rigal (36 ans), directrice et professeur diplômée en jazz d'une école de danse de Castres qui m'a renseignée à la fois sur la formation de professeur de danse mais également sur les ateliers de danse organisés par les écoles, collèges auxquels ils participent.

À la suite des observations j'ai pu m'entretenir avec deux enseignantes ayant amené leurs élèves aux représentations d'*Index*.

Fanny Rivière (42 ans) a accepté de répondre à mes questions par échange de mail tandis que Marie-Neige Roussel (38 ans) m'a rencontrée à la sortie des cours pour m'accorder un entretien. Fanny Rivière a assisté à la première représentation du 16 mars à 10h avec sa classe de CE2/CM1 de l'école primaire de Roulandou à Castres.

Marie-Neige Roussel est professeur de français en classe de 6e, 3^e et 2^{de} à l'école, collège, lycée de Barral à Castres. Elle est venue accompagnée de ces élèves de 6e et 3e le 16 mars à 14h30.

J'ai pu leur poser des questions au sujet de la venue de leur classe au théâtre, de la préparation qu'elles ont pu faire en amont, ou pas, de leur déplacement et des enseignements qu'elles exploitaient après la représentation.



Ensuite j'ai pu interviewer Muriel Maraval (41 ans), chargée de la programmation jeune public et de l'éducation artistique au sein du théâtre municipal de la ville de Castres.

Cette dernière m'a fourni les documents énoncés dans la partie analyse de documents, et m'a renseignée sur les procédés d'accueil des spectacles scolaires. De plus elle m'a fourni de précieux renseignements au sujet du métier qu'elle exerce depuis une dizaine d'années.

J'ai également eu l'occasion de m'entretenir avec quelques parents de façon extrêmement brève à la sortie de la représentation tous publics. Cependant ces petits échanges ne peuvent pas vraiment être considérés comme des entretiens étant donné qu'ils n'étaient pas vraiment préparés et que je n'ai obtenu que quelques réactions sommaires sans trop pouvoir approfondir les propos entendus.

Pour finir j'ai pu discuter avec deux des danseurs de la compagnie PyramiD lorsque ces derniers se préparaient à rentrer dans leur ville d'origine à la suite des représentations. Ces deux danseurs sont également les doyens et meneurs de la compagnie : Mustapha Ridaoui et Youssef Bel Barbaka tous deux danseurs de danses urbaines depuis 20 ans. J'ai ainsi pu les questionner sur tout l'univers de leur spectacle, sur leur compagnie mais aussi sur l'école de danse de Rochefort, leur ville d'origine, dont ils sont les créateurs.





3/ Interactions et médiations autour des représentations du spectacle *Index*



Nous allons à présent nous pencher sur les résultats qui sont ressortis de l'enquête menée sur le terrain.

Le premier axe sur lequel nous allons nous attarder et celui de la venue des jeunes publics au théâtre et de ce que ce déplacement implique en terme d'apprentissage pour les jeunes spectateurs.

Puis nous verrons les dispositifs de médiation mis en place ou pas par les différents acteurs de la venue des jeunes publics au théâtre.

Et pour finir nous analyserons les différentes interactions se produisant lors de l'expérience de visite du spectateur.

3.1. La venue au spectacle : un médium d'apprentissage pour les jeunes publics

Les jeunes publics ne peuvent pas venir au théâtre de leur propre chef, ne serait-ce que pour des raisons logistique ou pécuniaire. Ils sont dépendants des institutions scolaires ou de leurs parents pour pouvoir se rendre dans les lieux publics. La venue au théâtre de ces publics est un signe d'apprentissage car il s'agit d'échange entre ces publics et les adultes. C'est ce point que nous allons développer dans les lignes qui suivent.

3.1.1. Transmission des codes

Aller voir un spectacle hors de chez soi, dans une structure publique c'est passer d'un comportement dans le cadre privé à un comportement adapté aux lieux publics. Le monde du spectacle possède ses propres codes et amener un enfant à un spectacle c'est aussi lui apprendre ces codes. Par ailleurs les sorties en public dans leur généralité, sont un bon moyen d'apprendre à se conduire en société. Le fait de connaître les codes et les attitudes à adopter en public sont alors un moyen de mieux apprécier les sorties qui seront faites à la suite de cet apprentissage.

3.1.1.1. La préparation post-spectacle

En m'entretenant avec les deux enseignantes, toutes deux venues à une représentation scolaire différente, j'ai pu constater que pour chaque niveau scolaire la préparation pour le déplacement vers le théâtre était sensiblement la même. Je parle bien ici de préparation au déplacement vers la structure culturelle et non de la préparation à destination directe du spectacle.

En effet, les deux professeurs avaient toutes deux prévenues leurs élèves au sujet de la conduite à adopter lors de leur arrivée au théâtre.

« Je leur ai simplement dit que nous allions dans un lieu important et beau de la ville de Castres et qu'en aucun cas ils n'avaient intérêt à avoir une attitude de « malpropre » lorsque nous y serions » m'a dit Marie-Neige Roussel en parlant de ces deux classes de 6e et 3e.

J'ai toutefois pu relever le fait que Fanny Rivière, dont les élèves sont plus jeunes, a passé plus de temps que sa consœur à expliquer comment la visite allait se dérouler.

Fanny Rivière m'a confiée que la plupart de ses élèves étaient déjà venus au théâtre car les classes de son établissement scolaire assistent chaque année à plusieurs représentations du théâtre. (...) Les élèves qu'elle accompagne sur ce spectacle n'étaient pas venus au théâtre en sa compagnie, en revanche ils s'y étaient déjà rendu avec d'autres instituteurs les années précédentes. En outre elle m'a révélée que quelques élèves dont elle a la charge n'avaient jamais ouvert les portes du théâtre de Castres, ni même les portes d'un théâtre comme celui-ci. Les élèves en question avaient déjà assisté à au moins une représentation mais dans des cadres différents que celui proposé par le théâtre de Castres, tels que dans des salles de fêtes ou directement dans leur école.

Il était donc question pour Fanny Rivière de mettre à niveau les élèves qui n'avaient pas eu l'occasion de rentrer dans un théâtre à l'italienne comme celui de Castres.

Cette mise au point n'a pas été développée par Madame Roussel : « Les enfants qui arrivent au collège sont tous passés dans une salle de spectacle au moins une fois, que ce soit avec leurs parents ou avec leur école primaire » m'a-t-elle dit.

C'est donc les codes des attitudes à avoir dans un lieu public qui sont donnés ou rappelés par les instances scolaires. Des attitudes de respect et de bonne conduite qui permettent ensuite aux enseignants de continuer à avoir l'appui de la direction de leur établissement respectif dans les futures propositions de sortie culturelle. Les deux professeurs m'ont avouées chacune connaître une certaine pression lorsqu'elles amènent leurs élèves à l'extérieur de l'établissement scolaire. Une pression qu'elles s'imposent à elle-même ainsi que les directeurs leur imposent aussi. Amener des étudiants à sortir de leur lieu d'étude pour se rendre dans des lieux publics c'est afficher une vitrine de l'établissement scolaire : si les élèves restent polis respectueux et se limitent dans leur inattention dans ce genre de déplacements alors l'image de l'école s'en voit améliorée. Tandis que si les élèves adoptent un comportement dissipé, malpoli et irrespectueux alors l'école a vite une étiquette de mauvais élève.

Selon Marie-Neige Roussel, la piqure de rappel et l'enseignement des attitudes à adopter permet de construire des individus qui « ne seront pas insortables ». En somme par l'apprentissage des codes, le jeune spectateur d'aujourd'hui se construit pour devenir une sorte de « super-spectateur » de demain.



3.1.1.2. Le calque de l'attitude du parent

En comparant les représentations réservées aux scolaires et celles ouvertes à tous les publics j'ai notamment pu observer un comportement très intéressant au sujet des applaudissements.

Durant la représentation scolaire des élèves les plus jeunes (le jeudi matin) à la fin du spectacle les spectateurs ont applaudi de façon que je qualifierai de « correcte ». Les applaudissements ont duré le temps du premier salut des artistes et ce fut tout. Aucun sifflement, aucun « bravo », ni même de rire ou de rappel.

Or durant la représentation tous publics, les enfants présents dans la salle ont applaudi beaucoup plus longtemps, quelques-uns d'entre eux ont même crié ou ont tenté de siffler comme le faisait la personne à côté d'eux. Les danseurs sont venus saluer trois fois avant que les applaudissements ne cessent et que le rideau ne se baisse définitivement sur la représentation du soir.

C'est une attitude de groupe et de mimétisme qui se met en place ici. L'enfant reproduit l'attitude du groupe dans lequel il évolue. Les jeunes spectateurs n'ont pas encore les codes autour de l'applaudissement, ils ne savent pas qu'applaudir longtemps c'est une preuve que le spectacle a été très apprécié. Ils ne savent pas non plus ce qu'est le rappel de l'artiste sur scène. Néanmoins ils connaissent le principe de l'applaudissement puisqu'ils le pratiquent. Nous pouvons donc en déduire que l'apprentissage se fait petit à petit à force de voir des spectacles et d'être accompagné par des adultes qui connaissent ces codes.

Pourtant sur tous les adultes présents lors de la représentation du jeudi matin, aucun n'a applaudi plus que les jeunes publics. Ces adultes sont pourtant habitués à se déplacer au théâtre, et reconnaissent très certainement ces codes, mais ils ne les mettent pas en pratique lorsque le public est majoritairement composé d'enfant.

J'ai eu l'occasion d'échanger quelques mails avec Fanny Rivière sur le sujet et elle n'a pas vraiment su me donner d'autre explication que « je me serais sentie seule si j'avais applaudi comme je l'aurais fait sur une représentation sans ma classe ». Cette affirmation correspond à une sorte de peur du ridicule : sans savoir si le reste de la salle allait suivre sa démarche ou pas elle s'est imposée le silence et a suivi les réactions de ceux qui ne sont pas totalement formés aux codes du théâtre.

À la suite de la représentation du mercredi soir, j'ai demandé à une petite fille d'environ 7 ans si elle savait pourquoi les applaudissements avaient duré aussi longtemps. Elle a alors regardé son papa d'un air perplexe et a haussé les épaules pour me signifier qu'elle ne savait pas. Le père lui a alors expliqué les raisons de ce phénomène et m'a révélé ne jamais avoir pensé à lui expliquer ce comportement.

Les codes liés aux applaudissements sont des comportements que chacun et chacune acquiert à force de pratique et comme nous venons de le voir ces codes s'apprennent par mimétisme.



Les parents qui accompagnent l'enfant dans une représentation qui n'est pas réservée aux plus jeunes se voient endosser la casquette d'éducateur. Les enfants apprennent beaucoup lors de leur croissance, ils agissent en réponse aux attitudes qu'ils peuvent observer lors de toutes les expériences qu'ils vivent et petit à petit ils adoptent les attitudes correspondantes aux lieux dans lesquels ils se déplacent.

3.1.1.3. L'intervention des professionnels présents

Avant chaque début de spectacle, dans le cadre des représentations scolaires, une annonce a été faite par les employés du théâtre (Brigitte pour le spectacle de 10h et Muriel pour celui de 15h). Ces annonces avaient pour but d'annoncer le bord de scène qui allait suivre les représentations et d'ainsi énoncer quelques règles de bases dans les comportements à adopter lors de la représentation. Le message principal était de garder le silence lors de la représentation en « gardant ses questions pour la fin du spectacle ». Les bords de scène sont organisés par le théâtre avec l'accord des artistes, ils sont un moment d'échange où les spectateurs peuvent poser les questions qu'ils souhaitent aux artistes.

Les bords de scène organisés par le théâtre sont donc un moyen et même une excuse pour inciter les jeunes spectateurs à ne pas parler pendant le spectacle. C'est un moyen pour tenter d'inculquer la bonne discipline à adopter durant un spectacle. J'écris bien « tenter » car pour les deux représentations, le silence n'a pas été établi très longtemps. Durant les deux soirs, dès la descente de scène de Muriel et de Brigitte, les bavardages ont repris de plus belle et ne se sont arrêtés que quand la musique fut lancée et que les danseurs aient commencé leur performance. Les deux annonces étaient presque identiques à la seule différence que pour les spectateurs un peu plus âgés, Muriel a demandé au plus « grands d'éteindre leur téléphone portable car la lumière de ces derniers dérange ». Elle n'a pas juste demandé d'éteindre les téléphones, elle a ajouté une raison pour laquelle il fallait les éteindre ces téléphones : parce-que la lumière dérange. La lumière dérange qui ? Pourquoi la lumière dérange-t-elle ? Muriel ne l'a pas dit. L'aspect dérangeant de la lumière est un fait qui n'a pas besoin d'être plus développé à priori. Je pense que cette remarque est à la fois maline et maladroite. Maline car la consigne donnée d'éteindre son téléphone est accompagnée d'une raison qui peut faire réagir. Maladroite car la raison évoquée n'est pas développée. Or, selon moi, si Muriel avait justifié sa phrase, le message aurait peut-être été plus appliqué par les spectateurs visés à travers ce message. Car, les consignes sont claires pour les publics mais ne sont pas vraiment mises en pratique par tous.

Les employés du théâtre ne sont pas les seules à tenter d'inculquer les bonnes attitudes à avoir en public, les artistes le font aussi. J'ai pu le constater durant le bord de scène du jeudi après-midi. Youssef Bel Barak était en train de débiter la session de questions-réponses et durant sa présentation il a fait une remarque à des élèves de la classe de 3e du lycée De la Salle. Ces derniers étaient littéralement affalés sur les sièges du théâtre en train de somnoler et



Youssef les ayant vu a dit à la suite de la présentation des danseurs de la troupe :

« Je vais demander aux plus grands... Je crois que c'est les plus grands qui sont au fond... Tu sais c'est le genre d'élèves où tu te rends compte qu'ils sont là, t'as l'impression qu'ils s'emmerdent » provoquant les rires de l'auditoire. Il a ensuite continué : « Faut pas trop vous brusquer là-bas non ? Oh c'est bon vous êtes vivant ! Ils sont vivants ! Je plaisante les gars, on était comme vous ». Les élèves concernés se sont alors relevés et ont rigolé avec le reste des spectateurs.

Par son intervention Youssef a permis le changement de comportement de ces 3e sans les réprimander vraiment. Il a su se mettre à leur hauteur en disant qu'il faisait comme eux avant. C'est donc sans tension que les élèves se sont replacés dans une position de spectateurs.

Pourtant j'ai pu parler avec Youssef de l'attitude de ces enfants et il m'a avoué être très énervé par ce genre de comportements irrévérencieux. Mais je n'ai pas ressenti cet agacement lors de son intervention. Les danseurs de la compagnie sont habitués à être confrontés à de telles attitudes et lorsqu'ils en ont l'occasion ils le font remarquer à ces personnes.

En construisant un discours drôle, et en prenant comme témoins toute la salle, Youssef a su faire passer son message de façon détournée.

3.1.2. L'utilisation du spectacle dans les programmes scolaires

Dans le cas des représentations scolaires et en interrogeant les deux professeurs j'ai pu constater que la venue au théâtre était un bon moyen de mettre en pratique ou de voir des éléments vus en cours.

3.1.2.1. Pour les classes de primaire

En ce qui concerne la classe de Fanny Rivière, une classe de CE2 et CM1, le choix des spectacles a été décidé à la suite de l'élaboration du projet annuel de la classe en juin 2016. L'école a demandé 1€ symbolique aux parents afin de pouvoir aller au théâtre et les frais de transport et le prix des places de spectacles ont été réglés par la mairie dans le cadre des parcours culturels.

Les élèves se sont déplacés au théâtre dans le cadre d'un projet « danse et conte » organisé par les deux maîtresses de CE2/CM1 de l'école de Roulandou. Avant de venir au théâtre ils avaient déjà travaillé sur le conte avec Madame Rivière et ils avaient fait des ateliers autour de la danse avec sa collègue. Par le biais de ce projet les enfants ont pu travailler sur plusieurs contes accompagnés de questionnaires (des contes comme *Le Petit Chaperon Rouge*, *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Le Petit poucet*, *Blanche neige*, *Les Souliers du bal usées*, *Le Vilain petit canard*, *Les contes de la rue Mouffetard*, *Le Chat botté*). Ils ont ensuite



travaillé sur la structure du conte³⁶ afin d'en réécrire un en production d'écrits. Ils ont aussi créé en production d'écrits un jeu de sept familles sur les contes³⁷.

Au niveau de la danse c'est la collègue de Madame Rivière qui les a fait travailler dans le but de leur faire créer des chorégraphies sur une dizaine d'extraits de contes qui leur a plu.

A la suite du spectacle la collègue de Fanny Rivière s'est inspirée de Index pour créer les chorégraphies. Fanny Rivière m'a écrit : « Nous avons fait un peu comme dans Index : partir du fait d'ouvrir un livre puis laisser les chorégraphies s'enchaîner en ouvrant et fermant le livre.

Et de partir du fait d'ouvrir un livre puis laisser les chorégraphies s'enchaîner en ouvrant et fermant le livre. » L'institutrice est également revenue sur la visite au théâtre et sur le spectacle que ses élèves avaient vu. Ils ont notamment parlé d'un élément que le danseur Moustapha Ridaoui avait annoncé durant le bord de scène ; le fait que ses parents soient analphabètes. Fanny Rivière est revenu sur ce que c'était d'être analphabète, avec toutes les contraintes que cela entraînait. Elle leur a aussi demandé ce qu'ils avaient pensé du spectacle, s'ils avaient aimé ou non et les a laissés s'exprimer sur le sujet.

Les cours sur le conte et la danse donnés après cette représentation étaient plus claires pour les enfants selon Fanny, car la maîtresse utilisait les références vues durant le spectacle pour illustrer ses propos ou pour inspirer ses élèves.

3.1.2.2. Pour les classes de collège

Pour les deux classes de Marie-Neige Roussel (6e et 3e), les spectacles ont été choisis en début d'année scolaire par l'enseignante, en accord avec sa direction. Le spectacle s'inscrivait dans le cadre des cours de français. L'établissement scolaire de Marie-Neige Roussel est un établissement privé, les parents ont dû verser le prix de la place pour les scolaires à l'établissement (6€) et le déplacement était à la charge de l'école.

Pour la classe de 6e, le spectacle avait pour principale objectif de pouvoir illustrer les différents termes appris en cours autour des arts de la scène. Ses élèves travaillant sur le conte et sur diverses lectures, le thème du spectacle était tout désigné pour Madame Roussel : « Ils sont rares les jeunes sixièmes qui aiment lire, et le fait d'avoir un spectacle qui porte autour du livre et de l'envie de lecture m'a incitée à les y amener pour tenter de leur faire aimer un peu plus la lecture. » Les élèves, à la suite de la représentation, ont eu pour exercice de rendre un papier de quelques lignes sur ce qu'ils avaient pu voir : un résumé très simple.

Pour la classe de 3e les objectifs n'étaient pas tout à fait les mêmes puisqu'il était question pour eux de rendre plusieurs devoirs autour du spectacle : un résumé de l'œuvre et un retour d'expérience. Contrairement aux élèves de 6e l'exercice des 3e était noté, ils avaient

36 Annexe 6 - Le Château du conte

37 Annexe 7 - Jeu des sept familles école de Roulandou



donc tout intérêt à être très attentif durant le spectacle.

Comme l'institutrice en primaire, Madame Roussel a pris le temps de discuter du spectacle avec ces élèves, de leur ressenti et de leurs impressions.

3.1.2.3. Comparaison

Ce n'est pas le spectacle qui détermine un thème pour le cours mais plutôt le projet qui va entraîner le choix du spectacle.

Chacune des deux instances interrogées a su utiliser le spectacle pour l'intégrer dans son programme pédagogique. Cependant nous pouvons constater que l'utilisation pour les élèves de primaire est plus physique tandis que celle des élèves de collège est plus cérébrale. J'attends par-là que les collégiens ont utilisé le spectacle dans le cadre d'un cours théorique alors que les enfants de primaire l'ont utilisé dans le cadre d'un cours pratique.

Au sujet des retours d'expérience des différentes classes j'ai pu établir que les élèves de primaire étaient beaucoup plus libérés dans leur retour tandis que les élèves de collèges et surtout la classe de 3e n'étaient pas très expressifs. Cela ne veut pour autant, pas dire que les primaires ont plus apprécié le spectacle mais cela signifie juste qu'à priori les élèves plus jeunes sont plus expressifs et plus enclins à échanger avec leur professeur.

3.2. Dispositifs de médiation

Les dispositifs de médiation sont des éléments primordiaux pour augmenter l'attrait des arts de la scène auprès du grand public et des jeunes. Ils permettent un enrichissement de l'expérience de spectateur pour tous les publics et sont des outils de démocratisation qu'il convient de continuer à développer.

3.2.1. Le spectacle, un outil de médiation interculturelle involontaire

« Index est un spectacle burlesque associant danse hip-hop, mime et détournement d'objets où la poésie se mêle à la virtuosité. Dans un grand salon où trône une imposante bibliothèque, cinq danseurs se rencontrent, se confrontent et s'interrogent avec malice sur la place du livre dans notre quotidien »³⁸.

Ce texte est annoncé sur la brochure de la saison culturelle, brochure qui est distribuée gratuitement aux habitants de la ville de Castres.

3.2.1.1. Le thème du spectacle

La compagnie PyramiD nous présente un spectacle autour du livre, de l'imagination qu'il engendre, à toutes les émotions qu'il permet, le spectacle *Index* nous propose une apologie du livre. De la même manière que Cervantès le fait dans son célèbre *Don Quichotte*, les danseurs de la compagnie nous montrent l'importance des livres dans la création d'un monde qui est propre à chaque individu. Leur fascination pour cet objet transparaît au travers de leurs chorégraphies et de leur jeu.

Le thème du spectacle est véritablement une ode au livre et les danseurs présentent un spectacle plein d'humour autour de ce dernier. Par la danse le spectacle *Index* nous parle de lecture et nous permet ainsi, sans nous en rendre compte, d'être sensibilisé à un autre pan de la culture. En effet c'est grâce à la danse que le spectateur découvre l'univers du livre. Le spectacle permet de faire le lien entre la littérature et des publics ; des publics qui n'assistent pas au spectacle pour l'amour de la lecture mais qui récoltent ce message à la fin de la représentation.

Nous avons pu le voir dans une précédente partie, le fait que le spectacle gravite autour du livre a été le facteur déclencheur dans la venue de la classe de Madame Rivière au théâtre. Grâce à ce spectacle elle a pu faire écho au projet qu'elle mène avec sa classe autour du conte et de la danse. Dans son cas le but est de créer des chorégraphies autour d'un conte, dans celui d'*Index* le but est de présenter un spectacle non pas autour de l'histoire mais bien autour de l'objet. Le livre ce n'est pas qu'une histoire, c'est une multitude d'univers et d'interprétations, c'est un objet à part entière. Selon eux ce n'est pas un objet qu'il faut conserver précieusement dans un placard ; c'est un objet qu'il faut « jeter, abimer, emporter absolument partout, faire vivre... ». C'est, par ailleurs, ce qu'ils font avec lui durant le spectacle, il joue avec lui, ils le manipulent ou encore ils l'utilisent comme support pour des « tours de magie ».

C'est donc grâce à la danse que les artistes parviennent à nous montrer l'importance et l'intérêt d'un livre. Ici la danse joue le rôle d'outil tandis que les danseurs jouent le rôle de médiateurs et que le livre prend le rôle de la curiosité scientifique.

3.2.1.2. Le mélange des genres

Le spectacle de danse était, comme déjà énoncé, un spectacle de danse hip-hop, donc un spectacle de danse urbaine. Ce genre de danse est né dans les quartier du Bronx dans les années 70 et n'a cessé de prendre de l'ampleur et de se diversifier. C'est une danse issue de la rue qui a longtemps été considérée comme une danse des quartiers et rien d'autre. Ce n'était pas une danse destinée à être présentée dans une salle de spectacle classique. Pourtant, petit à petit la danse hip-hop a su prouver sa valeur auprès des instances culturelles et elle fait à présent partie



de la culture légitime au même titre que la photographie.

C'est donc un spectacle de danse de rue qui est présenté devant les publics, petits et grands, du théâtre municipal de Castres. C'est une danse populaire très impressionnante sur le plan de la performance physique qui, au vue de mes observations, a été reconnue et apprécié par tous les jeunes publics présents dans la salle. A ce sujet, Marie-Neige Roussel m'a parlé d'un de ces élèves qui lui a dit : « Non mais cette danse là c'est bien, c'est stylé ». Ils sont nombreux les clichés qui entourent le monde de la danse, « c'est pour les filles », « les mecs sont en collants », « ce n'est pas un sport », « c'est ennuyant »³⁹, et pourtant la danse hip-hop semble moins touchée par ces généralités. Nous avons donc un genre de danse qui fait en quelque sorte office de médiation pour les autres styles d'expression scénique.

De plus, dans le spectacle les genres tels que le mime, la poésie, le cirque ou encore la musique se greffent autour du genre principal : la danse. Par ce mélange et cette mixité culturelle le public découvre sans s'en rendre compte de nouveaux univers, de nouveaux arts. Par exemple durant le spectacle plusieurs musiques classiques sont utilisées comme le classique *La Lettre à Elise* de Beethoven qui est suivie d'une chanson du groupe du moment : Parov Stelar. Ce mélange entre musiques classiques et musiques actuelles amène le jeune spectateur à se construire un bagage culturel. J'ai cru en voyant le spectacle que c'était une réelle volonté de la part des créateurs du spectacle, de faire découvrir les arts « nobles » de la culture à leurs publics or ce n'est pas le cas. En effet lorsque j'en ai parlé avec Moustapha, il m'a dit que ce n'était pas du tout le but mais qu'il était content de m'entendre dire ça sachant qu'il souhaite centrer son prochain spectacle sur la danse hip-hop et la musique classique. Cette forme de médiation non-réfléchie est des plus intéressantes puisqu'elle nous montre que la médiation se trouve là où on ne l'attend pas.

3.2.2. Les bords de scène, créateurs de liens entre les jeunes publics et les danseurs

Selon Muriel Maraval les bords de scène sont des exercices récurrents lors des représentations scolaires. Ils sont mis en place par le théâtre pour permettre un échange entre les publics et les artistes, néanmoins ils ne peuvent pas avoir lieu sans l'autorisation des artistes. Ils sont pourtant rares les cas où les acteurs, danseurs ou musiciens refusent cet échange. C'est un moyen de médiation que l'on retrouve dans de nombreuses structures proposant du spectacle vivant.

39 Propos énoncés par des personnes de mon entourage.



3.2.2.1. La curiosité au service de la médiation

Ces bords de scène donnent la possibilité aux enfants de pouvoir poser toutes les questions qui leurs viennent à l'esprit, à condition que leurs interlocuteurs leur donnent la parole. Même si les bords de scène sont proposés par le lieu de représentation, c'est quand même les danseurs qui dirigent les échanges.

J'ai été impressionné par le nombre de questions différentes que les enfants pouvaient poser. En effet sur les deux bords de scène auxquels j'ai assisté il y a eu environ une dizaine de questions par représentation et aucune question n'était la même que la précédente.

Les jeunes spectateurs étaient curieux de tout savoir ; le nombre de spectacles joués par la troupe, les explications pour réussir à faire une figure, le pourquoi du thème, l'âge des danseurs, ils voulaient tout savoir.

Et c'est grâce à ces échanges que le lien se crée et que la médiation s'engage. Les danseurs ont pu expliquer beaucoup de choses aux enfants au sujet de leur spectacle et du monde de la scène comme par exemple les termes de « cour » et de « jardin »⁴⁰.

Même lorsque les questions sont floues voir incompréhensibles il en ressort une réponse construite et censée. Lors de la première représentation des scolaires une petite fille de 6 ans à juste demandé « comment vous avez fait ça ? » sans plus d'explications. Youssef lui a alors répondu « Fait quoi ? », « bin tout ça » lui a-t-elle dit, et c'est alors que le danseur s'est réapproprié la question pour aborder tous les éléments qui pouvaient être retrouvés sur scène : « Qu'est-ce que vous avez vu sur scène ? De la danse oui, des figures et des acrobaties, oui mais on va les mettre dans la danse. Après il y avait le décor, les lumières, les livres, les costumes... » ; aucune question n'était ignorée tant qu'elle était posée après avoir été interrogée.

3.2.2.2. Le partage

Les bords de scène sont un moment d'échange et par conséquent de partage où les deux parties peuvent en quelque sorte se livrer et apprendre à l'autre.

Le message caché derrière ce spectacle n'est pas seulement d'ordre joyeux. En effet, le thème du spectacle n'a pas été construit uniquement dans le but de dire que la lecture est une activité ludique. Durant les deux bords de scène avec les jeunes publics, Mustapha Ridaoui et Youssef Bel Baraka ont avoué avoir appris que leurs parents étaient tous les quatre analphabètes. Ils l'ont appris durant l'année de leur septième anniversaire, au moment où ils ont tous les deux commencé à apprendre à lire à l'école.

40 Termes désignant les côtés (droit ou gauche) de la scène qui permettent ainsi au metteur en scène et au performeur de se comprendre.

« à cour » : à droite lorsqu'on regarde la scène et à gauche si on regarde le public

« à jardin » : à gauche lorsqu'on regarde la scène et à droite lorsqu'on regarde le public



Ils expliquent ainsi toutes les difficultés rencontrées pendant leur enfance, à devoir lire les factures, les courriers et les autres documents importants ou peu importants de leurs parents respectifs.

Un moment émouvant où les enfants écoutaient avec attention les propos de Mustapha et tentaient de comprendre la force de ces aveux.

Durant l'entretien que j'ai effectué avec Muriel Maraval cette dernière m'a dit que le dispositif « marchait à tous les coups ». Fanny Rivière et Marie-Neige Roussel toutes deux habituées à venir au théâtre avec leurs classes m'ont confirmé que ce dispositif était « une valeur sûre » et que leurs élèves en étaient à chaque fois ravis.

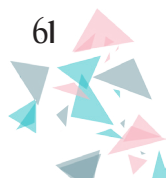
« C'est un moment marquant pour les enfants car ils peuvent se rendre compte que les artistes sont des gens normaux en quelque sorte » m'a confié Fanny Rivière.

3.2.3. Le manque de moyens dans l'élaboration des dispositifs

En dehors des bords de scène je n'ai pas relevé de réels dispositifs de médiation mis en place par le théâtre de Castres. J'ai donc interrogé Muriel Maraval sur le sujet afin de savoir si d'autres dispositifs existaient et, si ce n'était pas le cas je voulais essayer de comprendre le pourquoi de leur absence. J'ai ainsi pu apprendre que lorsque les compagnies accueillies étaient originaires du département, qu'elles n'habitaient pas trop loin de Castres, et qu'elles acceptaient de participer, alors Muriel essayait de mettre en place des ateliers avec les écoles qui en faisaient la demande. Ces actions peuvent consister à accueillir dans la classe un comédien, un musicien, un danseur, rencontrer des équipes artistiques, visiter le théâtre des loges à la machinerie, suivre une démarche de création ou encore ces activités peuvent également être faites en partenariat avec les autres équipements culturels de la ville (Conservatoire de musique et de danse, musées Goya et Jean Jaurès, Bibliothèques, écoles d'art...).

Selon Muriel Maraval ces activités sont un bon moyen pour monter un projet sur une année scolaire complète car, la plupart du temps, les artistes peuvent se déplacer tout au long de l'année pour participer à ces ateliers. Cependant peut de structure font la démarche pour demander ces ateliers, pour la saison 2016/2017 seul un établissement participe à ce projet, et ce n'est pas un établissement de Castres mais de la ville voisine : Mazamet. Aucune école castraise n'a participé à l'un de ces ateliers, pourtant la ville comporte 45 établissements scolaires et une dizaine de centres aérés et MJC.

C'est donc un dispositif qui est sous-exploité. Peut-être est-il inconnu des enseignants ? Cette réponse me paraît peut probable étant donné que, dans les dossiers scolaires envoyés par la chargée des publics aux différents établissements, cette action culturelle est très clairement explicitée. Néanmoins, ces dossiers sont quand même assez conséquents et il est possible que les enseignants le survolent sans le lire attentivement. Dans ce cas il est envisageable que l'information ne soit pas vue et donc pas exploitée. Je pense également que l'organisation dans



le travail de médiation du théâtre y est pour quelque chose. En effet ce genre d'ateliers est un plus pour le théâtre et n'est pas assez mis en avant par la chargée des publics.

Pourtant, j'ai ressenti auprès de Muriel Maraval, une volonté de mettre en place de nouveaux dispositifs à destination des jeunes publics. Elle a par exemple créé un carnet complet d'accompagnement et d'expression du jeune public⁴¹. Ce document est un guide complet pour la venue au théâtre des jeunes publics avec des conseils, des anecdotes, des jeux, un abécédaire, un descriptif des métiers de la scène... C'est une sorte de cahier de vacances pour le théâtre, j'ai pu l'étudier avec attention et je l'ai trouvé extrêmement complet. La présentation n'est pas parfaite, loin de là mais toutes les idées sont présentes et sont bien pensées pour aider les enfants dans la découverte de l'expérience de spectateur. Malheureusement ce carnet n'a jamais été utilisé par quelqu'un d'autre que Muriel, ce qui explique le fait que la présentation ne soit pas plus travaillée.

Les raisons du manque de mise en place de dispositif m'ont été expliquées par Muriel et sont très simples. Elle manque de moyens et surtout, elle manque de temps pour réaliser ces dispositifs. Elle est la seule employée du théâtre à être en charge des publics scolaires et de la programmation jeune public de la saison. C'est un travail conséquent qui demande beaucoup d'investissement et qui est très prenant en terme de temps donc ajouter des objectifs de mise en place d'outils de médiation n'est pas envisageable tant que Muriel sera seule sur son poste. La mairie n'a cependant pas les moyens d'embaucher une neuvième personne dans ce service, ce qui ne donne pas vraiment de solution pour permettre à Muriel de devenir une médiatrice culturelle à part entière.

3.3. Interactions et comportements

Lors des trois représentations du spectacle j'ai pu observer de nombreuses différences dans les comportements, attitudes et interactions entre les spectateurs. Les observations que j'ai pu mener étaient d'autant plus intéressantes que les publics observés étaient, à chaque fois dans un cadre différent. Comme j'ai déjà pu l'évoquer durant l'explication des méthodes d'enquêtes j'ai pu observer trois publics différents.

Lors de la soirée tous publics il y avait une majorité d'adulte dont une petite partie étaient accompagnés d'enfants qui semblaient tous être dans la tranche d'âge de mon enquête à l'exception de quelques enfants très jeune. Le lendemain matin j'ai eu à faire à des spectateurs de petites classes de primaire tandis que l'après-midi il y avait une majorité de collégiens.

41 Annexe 5 - Le Petit Spectateur - carnet d'accompagnement du jeune public

3.3.1. Spontanéité des publics les plus jeunes

La principale différence de comportement que j'ai pu noter lors de mes observations et qui est également ressortie durant mes différents entretiens est la spontanéité des publics les plus jeunes. Que ce soit avant de commencer le spectacle, pendant la représentation et lors du bord de scène les plus enfants de 6 à 8 ans (et même ceux plus jeunes) ne cherche pas à cacher leurs émotions et réagissent instantanément.

Lorsque les enfants ont eu fini de s'installer dans la salle et juste après que le rideau ce soit levé, le bruit provoqué par les bavardages étaient assez important. Or, ce ne sont pas uniquement les maîtresses ni les accompagnants qui ont fait taire l'assistance mais aussi certains enfants qui étaient simplement dérangés par le bruit. Ils ne se sont pas retenus d'émettre un « chuuuuuuuut » imposant à l'encontre de leurs amis ou des inconnus qui les dérangeaient dans leur expérience.

De même durant le spectacle les rires étaient presque constants, chaque moment un peu amusant dans les chorégraphies était accompagné de rire franc et éparpillé dans la salle. Il était fréquent que les enfants rigolent seuls simplement parce-que un mouvement, un visage, un objet ou n'importe quoi d'autres les avaient fait rire.

Ce fut le même cas lorsque l'un des danseurs mit le feu à un livre sur scène, à la différence que ce n'était pas des rires qui pouvaient être senti mais plutôt des réactions de peur, certains ont crié, mais voyant que le danseur plaisantait, les sourires sont revenus immédiatement sur leurs visages.

Au moment du bord de scène le schéma comportemental fut le même surtout au début. Alors que les collégiens rechignaient à lever la main pour poser une question, les primaires ne s'en sont pas privé. J'ai déjà pu l'écrire dans la partie précédente mais les enfants posaient des questions aussi diverses qu'incongrues. Ils n'avaient pas vraiment l'air d'avoir réfléchi à leurs questions et semblaient poser la première question qui leur passait par la tête

Contrairement aux élèves de collèges, les élèves de primaires ne bavardaient pas lorsqu'il y avait de la musique ou du mouvement sur la scène. En revanche dès que la musique s'arrêtait entre deux chorégraphies, les discussions dans le public reprenaient. Ce comportement peut s'expliquer par le fait que leur attention est accaparée pendant une chorégraphie et étant donné qu'ils suivent la performance assidûment ils ne prennent pas le temps de bavarder puisque leur attention est prise ailleurs. Alors que si le son s'arrête et l'activité des danseurs diminue leur concentration descend et la discussion avec un voisin de siège vient tout simplement.



3.3.2. Les comportements mimétiques

Nous avons déjà pu aborder la question des comportements mimétiques dans le cas de l'enfant qui copie l'attitude du parent dans un but d'apprentissage. Il existe aussi un autre type de mimétisme, celui entre enfants du même âge. Et cette attitude se retrouve beaucoup chez les publics collégiens.

Il ne fait aucun doute que la présence de leurs camarades y est pour quelque chose. Pendant le spectacle sur lequel les collégiens étaient présents, j'ai pu entendre beaucoup de bavardages entre les élèves. Les bavardages en question avaient pour sujet le spectacle mais étaient orientés pour se faire voir, se mettre en valeur. Par exemple, lorsque les danseurs ont croisés leurs jambes à la suite les uns des autres, alors un des élèves a dit à ses camarades de classe : « regardez, moi aussi je peux le faire », provoquant ainsi les rires de ses amis. Avec ce genre d'intervention on peut ressentir une certaine envie d'exister et de se démarquer.

Le regard de l'autre commence à être un facteur important dans les comportements de ces pré-adolescents.

J'ai pu retrouver ce genre d'attitudes au moment où l'un des danseurs parvient à maintenir un livre en suspension sur une bibliothèque de sorte à défier complètement les lois de la gravité. A cet instant l'un des adolescents a juste dit « Il y a un aimant dans le livre » faisant ainsi passer le mot sur toute la rangée et provoquant des bavardages supplémentaires. Cette remarque nous montre à la fois que le jeune spectateur ne pouvait pas se contenter d'être émerveillé, il fallait aussi qu'il comprenne le mécanisme et qu'il le raconte à ses voisins de sièges afin de bien montrer aux autres qu'il avait saisi le tour.

Les comportements mimétiques se retrouvent donc dans les réactions que vont avoir les publics durant le spectacle. Toujours en opposition aux publics les plus jeunes qui sont très spontanés et ne semble pas se soucier du regard des autres, les collégiens vont adopter l'attitude du groupe. J'ai pu le remarquer lorsque, sur scène, deux des danseurs faisaient une sorte de battle ; l'un d'eux venait de faire une figure de break-dance très impressionnante et a eu un regard de défi vers son co-équipier. Ce dernier s'est alors étiré sur scène comme pour nous annoncer qu'il allait faire une figure encore plus complexe que son rival, la séance d'étirement a duré un certain temps jusqu'à ce que le danseur s'élance pour faire un petit saut des plus basique.

Le matin ce passage avait provoqué beaucoup de rires et certaines personnes ont hué le danseur. L'après-midi en revanche les réactions ont commencé de manière identique avec des spectateurs qui se sont mis à rire puis d'autres se sont mis à huer, seulement les spectateurs qui riaient, au lieu de continuer leurs rires, se sont arrêtés pour huer avec le reste de la salle. Le fait de huer n'était pas fait de manière désagréable mais plus de manière à se moquer du danseur, cependant le phénomène de « mouton de Panurge » qui a suivi m'a beaucoup marqué.

Ce phénomène est tout à fait compréhensible puisque les collégiens sont à une période de leur développement où l'effet de groupe est plus important que ses propres réactions.



3.3.3. L'influence de l'enfant sur le comportement des adultes

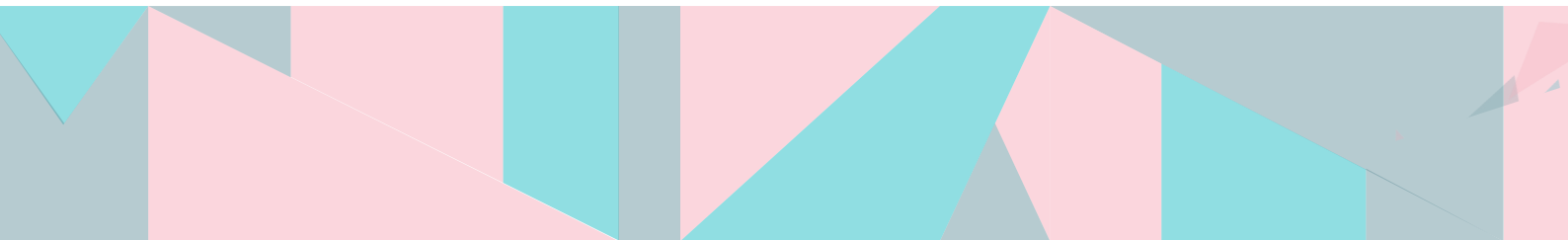
Pour finir l'analyse des résultats je tenais à revenir sur un phénomène qui m'a étonné. En effet dans mes hypothèses j'avais envisagé l'idée que l'enfant pouvait avoir une influence dans le comportement de l'adulte qui l'accompagne au théâtre. Cependant je m'attendais juste à ce que le parent, en présence de son enfant soit plus sérieux et adopte une attitude plus professorale afin de pouvoir éduquer son enfant à la culture. Et j'ai pu constater que j'avais en partie tort, car même si le parent et l'enseignant transmettent les codes à adopter aux enfants qu'ils encadrent j'ai pu constater qu'en présence d'enfant l'adulte n'était pas forcément plus réservé, au contraire.

Tout d'abord, je tiens à préciser que je ne connaissais pas personnellement les adultes avec enfants qui sont venus voir le spectacle le mercredi soir. Je ne suis donc pas en mesure de connaître leur comportement ou leur réaction s'ils étaient venus seuls au théâtre. Toutefois, j'ai pu constater que la réaction spontanée de l'enfant impactait sur celle de son accompagnant. Par exemple, un des danseurs crache sur scène durant le spectacle, j'ai pu observer une maman faire la moue en voyant ce geste mais sa fille, placée à côté d'elle, a rigolé et immédiatement après sa mère a adopté la même attitude.

Ce phénomène fonctionne également avec les adultes qui ne sont pas venus avec leurs enfants car lorsqu'un enfant s'est mis à rigoler en plein milieu de la représentation pour une raison qui m'a échappé, les adultes autour de lui se sont mis à rire aussi.

Cet état de faits fonctionne surtout avec le rire de l'enfant. Un rire somme toute communicatif qui influe sur les réactions des plus grands. Nous pouvons donc dire que l'enfant a une influence, même si elle est minime sur l'expérience de spectateurs des adultes.





4/ Sur le Stage...



Pour ma seconde année de master 2 en Communication et Arts du spectacle j'ai eu l'occasion de réaliser mon stage au sein de la structure du théâtre municipal de la ville de Castres, pour la deuxième fois consécutive.

Ce stage se déroule sur deux périodes : du 15 au 31 mars 2017 et du 6 juin au 15 juillet 2017. Cette dernière partie sera pour moi l'occasion de présenter une nouvelle fois la structure qui m'a accueillie. Cela me permettra aussi de décrire et de développer les missions qui m'ont été attribuées ainsi que leur réalisation. Enfin, je ferai un bilan pour évoquer les projets professionnels que je compte suivre et qui ont été renforcés en effectuant ce stage.

4.1. Le lieu de stage

4.1.1. Offre culturelle

Le théâtre municipal de la ville de Castres est l'un des établissements les plus importants de la ville sur le champ culturel. Il est la seule structure culturelle à posséder une programmation aussi diverse. La ville de Castres alloue environ 0,5% de son budget au théâtre municipal. Les spectacles qui y sont présentés sont majoritairement des spectacles de théâtre, avec pour chaque saison culturelle, la programmation de trois ou quatre spectacle de boulevard parisien avec des têtes d'affiches importantes comme par exemple sur la saison 2016/2017 : *Le Souper* avec Patrick Chesnais ou encore *Le Mensonge* avec Pierre Arditi et Evelyne Bouix.

Après le théâtre, c'est la musique qui est la plus présente dans la programmation. Il s'agit ici de musique classique, jazz ou d'opéra pour la majeure partie des spectacles. Le théâtre n'est en effet pas prévu pour accueillir des publics comme ceux que nous pouvons retrouver lors des concerts organisés par Le Bolegason⁴².

En dernière position les représentations de théâtre et de danse nous pouvons retrouver des spectacles d'humour, de danse, de cirque et des spectacles destinés aux très jeunes publics.

Avec Le Bolegason et le théâtre municipal les structures importantes en terme de Culture sont le Cinéma Capciné et les deux musées municipaux : le musée Goya spécialisé dans la peinture espagnole et le musée Jean Jaurès devenu centre national en 1980 est spécialisé dans l'histoire politique et sociale de la III^e République. Pour une ville dont l'aire urbaine comporte presque 70 000 habitants⁴³, l'offre culturelle n'est pas très large tout au long de l'année. En effet il n'existe pas dans la ville de Castres et ses alentours une salle de spectacle autre que le théâtre

⁴² Le Bolegason est une salle de concert dédiée aux musiques actuelles et ayant une programmation qui ne peut être comparée à la programmation musicale du théâtre

⁴³ Chiffre de 2010, INSEE, Aire urbaine 2010 de Castres, disponible sur < <http://www.insee.fr/fr/methodes/nomenclatures/zonages/zone.asp?zonage=AU2010&zone=121>>

municipal ou Le Bolegason. La mairie a la mainmise sur la culture de la ville car les bâtiments énoncés sont tous des structures municipales. Aucune salle de spectacle privée n'existe dans ce secteur.

Le service responsable du théâtre de Castres est également responsable du festival des Extravadanses. Ce festival a lieu tous les ans au début des grandes vacances scolaires et dure entre deux semaines. En 2017 nous en serons à la 16e édition du festival. C'est un festival gratuit qui propose de nombreux spectacles de danse de tout type réalisés par des professionnels mais aussi par les amateurs faisant partie des écoles de danse de Castres et de ses alentours. C'est un rendez-vous important dans la programmation estivale de la ville.

4.1.2. Organigramme^{44 45}

Le théâtre municipal est une structure qui, comme son nom l'indique, est directement dépendante de la Mairie de Castres. La structure est gérée par le service « Tourisme et Manifestation » de la mairie. Ce service est dirigé par Jérôme Bonnet et se tient dans le secteur « Culture et finance » de la ville, comprenant le service « culture », responsable des musées et de l'école municipale de théâtre, et le service « finances et évaluation des prestations » en plus du service « tourisme et manifestation ».

D'un point de vue purement personnel je trouve cette association de finances et Culture plutôt surprenant étant donné qu'il ne s'agit pas du même secteur d'activité.

La programmation et le budget du théâtre ainsi que les manifestations organisées par ce service doivent être validés par les élus lors de conseils municipaux. Cependant comme l'élue à la Culture, Brigitte Laquais, occupe cette fonction depuis quelques années déjà, elle a appris à faire confiance à Latifa Sabri la responsable du secteur, dans l'organisation de la saison. Il n'y a donc jamais eu d'ambiguïté depuis les dix dernières années dans la réalisation et la mise en place de la programmation annuelle du théâtre ou du festival des Extravadanses.

Le service culture / spectacles vivants est composé de 8 personnes :

- La responsable du secteur Latifa Sabri : responsable de la programmation et de tout le côté administratif de la structure.
- Brigitte Pennequin : responsable des finances du secteur, chargée du suivi de contrat, de la logistique des compagnies.
- Muriel Maraval : responsable de la programmation jeunes publics et de l'éducation artistique, médiatrice culturelle.
- Delphine Adam : responsable des relations et du développement des publics.
- Sonia Delpas : agent d'accueil du théâtre, chargée de la billetterie.

44 Annexe 8 - Organigramme de la mairie de Castres

45 Annexe 9 - Organigramme du service culture / spectacle vivant du théâtre municipal



- Carlos Ferreira : responsable de l'équipe technique, Régisseur en chef.
- Marc Rossignol / Laurent Besse / Mathieu Vaujour : équipe technique et régisseurs.

4.2. Missions

4.2.1. Compétences, réalisations

À l'heure où j'écris ce texte, je n'ai toujours pas entamé la seconde partie de mon stage, certaines missions qui m'ont été confiées n'ont donc pas été accomplies. Par exemple, l'accueil des publics et des compagnies sur le festival de l'édition 2017 des Extravadanses n'a pas encore été fait étant donné que le festival n'a lieu qu'en juillet.

Lors de ma première période de stage ma principale mission était de réaliser les visuels destinés à être affichés lors du festival des Extravadanses. Le but était de créer 15 affiches pour les différentes animations proposées par les associations et écoles de danse de la ville de Castres. Le cahier des charges était simple, les seuls impératifs étaient de réaliser l'affiche en format A3 (297mm x 420mm), d'utiliser des éléments libres de droits, de spécifier le nom de l'association ou de l'école, le(s) style(s) de danse proposé(s), la date, l'heure et le lieu de représentations pour chaque animation et d'y placer les logos de la ville de Castres, du festival et le mot « gratuit ». Tout le reste : la composition, le style graphique ou les illustrations n'étaient pas imposés. À la fin de cette première période, j'avais réalisé 12 des 15 affiches demandées⁴⁶. Les 3 affiches restantes seront réalisées lors de la seconde période de mon stage, le festival ne débutant qu'au 5 juillet 2017.

J'ai créé toutes ces affiches avec le logiciel de la suite Adobe : Photoshop CC 2015. Cela m'a permis de redécouvrir des options proposées par le logiciel que j'avais pu voir lors de ma formation. Et cela m'a également donné l'occasion de développer une meilleure maîtrise du logiciel en apprenant de nouvelles techniques dans la création de visuels.

Ensuite, j'ai été amenée à accueillir les publics des spectacles jeunes publics et des représentations scolaires. C'est une mission qui demande beaucoup de patience car il s'agit de placer les différents publics aux places décidées en amont par Muriel Maraval. Or les enfants ne sont pas forcément très attentifs ni disciplinés et comme je ne suis pas habituée à être confrontée à de tels publics, je dois avouer que les premières fois furent très déroutantes et ont mis ma patience à rude épreuve.

46 Annexe 10 - visuels créés pour les animations du festival Les *Extravadanses*

Durant mon stage, J'ai également pu développer mes qualités relationnelles aussi bien en terme d'accueil des publics que d'accueil des artistes. J'ai pu découvrir des artistes généreux, avenants qui savent prendre le temps de répondre aux questions de tous. Des artistes passionnés qui montrent une réelle volonté de partage, ils ne viennent pas juste faire une représentation, ils viennent donner de leur personne et s'impliquer auprès de leurs publics.

Enfin, j'ai eu l'occasion d'accompagner Delphine Adam lors de sa tournée de distribution des derniers programmes pour la fin de la saison. Une facette du métier qui, sans aucun doute, est celle que j'apprécie le moins. La mission consistait à faire le tour de tous les établissements publics de la ville (commerces, hôtels, salles d'attentes des professionnels du médical et du paramédical ainsi que celles des vétérinaires, ...) pour déposer les programmes de la saison 2016/2017.

Cette tournée était la quatrième de l'année, chaque tournée est réalisée à des instants clefs de l'année :

- Au lancement de la saison culturelle début juin
- Lors de la rentrée scolaire en septembre
- Durant les fêtes de fin d'année en décembre / janvier
- Lors de la fin de saison pour rappeler qu'il reste encore des spectacles à voir.

La distribution des programmes demande une forte mobilisation physique car il faut faire la navette entre les lieux de diffusion et la voiture en portant un grand nombre de programmes dans les bras. J'ai pu cependant constater que durant cette tournée, les gérants des divers lieux où nous les déposions étaients, pour la plupart, persuadés que nous leur amenions le nouveau programme pour la saison 2017/2018. Et la déception se lisait dans leurs yeux lorsqu'ils constataient que c'était le programme habituel. Pour avoir déjà eu l'occasion de réaliser des missions de diffusion j'ai trouvé que les commerçants, les médecins, les dentistes et les autres étaient tous très gentils lorsqu'ils découvraient que je venais de la part du théâtre.

4.2.2. Les manques

Comme nous venons de le voir, ce stage, par ces missions m'a permis de développer de nombreuses compétences, néanmoins lors de leur mise en œuvre j'ai pu ressentir certains manques.

Tout d'abord et le point le plus important est qu'aucune des employées du théâtre n'a de formation de communicante. De ce fait lors de la réalisation des affiches j'étais un peu livrée à moi-même. Je parle notamment de l'utilisation du logiciel Photoshop qu'aucune d'entre elles n'avait déjà essayé. J'ai donc appris grâce aux tutoriels trouvés sur Internet mais ne connaissant pas certains termes techniques, j'avoue avoir perdu du temps à chercher certaines explications sur la toile.



Il existe bien un service Communication au sein de la mairie de Castres, cependant leurs bureaux ne se situent pas dans les mêmes bâtiments que mon lieu de stage. De plus le service communication ne dépend pas du même secteur que celui de la culture et des arts du spectacle.

Ensuite, l'autre manque important que j'ai pu ressentir se trouve au niveau du matériel. Le service Culture de la ville accueille des stagiaires régulièrement. Or le poste de travail du stagiaire n'est pas adapté aux missions qui lui sont confiées. En effet, les missions consistent la plupart du temps en la réalisation d'outils de communication (affiches, dossiers de presse, flyers) mais aucun logiciel de création graphique n'est mis à disposition du stagiaire. Ainsi si le stagiaire n'a pas les logiciels qu'il lui faut sur son ordinateur personnel (à supposer qu'il ait un ordinateur) alors il est contraint d'utiliser des logiciels inadaptés tel que Word.

Personnellement, j'ai tout réalisé à l'aide de mon ordinateur, et j'avoue avoir perdu beaucoup de temps à transférer les éléments trouvés sur Internet de l'ordinateur de la mairie vers le mien. Pour des raisons de sécurité, il m'était impossible de me connecter sur le réseau Internet de la ville avec mon propre ordinateur. Je devais donc faire toutes mes recherches sur l'ordinateur de la mairie puis transférer le tout sur clé USB pour les mettre sur mon ordinateur.

Enfin, le dernier problème majeur rencontré était l'inexistence du budget du service dans la réalisation de ces visuels. En effet, il me fallait non seulement trouver des images libres de droits mais aussi des images gratuites, ce qui restreint beaucoup les options de création. Je ne pouvais pas réaliser ces images moi-même car je ne suis pas graphiste et je n'ai pas les compétences pour les réaliser. Une petite enveloppe pour pouvoir acheter ces images aurait donc été un plus et m'aurait permis d'être plus rapide dans leur réalisation. Sur mon temps de travail dans la réalisation d'une affiche au moins la moitié était destinée à la recherche des éléments qui la composeraient.

Cependant, ces manques n'étaient pas insurmontables et je tiens à évoquer l'implication et l'attention de la chef de service qui ne m'a en aucun cas contrainte à réaliser des affiches très travaillées. J'ai d'ailleurs récolté quelques remarques sur le côté « beaucoup trop perfectionniste » que je développe lorsque je crée un visuel.





4.3. Pour la suite

4.3.1. Inspirations : portraits

Durant ce stage, j'ai pu rencontrer de nombreux professionnels du secteur de la culture. Deux d'entre eux m'ont particulièrement inspirée.

Tout d'abord, Muriel Maraval, responsable de la programmation jeunes publics et de l'éducation artistique.

Muriel n'a pas fait d'étude en lien direct avec la Culture, tout comme la plupart des employés du théâtre. Elle est en possession d'une maîtrise en psychologie qu'elle a obtenue à l'université Toulouse 2 Mirail.

J'avais déjà pu avoir un bref aperçu de son travail l'année dernière et il m'a semblé que c'était un travail très administratif. Cette année j'ai pu découvrir que son poste est bien plus que de l'administratif, c'est aussi une grande part de relationnel, de sociologie et de création.

Etant chargée de la programmation jeunes publics du théâtre, Muriel a également pour tâche de trouver de nouveaux spectacles de qualité pour chaque nouvelle saison. Un travail chronophage puisqu'il faut voir le spectacle avant de l'acheter, donc se déplacer. Or comme nous avons pu le voir, les salles de spectacles ne sont pas nombreuses à Castres et dans ses alentours, il faut donc se déplacer au minimum jusqu'à Albi (à 45 minutes de Castres) pour assister à des spectacles. Elle assiste notamment chaque année au festival d'Avignon pour dénicher de nouvelles pépites. Et enfin, son travail comporte une forte part diplomatique. En effet, Muriel est beaucoup sollicitée par les compagnies et notamment les chargés de diffusion qui l'appellent régulièrement pour proposer leurs spectacles dans la programmation du théâtre. Il faut donc savoir répondre avec diplomatie à tous ces appels et tous ces mails pour expliquer aux diffuseurs ou artistes que le spectacle en question ne l'intéresse pas.

Le carnet de préparation qu'elle a eu la gentillesse de me montrer a été entièrement réalisé par ses soins.

Je pense que Muriel a une forte volonté de développer ce genre de dispositifs et de mettre en place des ateliers et autres outils de médiation autour des jeunes publics. Néanmoins et comme évoqué dans une précédente sous-partie, elle ne bénéficie pas du temps nécessaire pour la réalisation et le suivi de ces projets.

Cette envie de transmettre et de partager qu'elle dégage a été une prise de conscience dans mon intérêt pour la création de dispositifs de médiation.

Je trouve dommage que les idées de Muriel soient freinées par un manque de temps et de moyens. Ce n'est pas du fait de sa chef de service et j'ai bien conscience des difficultés financières rencontrées en ces périodes de crises budgétaires par les collectivités. Mais il me paraît invraisemblable qu'une instance culturelle municipale ne permette pas plus ce genre

d'initiative...

La prochaine professionnelle n'a pas été rencontrée en stage mais je tenais à en parler car elle m'a fortement inspirée dans mon projet professionnel. Sabine Rigal est professeur de danse et directrice de son école à Castres. Comme elle est mon professeur de danse depuis maintenant neuf ans son profil ne sera pas des plus objectifs.

Sabine a eu son diplôme d'état en danse jazz à l'âge de 20 ans (en 2001) à Epsedanse (Montpellier). Après l'obtention de son diplôme elle n'est pas directement entrée dans l'enseignement et est montée sur Paris pour se forger une expérience scénique et un bagage chorégraphique. Elle a été danseuse dans des comédies musicales, dans des spectacles d'orchestres, pour des défilés ou encore dans des clips vidéos.

Après l'expérience que Sabine s'est forgée dans le Nord de la France, elle a fini par reprendre en 2008 l'école dont elle était l'élève petite : celle de Dominique Benne .

En parallèle des cours qu'elle dispense, Sabine est aussi depuis 2006, la directrice de la compagnie fondée en 2003 par son mari, Romuald Rigal, (Chanteur, directeur musical, batteur). Elle est la directrice artistique et la chorégraphe des neufs spectacles proposés par sa compagnie. Sabine est une travailleuse acharnée et très impliquée dans tous les projets qu'elle entreprend. C'est également une personne avec un grand cœur qui m'a permis de découvrir ce qu'était le métier de l'enseignement de la danse. En effet depuis trois ans elle me sollicite régulièrement pour la remplacer sur les cours de danse qu'elle ne peut pas assurer.

Je suis une personne qui manque d'assurance et la confiance qu'elle me porte est pour moi le facteur d'un développement personnel et professionnel important. La danse est un univers qui paraît inaccessible pour une personne dont le physique n'est pas en adéquation avec les physiques attendus dans le milieu. Cependant Sabine fait fi de ces critères et retient avant tout la passion, elle a su me pousser vers le haut et continu de le faire.

4.3.2. Projet professionnel

Il ne fait aucun doute que c'est grâce à Sabine Rigal que j'ai eu le courage d'entamer mon projet professionnel.

À la suite du master communication et Arts du spectacle que je termine à la fin de cette année universitaire, je compte entrer dans la formation de préparation à l'EAT (Examen d'Aptitude Technique) proposée par l'ISdAT (Institut Supérieur des Arts de Toulouse). Cet examen me permettra d'intégrer, par la suite, une formation de Diplôme d'Etat en danse Jazz dans le même établissement et me donnera la possibilité de proposer mes propres cours de danse.

Actuellement, je sais que la formation que je termine cette année peut me permettre d'entrer directement dans le monde professionnel. Cependant je sais également que si je ne tente pas la formation de professeur de danse, je serais amenée à la regretter dans le futur.



Néanmoins, je n'oublie pas ma formation initiale, tout comme j'ai pu le découvrir chez Muriel, je souhaite avoir la même volonté afin de pouvoir développer la médiation autour des publics de la danse.

Le cursus de professeur de danse me permettra ainsi de proposer des dispositifs de médiation dont je serai seule responsable. Je pourrai ainsi allier ma volonté de partage de cet art, qui me passionne, tout en pratiquant la danse dans mon futur métier.

J'ai bien conscience que le poste que je recherche est très précis et relève peut-être de l'utopie. Je ne sais pas encore exactement comment le mettre en œuvre mais je pense qu'il est possible de trouver une structure qui pourra me permettre de développer de tels dispositifs. Il me sera toujours possible de monter ma propre entreprise de médiation et de proposer mes services à divers établissements.

La construction de mon projet professionnel fut difficile, ne sachant pas où je pouvais m'aventurer. Je sais à présent que je fonctionne beaucoup à la passion. Ainsi, intégrer la danse dans mon parcours professionnel sera pour moi l'occasion de donner encore plus que le meilleur de moi-même.



Conclusion

L'étude menée durant cette recherche a permis de mettre en lumière la façon d'amener les jeunes publics à réaliser l'expérience de spectateur la plus optimale possible et a mis en exergue les différences de comportements et d'interactions entre les publics.

Les résultats des recherches ont permis de confirmer l'aspect beaucoup trop large dans l'utilisation du terme de « jeune public ».

Nous avons également pu constater que la culture était un des piliers de l'éducation en France et que cette éducation était transmise par les professeurs mais aussi par les parents et les artistes. Les formes d'apprentissage sont diverses et concernent le comportement mais aussi la culture générale des jeunes publics.

C'est grâce à la médiation que le jeune spectateur découvre et/ou complète ses connaissances de façon ludique et agréable. La médiation est un outil qui est utilisé par tous pour permettre de créer un lien toujours plus fort entre le spectacle, la culture et les publics.

Cependant dans le cas étudié elle n'est pas très bien employées par l'institution que représente le théâtre de Castres. Nous avons aussi pu constater que certaines formes de médiation n'étaient pas forcément voulues mais qu'elles étaient tout de même efficace.

Afin d'être encore plus précise, cette recherche aurait mérité plus de moyens humains car réaliser une étude des publics seules est une tâche difficile pour ce qui est de la récolte des données. En effet je n'ai pas pu être à plusieurs endroits à la fois dans la salle, je n'ai donc pu observer qu'une infime partie des événements qui se déroulaient sous mes yeux. Je pense que la possession du DVD de la représentation aurait pu m'être d'une grande aide étant donné qu'il m'a été difficile de suivre à la fois les réactions de l'assistance et le déroulement du spectacle, même en ayant assisté à trois représentations, car mon attention était centrée sur les réactions et les comportements des spectateurs.

Sur un plan personnel, ce mémoire a été pour moi l'occasion de faire le point sur mon expérience de stage et sur les thèmes que j'affectionnais et ceux que je n'aimais pas. Ce fut un travail introspectif que je n'aurais peut-être pas fait de mon propre chef. J'ai ainsi pu mieux comprendre les enjeux et l'importance de développer la médiation dans tous les secteurs de la culture.

Enfin pour répondre à la problématique de départ nous avons pu voir que chacun peut être à la fois acteur, médiateur et outil de médiation dans l'expérience de spectateur des jeunes publics. De plus les interactions qui se mettent en place influent sur les comportements qui sont adoptés face aux spectacles. Ces comportements sont différenciés suivant l'âge du spectateur et, les différences entre les comportements et interactions suivant les cycles de l'enseignements sont nombreux. De plus, les rapports d'apprentissage et d'influence lors de la venue des jeunes publics ne se fait pas uniquement de l'adulte vers l'enfant mais également l'inverse.

Les questions qu'entraînent cette conclusion est de savoir si elle est applicable à un public composé uniquement d'adulte ? Comment les interactions se produisent-elles et quels en sont les facteurs ?

Une autre interrogation qui m'est venue de cette recherche et de mon stage est de savoir quels genres de dispositifs seraient le plus efficace pour les publics de la danse ?



Bibliographie / Sitographie

Bibliographie

- *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles – 3e éd*, Laurent Fleury, Armand Collin 2016 (publication originale, 2006)
- *L'action culturelle dans la cité*, Francis Jeanson, Paris, Le Seuil, 1972
- *Sociologie des publics*, Jean-Pierre Esquenazi, La Découverte, 2009
- *Méthodologie du recueil d'informations – 5e éd.*, Jean-Marie De Ketele, Xavier Roegers, De Boeck supérieur, 2015
- *Colloque sur La Médiation dans les arts de la scène*, Dirigé par Anne-Catherine Sutermeister, Lausanne, Manufacture, 2010
- « Qu'est-ce qu'un spectacle jeune public ? », Alexia Volpin, *Repères*, cahier de danse 02/2015 (n° 36), p. 24-25
- *l'Histoire des Théories de la communication* dispensés par Valérie Bonnet, cours de Licence 3 - Information et communication, année universitaire 2014/2015
- *Communication et Culture* dispensés par Julie Deramond, cours de Licence 3 - Information et communication, année universitaire 2014/2015

Sitographie

- *Louis XIV Ministre de la Culture*, Le Point, Société, 16/12/2010, disponible sur : < - http://www.lepoint.fr/societe/louis-xiv-ministre-de-la-culture-16-12-2010-1278897_23.php>
- *C'est pas Sorcier – La Renaissance et Les Châteaux de la Loire*, Youtube, publié le 23/05/2013, disponible sur <https://youtu.be/Pk_7n1BCSSg>
- *Louis XIV*, Larousse, Encyclopédie, Personnage, disponible sur < http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Louis_XIV/130427>
- *Les prémices du Ministère de la Culture*, Ministère de la Culture, découvrir le ministère, histoire du ministère, disponible sur < <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Histoire-du-ministère/Les-premices-du-Ministère>>
- *Extrait de la Déclaration de Villeurbanne*, Fresques, Médiathèques, Fiche Média, édité le 08/05/2008, disponible sur < <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00394/extrait-de-la-declaration-de-villeurbanne.html>>

- *Ministère de la Culture*, Wikipédia, disponible sur < [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ministère_de_la_Culture_\(France\)#Cr.C3.A9ation_du_minist.C3.A8re_des_Affaires_culturelles_en_1959](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ministère_de_la_Culture_(France)#Cr.C3.A9ation_du_minist.C3.A8re_des_Affaires_culturelles_en_1959)>
- *Sociologie des publics de la culture*, Emmanuel Ethis, Damien Malinas et Raphaël Roth, Publibon, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics, Mis en ligne le 19/01/2017, disponible sur <<http://publibon.huma-num.fr/notice/sociologie-des-publics-de-la-culture/>>
- *La Déclaration de Villeurbanne pour un nouveau théâtre*, L'Obs, Actualité, Société, Le Quotidien de 1986, mise en ligne le 28/05/2008 disponible sur <<http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/le-quotidien-de-1968/20080526.OBS5658/la-declaration-de-villeurbanne-pour-un-nouveau-theatre.html>>
- *Médiateur Culturel : un métier qui en cache beaucoup d'autres*, L'Etudiant Autonome, Armandine Castillon, mis en ligne le 6/11/2016, disponible sur < <http://letudiantautonome.fr/metier-mediateur-culturel-0245/>>
- Chiffre de 2010, INSEE, Aire urbaine 2010 de Castres, disponible sur < <http://www.insee.fr/fr/methodes/nomenclatures/zonages/zone.asp?zonage=AU2010&zone=121>>
- *Notre Dame de Paris*, Histoire, Les Chiffres Clés, disponible sur <<http://notredamedeparislespectacle.com/histoire/>>



Table des Matières

Introduction	8
1/ Etats des lieux autour de la Culture	10
1.1. Les politiques culturelles	11
1.1.1. Histoire des politiques culturelles	11
1.1.1.1. Les prémices des politiques culturelles	11
1.1.1.2. Les premières politiques culturelles	12
1.1.1.3. Création du ministère de la Culture et de la Communication	13
1.1.2. Le Ministère de la Culture et de la Communication	14
1.1.2.1. Les Missions du Ministère de la Culture et de la Communication	14
1.1.2.2. L'éducation artistique et culturelle à l'école	15
1.1.2.3. Et la danse dans tout ça ?	16
1.1.2.3.1. Programme danse à l'école, comment et pourquoi ?	16
1.1.2.3.2. Mise en place des ateliers	18
1.1.2.3.3. Au sujet des spectacles de danse	19
1.2. Les publics de la culture	20
1.2.1. Brève histoire de la notion des publics	20
1.2.2. Le vocabulaire autour de la notion des publics	21
1.2.2.1. Le(s) public(s)	21
1.2.2.2. « Non-publics », « Publics empêchés », « publics éloignés »	22
1.2.2.3. Public inventé, imaginé / Public constaté, réel	24
1.2.3. Etat des lieux des publics de la danse	25
1.2.3.1. Etude sur les pratiques culturelles des français	25
1.2.3.2. Les jeunes publics	27
1.2.3.2.1. Définition du terme	27
1.2.3.2.2. Les spectacles jeunes publics	28
1.3. La Médiation Culturelle	29
1.3.1. Autour de la médiation culturelle	29
1.3.1.1. Historique des médiations culturelles	29
1.3.1.2. La médiation culturelle en détail	31
1.3.1.2.1. Le métier de médiateur culturel	31
1.3.1.2.2. Les formes de médiations culturelles	32
1.3.1.2.3. Les fonctions de la médiation culturelle	32
1.3.1.3. Quelques médiations autour de la danse	33

1.3.2. Médiation Culturelle autour des jeunes publics	35
1.3.2.1. Construction du spectateur	35
1.3.2.2. Les médiations spécifiques aux jeunes publics	36
1.3.2.3. L'œuvre comme outil de médiation	37
2/ Problématique et Méthodologies	39
2.1. Problématique.	40
2.1.1. Question.	40
2.1.2. Terrain d'étude.	41
2.1.3. Hypothèses.	43
2.2. Méthodologie	44
2.2.1. Observations	45
2.2.2. Analyse de documents	46
2.2.3. Entretiens.	48
3/ Interactions et médiations autour des représentations du spectacle Index	50
3.1. La venue au spectacle : un médium d'apprentissage pour les jeunes publics	51
3.1.1. Transmission des codes.	51
3.1.1.1. La préparation post-spectacle	51
3.1.1.2. Le calque de l'attitude du parent.	53
3.1.1.3. L'intervention des professionnels présents	54
3.1.2. L'utilisation du spectacle dans les programmes scolaires.	55
3.1.2.1. Pour les classes de primaire	55
3.1.2.2. Pour les classes de collège	56
3.1.2.3. Comparaison	57
3.2. Dispositifs de médiation	57
3.2.1. Le spectacle, un outil de médiation interculturelle involontaire.	57
3.2.1.1. Le thème du spectacle.	58
3.2.1.2. Le mélange des genres	58
3.2.2. Les bords de scène, créateurs de liens entre les jeunes publics et les danseurs	59
3.2.2.1. La curiosité au service de la médiation.	60
3.2.2.2. Le partage	60
3.2.3. Le manque de moyens dans l'élaboration des dispositifs.	61
3.3. Interactions et comportements	62
3.3.1. Spontanéité des publics les plus jeunes	63
3.3.2. Les comportements mimétiques	64
3.3.3. L'influence de l'enfant sur le comportement des adultes	65



4/ Sur le Stage...	66
4.1. Le lieu de stage	67
4.1.1. Offre culturelle	67
4.1.2. Organigramme	68
4.2. Missions	69
4.2.1. Compétences, réalisations	69
4.2.2. Les manques	70
4.3. Pour la suite.	72
4.3.1. Inspirations : portraits	72
4.3.2. Projet professionnel	73
Conclusion	75
Bibliographie / Sitographie	77
Table des Matières	79
Annexes	82

