

SYNTHÈSE

Journée d'étude

ÉCRITURES PLURIELLES DANS LE SPECTACLE VIVANT ET JEUNE PUBLIC : DES RELATIONS À EXPLORER.

Panorama dans les arts du cirque, de la marionnette... et ailleurs



Vendredi 18 mars 2022

TJP – CDN Strasbourg - Grand Est (Grande Scène)



Dans le souci de favoriser le dialogue entre la recherche et la création dans le champ du spectacle jeune public, le CNAC – Chaire ICiMa, Scènes d’enfance – ASSITEJ France et Themaa rassemblent leurs énergies pour organiser une journée d’étude, le 18 mars 2022, au TJP – CDN Strasbourg-Grand Est, à l’occasion de la biennale Corps-objet-image *Les Giboulées*. Ce rendez-vous réunit des chercheur·e·s issu·e·s de différents domaines académiques des arts et sciences humaines et sociales, des artistes et plus largement des professionnel·le·s de toutes disciplines œuvrant spécifiquement ou sur projets à l’adresse des jeunes publics, enfants et adolescents. Son enjeu est d’interroger les dynamiques de création et des regards portés sur celle-ci, dans cet espace croisé de la marionnette, du cirque et du jeune public.

Les arts du cirque et de la marionnette ont connu une histoire singulière, entre proximité naturelle et volonté d’émancipation, avec la sphère jeune public. Plus récemment, une attention renouvelée à la jeunesse a fait progressivement bouger les lignes. Des dispositifs innovants, des écritures croisées, des choix dramaturgiques affirmés se font jour. Cette journée a pour ambition de témoigner à la fois de cette histoire, de la relation et de l’adresse à l’enfant, en valorisant les recherches en cours, au plateau comme à l’université.

Ce rendez-vous s’inscrit dans la dynamique d’un nouveau temps fort, “*L’enfance des arts - Semaine du spectacle vivant pour les jeunes générations*”, initié par Scènes d’enfance – ASSITEJ France et co-porté avec de nombreux partenaires, qui vise à mettre en valeur la création adressée au jeune public, dans toutes ses disciplines et formes créatives.

Journée organisée en complicité avec le TiGrE – Réseau Jeune Public Grand Est.

Programme de journée.....	2
Synthèse de la journée d’étude, par Lara Dupuis--Braganti, doctorante en Etudes germaniques / Arts du spectacle à l’Université de Strasbourg	4
Quelles histoires et quels enjeux pour l’enfance dans les arts de la scène ?	4
Quels choix artistiques et esthétiques pour s’adresser au jeune public ?	11
Intervenant·e·s.....	17
Bibliographie / Ressources	20

Programme de journée

9h30 : ACCUEIL CAFÉ

10h-12h30 : QUELLES HISTOIRES ET QUELS ENJEUX POUR L'ENFANCE DANS LES ARTS DE LA SCÈNE ?

Introduction : "Faire de la recherche sur l'enfance et les cultures d'enfance" par Marie-Christine Bordeaux, Professeure des universités, Université Grenoble Alpes, Gresec

Croisement de regards :

Perspectives pour la production de questions de recherche sur les arts et le jeune public, par Marie-Pierre-Chopin, professeure des universités, Université de Bordeaux, CeDS

Les histoires plurielles de la création jeune public

Dominique Bérody, Conseiller artistique et littéraire, formateur, délégué général jeunesse du Théâtre de Sartrouville – CDN de 1999 à 2018

Esther Friess, secrétaire scientifique de la Chaire ICiMa

Anne-Françoise Cabanis, Conseillère artistique, directrice du Festival mondial des théâtres de marionnette de 2008 à 2020

Échanges avec la salle.

14h-16h45 : QUELS CHOIX ARTISTIQUES ET ESTHÉTIQUES POUR S'ADRESSER AU JEUNE PUBLIC ?

Table ronde : Fabrique des écritures et enjeux esthétiques

Animée par Stella Broyer Denous¹, doctorante en arts de la scène, Université de Bourgogne Franche-Comté.

Chloé Duvauchel, autrice et fil-de-fériste, Compagnie La Relative

Nathan Israël, auteur et interprète et Luna Rousseau, autrice et metteuse en scène, Compagnie Le Jardin des délices

Angélique Friant, marionnettiste et metteuse en scène, Compagnie Succursale 101

Table ronde : Espaces scéniques et de représentation

Animée par Saskia Bellmann, doctorante en arts du spectacle, Université Polytechnique Hauts-de-France

Brice Berthoud, marionnettiste et metteur en scène, Compagnie Les Anges au plafond

Cécile Mont-Reynaud, autrice et acrobate aérienne, Compagnie Lunatic

Camille Perreau, directrice artistique et plasticienne, Compagnie Entre chien et loup

François Duconseille, scénographe et co-fondateur de l'atelier scénographie de la HEAR, Strasbourg.

Conclusion de la journée d'étude par Marie Bernanoce, Professeure émérite Université Grenoble Alpes, vice-présidente de l'ANRAT, auteure.

¹ Sandrine Le Pors, maîtresse de conférence habilitée à diriger des recherches en Études théâtrales, Université d'Artois, n'a pu animer la table ronde sur la fabrique des écritures et les enjeux esthétiques, pour raisons médicales. Stella Broyer Denous, doctorante en arts de la scène à l'université de Bourgogne Franche-Comté, a accepté de reprendre ce rôle au pied levé.

Synthèse de la journée d'étude, par Lara Dupuis--Braganti, doctorante en Etudes germaniques / Arts du spectacle à l'Université de Strasbourg

Quelles histoires et quels enjeux pour l'enfance dans les arts de la scène ?



Après un café autour duquel les intervenant-e-s et les participant-e-s ont pu commencer à échanger, la journée a pu débuter avec le mot d'accueil de Renaud Herbin, actuel directeur du TJP – Centre Dramatique National (CDN) de Strasbourg – Grand Est. Celle-ci s'est déroulée autour du plateau radio, véritable cœur du CDN. Présenté comme un lieu d'avancée(s) de la création artistique, il agit comme un véritable

« poumon » : le lieu de création du souffle et du mouvement. Ce lieu permet d'y faire résonner les arts entre eux mais aussi et surtout les arts et la recherche. La question centrale du décroisement fait écho à la question des écritures plurielles dans les champs de la marionnette et du cirque, thème de cette journée d'étude. Il est donc nécessaire de faire circuler le faire et le penser.

Il a ensuite été rappelé par Emilie Robert, coprésidente de Scènes d'enfance-Assitej France et Cyrille Planson, membre du conseil d'administration, un manque de la recherche au niveau du jeune public alors même qu'il existe une pluridisciplinarité et une porosité des champs artistiques qui, comme l'a expliqué Claire Latarget, représentante de Thémaa, doivent faire preuve d'inclusivité et d'éthique dans leur adresse à l'enfance. Cyril Thomas, responsable de la recherche et du développement au Centre National des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne, a ensuite pris la parole pour exprimer son souhait de faire de cette journée un « marchepied » pour initier d'autres types de recherche, de dramaturgie et d'écritures ; d'où l'importance des retrouvailles dans un même espace pour y réfléchir collectivement.

Introduction : "Faire de la recherche sur l'enfance et les cultures d'enfance"

Marie-Christine Bordeaux a été la première à intervenir sur la question des histoires et des enjeux pour l'enfance dans les arts de la scène. Comme d'autres intervenant-e-s ont pu le faire au cours de la journée, elle d'abord rappelé ce sur quoi elle ne travaillait pas en partant de travaux d'anthropologues comme Lawrence Hirschfeld et Olivier Morin qui se sont respectivement penchés sur le manque d'intérêt des anthropologues pour l'enfant et sur la question des traditions culturelles chez ce dernier. Elle a expliqué l'élargissement de son propre travail qui sort de la sphère scolaire de l'enfant pour entrer dans sa sphère intime ; en rappelant les deux types de socialisation : la socialisation primaire et la socialisation secondaire. Elle dénonce un manque de prise en compte de la part des chercheur-se-s quant aux milieux de vie des enfants et plus particulièrement leurs milieux éducatifs qui peuvent être des révélateurs de l'impact des projets artistiques et culturels. Ces derniers permettent également de mettre en lumière les superstitions et les fabrications de



formes culturelles chez les enfants qui ont leur propre (sous-)culture autonome se déroulant en parallèle de celle des adultes avec l'invention de langages et de traditions. Ce phénomène est notamment visible dans *Récréation* de Claire Simon avec le renversement du bourreau devenu à son tour victime. La culture de l'enfant démarrerait avec une très grande autonomie avant d'être dominée par celle des adultes. À ce propos, Marie-Christine Bordeaux donne l'exemple de son absence de compréhension des traditions des sociétés d'enfants dans lesquelles elle était régulièrement émergée en raison de ses nombreux déménagements. Pour conclure, elle a expliqué que l'enfant n'a aucun intérêt pour une tradition plus ancienne qu'une autre. S'il est traditionnel, il n'est pas traditionaliste ; il ne faudrait pas lutter contre le conformisme enfantin mais plutôt laisser aux enfants un espace dans lequel ils pourraient « s'embêter » et fabriquer par eux-mêmes des choses en-dehors des regards, même bienveillants, des adultes.

Perspectives pour la production de questions de recherche sur les arts et le jeune public



Marie-Pierre Chopin, professeure des universités en sciences de l'éducation et de la formation à l'Université de Bordeaux, est ensuite intervenue en rappelant, elle aussi, qu'elle ne travaillait ni sur l'enfance ni sur les processus de création. Elle a travaillé sur un leitmotiv qui fait suite au propos de Marie-Christine Bordeaux sur la nécessité de diffuser l'art auprès des enfants en vue de les éduquer et donc, au sens large, de les déformer

et de leur désapprendre des choses. S'il n'y a pas d'éducation « à l'art », il en existe au moins une « par l'art ». Elle a également rappelé qu'en tant que chercheuse en sciences de l'éducation et de la formation, on lui demande souvent ce que l'art fait aux enfants. Selon elle, il s'agit d'une question qui est loin d'être satisfaisante en tant qu'elle cherche à évaluer la nécessité de certains dispositifs d'éducation artistique et culturelle. Il faudrait plutôt se demander ce que les enfants font aux artistes et aux intermédiaires de l'art.

Ne serions-nous pas à un moment de « revanche » des enfants, cinquante ans après le début de la volonté de les transformer ? Elle note ainsi que cette journée d'études permet de réfléchir, en 2022, sur la manière dont les enfants peuvent transformer le travail d'écriture et sa conception. Il faudrait par ailleurs préciser de quel(s) enfant(s) il est question : sont-ce ces « petits êtres » mis à l'étude avec « difficulté par les mondes savants » ? Sont-ils des « êtres naturellement étrangers » ? Ou une catégorie économique du spectacle vivant ? Dans ce cas, de quel public d'élèves s'agit-il ? De quel cycle ? Dans quelle zone d'éducation ? Sont-ils ruraux ou urbains ? Dans tous les cas, l'enfant doit être un moteur de création et non plus seulement un objectif de public à conquérir. Elle a conclu son intervention en présentant les trois intervenant-e-s qui ont proposé d'établir un croisement entre les secteurs du cirque, de la marionnette et du jeune public mais aussi et surtout d'en proposer un panorama historique.

Regard sur l'histoire du théâtre pour l'enfance et la jeunesse

Dominique Bérody, conseiller artistique et littéraire, formateur, délégué général jeunesse du Théâtre de Sartrouville – CDN de 1999 à 2018, a décidé de livrer une analyse subjective des politiques culturelles d'un point de vue interne à partir de sa propre expérience de la décentralisation et de sa

place dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Il est presque symbolique que cette journée se déroule au TJP – CDN de Strasbourg – Grand-Est puisque le premier Centre Dramatique National avait élu domicile à Colmar afin de, après la Seconde Guerre mondiale, reconstruire le pays par la pratique de la langue française. Le théâtre apparaît alors comme une utopie républicaine, celle d'une société fraternelle et de progrès participant à la construction d'une société française libre et égalitaire qui retrouve son unité en partie perdue.

L'accès à l'art dès l'enfance a également constitué un élément majeur de la décentralisation. Il faudrait prendre le risque de l'enfance afin de lui faire hospitalité, ce qui amène à la question des logiques culturelles dans la construction des relations entretenues avec l'enfance. Comment l'enfant peut-il être au cœur d'un projet conjuguant art et société ? Il l'a été au niveau des mouvements militants



et associatifs dans ce qui a été qualifié d' « éducation populaire » mais aussi – et peut-être plus – au niveau des compagnies qui bousculent les ordres artistiques établis. Pour Dominique Bérody, il s'agit de quelque chose qui fait « scandale », c'est-à-dire quelque chose sur lequel on trébuche et qui nous amène à rechercher notre équilibre dans le déséquilibre. La société adulte rencontre des difficultés chroniques à scruter l'enfant dans sa réalité immanente et intrinsèque, dans son humanité singulière.

Le théâtre pour enfants va, historiquement, s'inscrire dans le théâtre d'art, en rupture avec le théâtre dit « commercial ». Néanmoins, il existe un risque de l'art pour l'art, celui d'un théâtre qui ne s'adresse pas au plus grand nombre. Il s'agit alors de trouver une dialectique entre le théâtre d'art, le théâtre populaire et le théâtre public – bien que la notion d'éducation populaire considérée comme un service public n'arrive que tardivement. Ce dernier s'inscrit dans le sillage d'un mouvement associatif hérité d'une tradition politique elle-même issue de la révolution russe et de l'idéal communiste. Les théâtres spécialisés pour l'enfance naissent de la rhétorique subtile entre le théâtre d'art et le théâtre « éducateur ». Mais éducateur avec quelle(s) écriture(s) ? Quel(s) langage(s) ? Quel(s) message(s) ? Il est d'ailleurs intéressant de noter que beaucoup d'enseignants ont constitué les premières générations de metteurs en scène et de directeurs de théâtre.

Les politiques culturelles de François Mitterrand à François Hollande ont permis un élargissement des publics mais elles ont rapidement trouvé leurs limites, notamment, avec un manque de considération pour le pré-public, l'enfance, le non-public et le public empêché. Il a fallu attendre Catherine Trautmann pour que l'enfance (ré)apparaisse dans la charte des missions de service public pour le spectacle vivant. Il devient donc nécessaire que la communauté culturelle prenne en charge la question de l'enfance. Des césures politiques vont ensuite provoquer des césures artistiques permettant de bouleverser le paysage et de refonder la question de la relation de l'artiste à l'enfant avec celle du double élargissement. En élargissant la création à de nouveaux artistes – en parallèle de celui vers la littérature jeunesse – on refonde le rapport de l'enfance. Il s'agit alors de se mettre en quête d'une langue ; celle des écritures plurielles pour fonder sa relation au jeune public en se renouvelant. Un artiste qui élargit le théâtre à l'enfance s'élargit de fait. C'est le risque de l'enfance qui offre aux arts de la scène un nouvel espace de recherche loin des relations attendues et présumées. L'enfant, comme l'art, fait rupture. Il s'agit de rallumer le feu de notre enfance parti en exil sans retour ni recours. Seuls les mots tentent d'y faire signe et, comme l'écrit René Char dans ses *Feuillets d'Hypnos*, « j'envie cet enfant qui se penche sur l'écriture du soleil, puis s'enfuit vers l'école, balayant de son coquelicot pensums et récompenses ».



Medrano Magazine : n°10 : [Magazine] [Programme] : 20 janvier 1933, programme, 1933, conservé au Centre de ressources et de recherche du CNAC - Fonds numérique de programmes de cirque, PRO_FRA_0023.

Après un panorama succinct des politiques culturelles du spectacle vivant à destination de l'enfance, Esther Friess, secrétaire scientifique de la Chaire ICiMa, a proposé de revenir sur l'histoire du cirque. Inventé à la fin du XVIII^{ème} siècle par un cavalier militaire, le cirque n'est, au départ, pas destiné aux enfants. Il a acquis au fil du temps cette image de spectacle familial associé à l'émerveillement de l'enfance. Aujourd'hui, il est souvent décrit comme quelque chose d'accessible au grand public, au tout public et donc à l'enfance. Il s'est néanmoins renouvelé dans les années 70 et 80 pour s'éloigner du cirque dit « traditionnel », « classique » ou « familial » pour se rapprocher du théâtre, de la danse et devenir un art légitime connu comme le « cirque contemporain ». Il existe néanmoins des compagnies de cirque qui cherchent à créer de véritables spectacles adressés directement au jeune public.

Cette histoire demeure néanmoins encore très parcellaire : il s'agissait d'ouvrir les archives pour comprendre la construction du lien entre enfance et cirque. Esther Friess s'est penchée sur des programmes de cirques français présents dans les fonds du CNAC et de la BNF allant des années 1890 aux années 1930. Il s'agit essentiellement de cirques parisiens. Ces archives ont été choisies volontairement car elles sont numérisées et accessibles en ligne ; l'enjeu étant de montrer qu'il existe des fonds accessibles encore inexploités par la recherche.

Dès les années 1890 apparaît la mention de spectacles en matinée qui se jouent à 14 heures 30 les jeudis, les dimanches et les jours de fête. Les enfants peuvent se rendre aux spectacles en famille mais cela permet également aux cirques de multiplier le nombre de représentations hebdomadaires. Certains cirques proposent néanmoins des concours pour les « jeunes gens », ce qui illustre bien un intérêt pour le jeune public. Les enfants bénéficient également de tarifs réduits. En parallèle des mentions de « matinées » sur les programmes de cirque apparaissent les premiers traités d'éducation bourgeoise dont certains s'appuient d'ailleurs sur les programmes de cirque et plus particulièrement sur les animaux. Quels sont les spectacles proposés pour le jeune public ?



Dans le cas du Nouveau Cirque par exemple, il n'y a aucune différence entre les programmes des matinées et ceux des soirées, tant en termes de mise en page qu'en termes de numéros proposés. Les articles de presse font néanmoins état de numéros qui plaisent « aux petits et aux grands enfants » ou que certains artistes sont les « favoris de tout ce que Paris renferme d'artistes » mais font aussi « la joie des enfants et des mamans ». Le Nouveau Cirque n'axe pas sa communication et sa programmation vers le

jeune public mais les enfants sont bel et bien présents au spectacle. Le cirque a, dès la fin du XIX^{ème} siècle, une capacité d'attirer des publics variés, toutes générations confondues. Dans les années 1870, le cirque Fernando (qui deviendra ensuite le cirque Medrano) propose des « récréations enfantines » avec un programme spécial à destination du jeune public. Les numéros restent néanmoins très proches de ceux proposés pour les spectateurs adultes. Certains cirques insistent même sur le fait que les matinées sont identiques aux soirées. Le spectacle ne perdrait pas en « qualité ».

L'adresse aux enfants se développe ensuite de manière plus « dynamique » et plus « moderne » en proposant des ateliers de pratique amateur. Dans les années 1930, le cirque Medrano crée un club à destination de la jeunesse qui propose des leçons de culture physique et d'éducation sous la direction de Monsieur Loyal entre 11 heures et midi. Des visites de la ménagerie, des conférences d'histoire naturelle et des répétitions ouvertes sont également proposées. Aucune cotisation n'est demandée, si ce n'est la venue au moins une fois par mois au spectacle. Le cirque a d'ores et déjà acquis cette image de spectacle associé aux enfants et à leur émerveillement. Il s'invite également auprès des enfants par la littérature jeunesse, les manuels scolaires, la radio ou encore les jouets.

Le cirque entre cependant en crise à partir des années 50 et jusque dans les années 70 avec des fermetures d'établissements et d'autres qui s'inscrivent véritablement dans une rupture. L'ouverture de certaines écoles professionnalisantes participe à cette « crise ». Le cirque ne se transmet plus seulement de manière familiale. Apparaissent alors les termes d' « arts de la piste » puis d' « arts du cirque ». À partir des années 70, le cirque n'est plus rattaché au ministère de l'Agriculture mais à celui de la Culture. L'histoire et l'aventure des artistes de cirque a été écrite et mise en récit dans l'idée d'un rapprochement avec les arts de la rue et l'imaginaire forain pour s'adresser à un public plutôt familial voire enfantin. Or, certains artistes défendent la reconnaissance du cirque comme un art légitime, le cirque contemporain rejetant cette image d'Épinal du cirque pour enfants. Le débat est aujourd'hui encore très présent et violent chez les circassien-ne-s qui ne souhaitent pas être considéré-e-s comme de « simples athlètes décérébrés dont le seul objectif serait d'agrémenter un peu de temps de cerveau disponible chez des spectateurs consommateurs ». Il semble qu'il conserve toujours, aux yeux du grand public, cette image de chapiteau étoilé ; image sur laquelle jouent certaines salles de diffusion et qui alimente toujours le débat évoqué précédemment.

Marionnette et Jeune public : je t'aime moi non plus



Cette violence se retrouve, d'une certaine manière, dans la tumultueuse histoire de la marionnette et du jeune public présentée par Anne-Françoise Cabanis, conseillère artistique et directrice du Festival mondial des théâtres de marionnette de 2008 à 2020. S'il existerait une proximité presque « naturelle » entre la marionnette et le jeune public, il s'agit véritablement d'une histoire de perpétuelle attraction et répulsion. Encore considérée aujourd'hui comme un objet de l'enfance, la

marionnette n'a, à son origine, pas du tout été conçue pour les enfants. D'un point de vue anthropologique, elle est souvent utilisée, en Asie ou en Afrique, dans un contexte religieux. Au début du XX^{ème} siècle, avec le renouveau des esthétiques, elle acquiert un statut plus politique et militant. En parallèle, les classes dominantes et bourgeoises s'emparent de la marionnette pour en faire un objet à la fois éducateur mais aussi une pratique artistique se déroulant dans un cadre familial, permettant de soustraire les enfants à l'hystérie du public populaire se rendant au théâtre. La transgression et la subversion, présentes chez Guignol par exemple, deviennent alors quelque chose de très infantilisant et édulcoré.

Il ne faudrait cependant pas oublier que la marionnette est le premier compagnon de jeu de l'enfant, un compagnon imaginaire, un objet chargé de sens et d'émotions. Elle permet la mise à distance mais aussi la transformation de l'illusion consciente. C'est aussi la dualité entre l'animé et l'inanimé. Par essence, elle se manipule, elle est malléable et permet de mettre à distance le réel et de servir, en thérapie ou en art-thérapie, de médiatrice lors de conflits. Elle a cependant été souvent détournée pour devenir le compagnon qui éduque, qui énonce les consignes et qui permet de contrôler et de canaliser la révolte. Inspirés par Sergueï Obraztsov, directeur du théâtre de la marionnette de Moscou, et ses spectacles jeune public, certains marionnettistes ont même inventé des séquences pour les écoles maternelles, participant à cette confusion du rapport entre l'enfant et la marionnette.

À partir des années 90 s'enclenche un nouveau rapport grâce à la manière dont on prend en compte l'enfance. La marionnette s'émancipe progressivement de son image moralisatrice où elle avait été réduite. Elle peut désormais redéployer toutes ses potentialités face à un public d'enfants curieux et dont les regards ne sont pas encore formatés. Ceux qui déplorent l'absence de « marionnette » sont d'ailleurs, le plus souvent, les adultes accompagnateurs prisonniers de leur schéma mental de la marionnette. Cette volonté d'émancipation, qui a pourtant une dizaine d'années, est toujours d'une actualité brûlante avec pour preuve un collectif de marionnettistes récemment créé dans le Grand Est qui affirme – en rouge dans ses objectifs prioritaires – vouloir rompre avec l'étiquette jeune public qui colle à la peau de la marionnette.

Certaines écoles, qui ont d'ailleurs formé les générations actuelles de marionnettistes, appellent à « chasser le petit lapin » pour faire bouger les lignes et aller vers de nouvelles techniques et de nouveaux types de manipulation et de matériaux employés. La grande révolution de la marionnette est d'ailleurs l'explosion du castelet et l'ouverture aux grands plateaux. Avec ses expérimentations audacieuses, elle s'impose désormais au centre des arts, revendiquant des cousinages avec le théâtre mais aussi avec la danse contemporaine, le mime, la ventriloquie, les arts visuels, la robotique et la vidéo. La marionnette n'est pas une mais multiple dans la diversité de ses formes, des matériaux, des

échelles et des inspirations. Pour Anne-Françoise Cabanis, il s'agit d'une forme très réussie de synchrétisme.

Du côté des artistes, de grandes compagnies ont commencé par des spectacles jeune public et amènent avec elles des nouvelles dramaturgies au sens visuel et plastique. La marionnette jeune public semble se développer en parallèle de celle pour adulte, même si les innovations y sont plus présentes, plus judicieuses, plus jubilatoires. Elle a néanmoins encore deux obstacles à surmonter : celui de la naïveté enfantine qui fait encore recette parce qu'elle existe depuis longtemps et rassure et celui de l'exploitation pédagogique dans le prolongement de « la sortie aux marionnettes ». Avec la reconnaissance de la marionnette dans des grandes structures, des politiques ont cependant pu être mises en place. Encore aujourd'hui, plus de 75% de la production marionnettique est destinée au jeune public avec un soutien de moins de 100 compagnies sur les 800 existantes. En 2015, 84% des scènes nationales programment seulement 11% de spectacles de marionnettes en tout public contre près de 90% pour le jeune public.

Il ne faudrait cependant pas oublier que les spectacles de marionnettes jeune public permettent à certaines compagnies de survivre économiquement. De ce fait, certains artistes comme Renaud Herbin, Simon Delattre ou encore Alice Laloy souhaitent s'adresser aux petits comme aux grands, prendre le risque de l'enfance et considérer le spectacle pour enfant comme quelque chose à part entière. En ce sens, le jeune public devient un public de qualité qui ne doit plus être déconsidéré. Dans cette histoire tumultueuse entre la marionnette et le jeune public, ce n'est pas la marionnette en tant que telle qui est en cause mais bien l'usage qu'on en fait et le regard qu'on lui porte. Il s'agit d'un véritable art contemporain et d'un vecteur parfait pour ouvrir et éclairer la voix de l'enfant : « la marionnette ce n'est pas pour les enfants, la marionnette, c'est aussi pour les enfants ».

Conclusion de la matinée



Pour conclure la matinée, Marie-Pierre Chopin a établi un parallèle entre l'histoire tumultueuse de la marionnette et du jeune public avec celle des sciences de l'éducation apparues à la fin du XIX^{ème} siècle. Destinées à apporter une réflexion sur l'éducation et la transmission, elles se distinguent en pédagogie en tant que discipline universitaire. L'enfance apparaît comme un moteur du déploiement artistique dans le renouvellement des formats mais aussi au niveau de la recherche. Peut-on parler de propagande du jeune public avec l'injonction des politiques publiques à faire programmer des spectacles destinés à l'enfance ? Il s'agit avant tout de prendre en compte les différences de temporalité entre le théâtre, le cirque et la marionnette et les différences de militantisme au sein de

ces disciplines. Quel récit de l'enfance peut être fait ? Ce récit de l'enfance doit sortir de celui naturaliste, voire hygiéniste, du XX^{ème} siècle, pour arriver, en passant par la psychanalyse de Françoise Dolto, à une conception de l'enfance nécessitant de véritables outils artistiques. En 2015, il était possible de lire dans la feuille de route conjointe entre le ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche et celui de la Culture, la nécessité de développer l'éducation artistique, celle aux médias et à l'information pour « lutter contre la radicalité » et « exercer une citoyenneté éclairée [...] nécessaire à la transmission des valeurs de la République portée par le gouvernement ». C'est sur ces mots que s'est clôturée la matinée de cette journée de recherche.

Quels choix artistiques et esthétiques pour s'adresser au jeune public ?

Table ronde : Fabrique des écritures et enjeux esthétiques



La journée a repris avec une première table ronde en début d'après-midi sur la « fabrique des écritures et enjeux esthétiques » et était animée par Stella Broyer Denous, doctorante en arts de la scène et en littérature jeunesse à l'Université de Bourgogne Franche-Comté. La discussion a débuté avec la question de savoir si s'adresser à l'enfance était un espace de liberté ou, au contraire, un espace de contrainte. Est-ce que l'on crée depuis l'enfance ou pour l'enfance ? Autour de la table pour répondre à cette question, Chloé Duvauchel, autrice et fil-de-fériste dans la compagnie La Relative, Nathan Israël, auteur et interprète et Luna Rousseau, autrice et metteuse en scène de la compagnie Le Jardin des délices et Angélique Friant, marionnettiste et metteuse en scène de la compagnie Succursale 101. À la suite de ce qui avait été dit dans la matinée, certain·e·s artistes ont commencé par ce qu'ils et elles n'étaient pas. Pour Chloé Duvauchel, par exemple, la pratique du cirque est un outil qu'elle utilise dans des formes de spectacles à destination des enfants, des jeunes et des personnes en situation de handicap. Dans ses créations, elle y mélange des formes purement circassiennes, du texte et de la manipulation d'objets. Jusqu'à sa rencontre avec la marionnette, le texte a toujours été quelque chose de très important dans la vie d'Angélique Friant mais depuis, elle a commencé à faire des spectacles plutôt comme des parcours sensoriels, émotionnels et sans texte. Luna Rousseau et Nathan Israël ont

également une pratique du cirque en association avec d'autres médias et qui ne sont pas nécessairement dédiés au jeune public mais plutôt des oignons pleins de couches de sens possibles à découvrir.

Existe-t-il une nécessité de faire rentrer l'enfant tout de suite dans le spectacle ? Faut-il poser les enjeux rapidement afin d'attraper le jeune public ? Pour Chloé Duvauchel, il ne s'agit pas d'aller l'attraper mais plutôt d'être le plus entier et le plus sincère possible. À l'inverse, Angélique Friant considère que son idée de départ n'est pas de créer des spectacles spécifiquement dédiés au jeune public mais plutôt de développer un univers qui, une fois projeté,



peut s'adresser à des enfants. Néanmoins, elle y note avoir trouvé un véritable espace de liberté, notamment au niveau de l'histoire et de la dramaturgie dans la manière de faire arriver les images. Elle a également remarqué qu'elle essaie de donner le plus de temps possible pour laisser les émotions advenir. Selon Luna Rousseau, il s'agit de s'adresser à des enfants comme à des personnes ayant déjà acquis un certain nombre de codes et de comportements sociaux. La liberté se situerait dans leur liberté d'interprétation et dans celle de se laisser entraîner dans un univers à partir du moment où il est posé clairement et directement. Pour Nathan Israël, il faut avant tout questionner le mot « liberté ». Certes, il existe une libération pour les artistes et le public mais il faut aussi et surtout prendre en compte les contraintes auxquelles les artistes doivent se plier. Cette libération permet d'engager le dialogue avec le public à certains endroits. Dans le spectacle *Gadoue* par exemple, les enfants ont beaucoup réagi au fait qu'il finissait en caleçon en lui indiquant qu'il n'avait pas le droit de l'être. C'est dans la contrainte qu'on peut trouver la liberté.

Cette contrainte viendrait, selon Angélique Friant, surtout des adultes et des encadrant-e-s qui demandent à ce que, par exemple, les spectacles aient une certaine durée et qu'ils soient interactifs. Il est important d'aller questionner cette liberté par le biais des adultes mais aussi et surtout par celui des enfants. En poussant le regard des adultes sur la pédagogie et les temps d'attention apparaît un endroit de recherche et de liberté permettant de casser les codes. Pour Chloé Duvauchel, la seule contrainte qui puisse exister est celle de la responsabilité : l'artiste doit se sentir responsable de ce qu'il montre.



De même, respecter les codes – ou les détruire – induit-il de maintenir un avant et un après spectacle ? À cette question, presque tou-te-s les intervenant-e-s ont évoqué la violence d'être spectateur-trice par rapport au déplacement intérieur créé par un spectacle et qui n'est pas nécessairement maîtrisé. Dans ce sens, le jeune public a-t-il besoin de codes, à l'image de la boîte noire ? Dans quelle mesure la remise en

question des conditions de représentation permet-elle de changer complètement la nature même du spectacle ? La déconstruction de la boîte noire permet, pour certain-e-s artistes présent-e-s, de construire un autre rapport avec le public, une autre interactivité. Par exemple, travailler à partir des salles de classe permet de transformer l'espace et d'amener le spectacle vers et avec d'autres codes. Pour d'autres, la question de l'espace extérieur permet justement de transgresser les codes mais, plus

encore, les réactions des enfants, par rapport au silence par exemple, permettent d'en créer de nouveaux. La boîte noire ne serait plus le seul espace sacré capable de créer la magie. Les codes ne sont pas forcément négatifs s'ils ne sont pas sur-sacralisés et deviennent oppressants. À l'inverse, pour Angélique Friant, travailler avec la boîte noire permet de provoquer la magie.

Le risque d'un avant/après le spectacle n'est-il pas de faire disparaître la magie ? Par exemple, lors des bords plateaux, les enfants posent-ils des questions sur la technique ? Parfois, il est possible de garder la « magie » mais d'autres fois, les enfants posent des questions extrêmement pointues sur les moyens techniques utilisés. D'autres fois, des moments de grâce inexplicables peuvent avoir lieu. La pédagogie a véritablement transformé la relation entre l'artiste et le ou la spectateur-trice. En résonance, une personne de la salle, régisseuse générale d'une salle, posait la question de l'éducation des équipes d'accueil par rapport au jeune public. De même, est-ce que la volonté de s'adresser à l'enfance précède la création ?

Parfois, l'écriture arrive en premier mais n'est pas nécessairement destinée, en premier lieu, au jeune public. Il faut plutôt prendre en compte la question des lectures à de multiples niveaux qui vont influencer la forme. Les images viennent avant tout d'une volonté de parler de quelque chose, de raconter une histoire ou tout simplement de certaines envies comme par exemple celle de créer un spectacle entièrement en *pop-up*. De fait, la création peut prendre certains virages en fonction des équipes. Le spectacle crée le spectacle : le fond et la forme se retrouvent profondément liés. Pour conclure cette table ronde, il faudrait, selon Nathan Rousseau, interroger le terme de « violence » employé durant la table ronde. De même, un spectacle jeune public qui véhiculerait des émotions comme la tristesse ou l'angoisse ne doit pas nécessairement être perçu comme quelque chose de « négatif ». Faut-il mettre fin à la dictature du *happy end* puisque même les enfants connaissent des émotions comme la tristesse ou la peur ? La salle a d'ailleurs réagi à ce propos avec un débat dans la salle sur l'apport des neurosciences par rapport à la recherche sur le jeune public et la réception des émotions négatives par le cerveau humain. Il ne faut pas couper les enfants de la violence du monde mais plutôt la sublimer. Il est possible d'aborder tous les sujets avec les enfants en gardant toujours à l'esprit cette question de responsabilité : il ne s'agit pas de les manipuler mais de les amener vers quelque chose.

Table ronde : Espaces scéniques et de représentation

L'après-midi s'est poursuivi avec une deuxième table ronde sur les « espaces scéniques et de représentation » animée par Saskia Bellmann, doctorante en arts du spectacle à l'Université Polytechnique Hauts-de-France. Autour de la table, Brice Berthoud, marionnettiste et metteur en scène de la compagnie Les Anges au plafond, Cécile Mont-Reynaud, autrice et acrobate aérienne de la compagnie Lunatic, Camille Perreau, directrice artistique et plasticienne de la compagnie Entre chien et loup et François Duconseille, scénographe et co-fondateur de l'atelier scénographie de la HEAR. Les artistes présent·e·s ont pour point commun d'avoir, hormis celui d'être dans des compagnies qui ont une vingtaine d'années, celui d'une écriture plus poétique que narrative et assez proche des arts plastiques. À partir de là, d'où naissent les images ? La création se fait-elle à partir d'un texte ou à partir du plateau avec des matières qui tissent en même temps la dramaturgie que les paroles ?

Pour Cécile Mont-Reynaud, l'image poétique se crée à partir des espaces du corps. Pour l'un de ses spectacles jeune public, elle est partie de l'image du chaos et des mythes de la création pour créer une structure en bambou évolutive. La scénographie devient un agrès de cirque mais comment identifier ses potentialités acrobatiques et aériennes ? L'identification passe avant tout par une



connaissance mutuelle de l'acrobate et de sa structure. Ensuite, tout se passe avec de l'expérimentation au plateau. Camille Perreau explique d'ailleurs que sa formation de scénographe lui permet de se rendre compte très vite de l'espace et plus particulièrement des potentialités de l'espace public. C'est à partir de là que les auteur·trice·s peuvent faire jaillir les mots. Il serait plus question des objets puis du texte et non du texte puis des objets. Dans les spectacles de la compagnie Les Anges au plafond, la matière agit comme un point de départ de la création. Elle permet de créer l'espace scénographique puis les personnages et le rapport au public ; ce dernier étant le cadreur de l'histoire. Il agit comme le metteur en scène qui dévoile tout. La scénographie, quant à elle, est un peu comme la première marionnette du spectacle.

Dans la question de l'adresse au jeune public, il est important, pour les artistes, de travailler directement avec les jeunes publics auxquels ils et elles souhaitent s'adresser mais aussi avec des professionnel·le·s de l'enfance comme par exemple, pour la compagnie Entre chien et loup, avec un professeur des écoles à la retraite. Il s'agirait d'un processus quasiment sociologique d'apprentissage de l'univers et de l'imaginaire des enfants. Certains spectacles permettent cette immersion du public dans l'espace (public) : la scénographie devient alors urbaine voire périurbaine ou même rurale. D'autres fois, des objets placés dans l'espace permettent de stimuler l'imagination en évitant de faire référence à quelque chose de précis, de connu. L'interaction vient du temps passé avec les objets. Dans le cadre des installations de la compagnie Entre chien et loup, la déambulation dans l'espace public amène à créer des liens avec l'endroit et l'installation.

À l'inverse, dans *Le nécessaire déséquilibre des choses* de la compagnie Les Anges au plafond, les circassien·ne·s occupent tout l'espace de la salle en jouant avec et sur le grill. Le corps se retrouve intimement lié à l'objet, à la matière, à la marionnette, dans un jeu d'équilibre et de déséquilibre. En ce sens, quels peuvent être les liens entre l'architecture et le travail corporel au cœur de certaines démarches artistiques comme celles de Cécile Mont-Reynaud ? Il s'agit avant tout d'une dialectique



dans les spectacles immersifs à destination de l'enfance. Dans ce cas, les enfants deviennent les professeurs, les modèles, car ils sont exactement à l'endroit du présent où ils doivent être. Ils sont entièrement dans le sensoriel : ils n'ont pas besoin que les adultes leur amènent quelque chose puisqu'ils sont déjà dedans. Le travail des artistes est donc plutôt d'amener les adultes dans un certain état d'étonnement. Souvent, la surprise ne fonctionne pas car les enfants ne sont, par exemple, pas sensibles à la destruction des codes. Jouer dans l'espace public peut

apparaître comme la réintroduction du réenchantement pour les adultes. Pour les enfants, il n'y a même pas besoin d'amener de l'enchantement puisqu'ils sont déjà « pré-enchantés ». Il s'agit de planter une graine et les enfants en font quelque chose. Il ne faut surtout pas chercher à les modifier. C'est pourquoi il est très important de travailler, en amont de la création, sur des périodes de recherche directement avec le public auquel elle s'adresse. Il faut aller travailler directement dans leur « habitat naturel » car il ne nous reste que des souvenirs de notre enfance que nous nous sommes racontés. Le sacré, la magie du spectacle, ne viennent pas tellement du lieu que de la communion et de l'écoute.

Pour conclure cette deuxième table ronde, François Duconseille a décidé de « mettre les deux pieds dans le plat » en posant la question de « pourquoi faire des spectacles pour les enfants ? ». Cette remarque a fait réagir la salle de manière extrêmement vive mais est à mettre en lien, selon François Duconseille, avec la notion de sous-culture des enfants évoquée par Marie-Christine Bordeaux lors de son intervention en début de matinée. Que fait-on de cette sous-culture des enfants ? N'est-ce pas une question mettant en jeu des perspectives coloniales sur la place que les adultes laissent aux enfants ? Il apparaît également la question de savoir quoi faire par rapport aux échelles des corps et des espaces entre les corps des adultes et ceux des enfants. Que sont ces grands corps par rapport à ces petits corps ? Que fait-on également de cette notion d'« habitat naturel » de l'enfant ?

Conclusion de la journée d'étude



En clôture de cette journée, Marie Bernanocce, professeure émérite à l'Université Grenoble Alpes, présidente de l'ANRAT, auteure, a souhaité revenir sur l'inventivité dont font preuve les écritures à destination des enfants. Elles nécessitent d'ailleurs la création, l'invention d'un vocabulaire spécifique à leur analyse. En ce sens, les évolutions du théâtre jeunesse se sont révélées en avance par rapport à celles du théâtre tout public. Néanmoins, celles acquises par les militantismes pour le théâtre jeune public

sont encore, aujourd'hui, remises en question. Ainsi, la jeune recherche a encore des terrains d'étude, notamment du côté de la didactique du théâtre jeunesse, qui est à distinguer du théâtre jeune public.

Elle a également souligné l'importance de la place du corps, de l'espace et de l'immersion dans l'adresse aux enfants et aux jeunes ; adresse qui ne doit pas se faire en surplomb d'enfant mais à leur

hauteur. L'enfant a en effet beaucoup à apporter à la création. Or, l'adresse à l'enfance pose des questions philosophiques, voire éthiques, puisqu'il existe le risque de l'excès d'adresse, tout comme le danger du trop vouloir dire. Elle est aussi, profondément, un lieu de liberté. Cependant, il ne faudrait pas non plus oublier l'individualité de l'enfant qui ne réagit pas de la même manière que son camarade du même âge, par exemple.

De même, nous entretenons une fiction de l'enfance, de notre enfance, dans laquelle il est possible de puiser une force créatrice. Comment, après Deleuze et Guattari, ne pas coller à son réel d'adulte tout en passant par le détour de la réception par l'enfant qui rejoint donc notre fiction intérieure de l'enfance ? Il est donc nécessaire de construire une relation juste à l'enfance et à la jeunesse. Les artistes présent·e·s pour les tables rondes étaient totalement dans cette recherche de justesse. Car la relation à l'enfance est aussi la relation au monde et au sens.

L'écriture pour la jeunesse est donc un lieu privilégié, notamment dans la préservation du récit et dans son avance par rapport à d'autres formes théâtrales. Elle est surtout, et peut-être avant tout, un lieu de joie, de poésie et de poésie. La journée s'est donc conclue sur les mots de Marie Bernanoce selon qui, il n'y avait qu'à regarder les visages des intervenant·e·s pour comprendre que le théâtre jeunesse est celui de la préservation de la joie.

Intervenant·e·s

Saskia Bellmann est diplômée d'un master en Arts de l'exposition et de la scénographie de l'Université de Lorraine. Elle a travaillé au Théâtre national de Stuttgart (Allemagne) comme assistante de scénographe, avant de débiter une thèse de doctorat en recherche-crédation en scénographie (cirque et marionnette) à l'université Polytechnique des Hauts-de-France, sous la direction du professeur Amos Fergombé.

Stella Broyer Denous est chercheuse, metteuse en scène et comédienne. Lors de ses études à Amiens, en arts du spectacle et au conservatoire, elle se passionne pour le théâtre jeune public. À Besançon, ensuite, elle poursuit avec un double master en Arts du spectacle et en Littérature de jeunesse. Elle entame ensuite un doctorat sous la direction de France Marchal-Ninosque et Sandrine Lepors avec une thèse-crédation, sur le thème de l'écologie dans le théâtre jeune public. Elle accompagne des étudiants sur scène et donne des cours sur les écritures contemporaines à l'université de Franche-Comté. En 2019, elle crée la compagnie Puksos, dédiée au théâtre contemporain.

Marie Bernance est professeure émérite à l'Université Grenoble Alpes, Littérature & Arts UMR 5316. Spécialiste de théâtre jeunesse, elle a en particulier publié *À la découverte de cent et une pièces et Vers un théâtre contagieux* (Théâtrales, 2006 et 2012), 250 analyses dramaturgiques, accompagnées de pistes et outils de travail. Elle est vice-présidente de l'Anrat (Association nationale de recherche et d'action théâtrale) et présidente de Théâtre à la page. Elle a fait paraître deux pièces, *Libellules* et *Loulous* (Théâtrales, 2015 et 2018).

Dominique Bérody est conseiller artistique et littéraire, également formateur, membre du comité de lecture Artcena, aide aux auteurs. Il a été délégué général jeunesse du festival Odyssées-en-Yvelines et du Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN, coéditeur de la collection Heyoka-jeunesse (Actes Sud Papiers/CDN de Sartrouville) de 1999 à 2018. Expert Drac Ile de France (2002-19), il a été cofondateur et président de Scène(s) d'enfance et d'ailleurs (2004-09). Auteur d'articles et d'ouvrages consacrés au répertoire et au théâtre jeune public, il a également créé les éditions Très Tôt théâtre (1987-97).

Marie-Christine Bordeaux est enseignante-chercheuse, vice-présidente Culture et culture scientifique de l'université Grenoble Alpes, et membre du Haut Conseil de l'éducation artistique et culturelle. Elle consacre ses travaux à la médiation culturelle et scientifique, à l'éducation artistique et culturelle, ainsi qu'aux publics dits « spécifiques », aux amateurs et plus largement aux formes conventionnelles et émergentes de la démocratisation et de la démocratie culturelles.

Anne-Françoise Cabanis a créé la biennale Ricochets - première biennale des arts pour les enfants de 0 à 7 ans - en 1992, à la Ferme du buisson, scène nationale de Marne-la-Vallée. Elle est également fondatrice de l'association Scène(s) d'enfance et d'ailleurs, de l'association et du festival Un neuf trois Soleil et directrice artistique des Giboulées de la marionnette au sein du TJP-CDN de Strasbourg (2004-08). Elle a assumé la direction générale et artistique du Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières de 2008 à 2020 pour six éditions et un passage en biennale. Elle est aujourd'hui consultante artistique et formatrice.

Marie-Pierre Chopin est professeure des universités en Sciences de l'éducation et de la formation à l'université de Bordeaux. Chercheuse CeDS (UB), associée à Passages (UBM, CNRS), ses travaux portent sur les pratiques et les temporalités éducatives, les corporités dans les phénomènes de transmission et sur la diffusion des savoirs artistiques (éducation artistique et culturelle, structuration des espaces de diffusion de l'art).

François Duconseille est un artiste visuel et scénographe. Avec Jean-Christophe Lanquetin, ils fondent au début des années 2000 les Scénos Urbaines et l'atelier de scénographie de la HEAR où ils développent entre autres le programme de recherche Play>Urban sur les enjeux des pratiques artistiques en milieu urbain.

francois-duconseille.net

Chloé Duvauchel est née et a grandi au cœur d'une famille de théâtre. Elle codirige durant 18 ans une compagnie de cirque - le collectif AOC - puis fait éclore La Relative, une association artistique à vocation transversale qui bâtit des ponts entre la création, la médiation et l'inclusion sociale : une fabrique à tisser des histoires. En reliant les mots, le mouvement circassien et la manipulation d'objets, elle a pour désir d'imaginer, par des formes sur mesure, une relation particulière au spectateur en intégrant sa condition et son unicité.

associationlarelative.wordpress.com

Angélique Friant est comédienne-marionnettiste et metteuse en scène. Elle fonde en 2006 la Compagnie Succursale 101, à Reims. À ce jour, elle compte 21 spectacles à son répertoire, dont la diffusion s'étend au-delà des frontières nationales. En parallèle, elle a co-créé, à Reims toujours, le festival de formes brèves *Orbis Pictus* ainsi que *Le Jardin parallèle*, laboratoire marionnettique, dans lequel elle accompagne de jeunes artistes.

s101.fr

Esther Friess est secrétaire scientifique de la chaire ICiMa - Innovation Cirque et Marionnette au CNAC (Centre national des arts du cirque), au sein de laquelle elle contribue notamment à organiser un séminaire sur les mémoires et archives du cirque. Diplômée de l'École normale supérieure de Lyon, en études théâtrales et dramaturgies, elle poursuit sa route entre création littéraire et recherche universitaire.

Sandrine Le Pors mène un parcours de recherche et de pédagogie en écritures et en arts de la scène, parallèlement à une activité d'écriture et à un travail de collaboration artistique et dramaturgique au théâtre. Spécialiste de la voix et de l'enfance, elle est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches en études théâtrales à l'université d'Artois. Elle y co-dirige l'équipe de recherche « Praxis et esthétiques des arts ». Son dernier ouvrage publié : *L'enfant qui nous regarde. Persistances de l'enfance dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines* (Etudes Théâtrales, n°71, 2022).

Cécile Mont-Reynaud est architecte de formation, acrobate aérienne et autrice au sein de la compagnie Lunatic, Cécile Mont-Reynaud crée des spectacles exigeants pour tous, dans des contextes sans cesse renouvelés : théâtre, espace public, jardins, lieux non dédiés... Destinées en grande partie au jeune public depuis 2012, ses créations privilégient un rapport intime aux spectateurs. Avec son complice scénographe Gilles Fer, elle réalise des structures et agrès originaux, dont les cordes «fileuses» : des espaces-agrès nourris de l'imaginaire de chaque œuvre, des paysages à parcourir de nouvelles explorations acrobatiques et dramaturgiques.

www.cielunatic.com

Camille Perreau se partage entre ses créations de spectacles et des projets artistiques et culturels de territoire impliquant des participants de tous les âges au sein de la compagnie Entre chien et loup, en région Rhône-Alpes. Depuis 2019 son champ exploratoire se resserre autour du rapport qu'ont les enfants de moins de cinq ans à l'espace public avec en 2020, la création du spectacle *Okami et les quatre saisons du cerisier*. Sa deuxième création pour salle de classe prévue pour décembre 2022 questionne l'enfance pendant la guerre.

cie-entrechienetloup.net

Nathan Israël et Luna Rousseau ont fondé Le Jardin des Délices, une compagnie de cirque dans laquelle ils sont deux auteurs, l'un au plateau et l'autre à la mise en scène. Avec une prédilection pour la matière, leurs créations interrogent notre rapport au monde et à l'altérité, aux limites physiques et symboliques de notre condition. Ils proposent un cirque de l'hybridation, en écho au célèbre triptyque de Hyeronimus Bosch, *Le Jardin des délices*, dont les créatures étranges subjuguent et suscitent toujours de multiples interprétations.

www.cielejardindesdelices.com

Bibliographie / Ressources

Articles et ouvrages

Bérody Dominique, Lecucq Evelyne, *Le jeune public en France, Etat des lieux*, Chroniques de l'Afaa, n° 21, 1998.

Bernanoce Marie, Le Pors Sandrine (dir.), *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement*, Grenoble, Revue Recherches et Travaux, n°87, 2015.

<https://journals.openedition.org/recherchestravaux/750>

Bernanoce Marie, Le Pors Sandrine (dir.), *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, APU, Collection Corps et voix, 2018.

Carasso Jean-Gabriel, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ?* (Manifeste pour une politique de l'éducation artistique et culturelle), Éditions de l'Attribut, 2005.

Blaise Pierre, *Théâtres de marionnettes et éducation artistique et culturelle*, Manip, n°35, Thémaa, 2013.

Faure Nicolas, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Garré Nicoara Marie, *Marionnette et jeune public : scènes de la radicalité* in "La marionnette aujourd'hui", dir. Hélène Beauchamp, revue Europe, 2021

Hirschfeld Lawrence, *Pourquoi les anthropologues n'aiment-ils pas les enfants ?*, Terrain 40 [En ligne], 2003. <http://journals.openedition.org/terrain/1522>

Le Pors Sandrine (dir) *Les dramaturgies du jeune public (écritures et scènes)*, revue Registres, n°16, PSN, 2013.

Le Pors Sandrine (dir), *Les voix marionnettiques*, revue *Etudes Théâtrales* de Louvain-la-Neuve, n°59-60, 2015.

Le Pors Sandrine, *Si l'univers a une fin, qu'est-ce qu'il y a après l'endroit où il finit ?* Théâtre jeune public et science in *Théâtre et science*, dir. Florence Fix, Editions Orizons, 2018

Le Pors Sandrine, *L'enfant qui nous regarde - Persistances de l'enfance dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines*, *Etudes Théâtrales* n°71, 2021.

Petitjean André, *De quelques aspects du théâtre jeunesse contemporain*, in *Théâtre contemporain : écritures et représentations*, Pratiques 191-192, 2021. <https://journals.openedition.org/pratiques/10477>

Planson Cyrille, *Le spectacle jeune public, histoire et esthétiques*, éditions, La Scène, 2016.

Richard-Bossez Ariane , Girel Sylvia, Broyelle Fanny, *La réception du théâtre par le jeune public : Une expérience esthétique pluridimensionnelle et différentielle*, *Terrains/Théories*, Université Paris Nanterre, 2017. <https://journals.openedition.org/teth/996>

Salaméro Émilie et Juhle Samuel, *De l'art de l'émerveillement à celui du détournement*. Contribution à une sociologie des regards sur le cirque contemporain., *Terrains/Théorie*, n° 7, 2017. <https://journals.openedition.org/teth/985>

Autres ressources

David Gwenola, “*Cirque et enfance*”, in Focus Cirque, par Gweola David, Artcena www.artcena.fr/reperes/cirque/focus-cirque/cirque-et-enfance

Duthuit Dominique, “L’espace public, un terrain de jeu partagé entre enfants, adultes et artistes”, in Focus arts de la rue, Artcena. www.artcena.fr/reperes/arts-de-la-rue/focus-arts-de-la-rue/lespace-public-un-terrain-de-jeu-partage-entre-enfants-adultes-et-artistes

Gesbert Olivia, La Grande table des idées, entretien avec le philosophe Vincent Delecroix, France Culture, “*L’enfance se finit-elle un jour ?*”

Planson Cyrille, “*Panorama du spectacle pour l’enfance et la jeunesse*”, dossier, Artcena www.artcena.fr/reperes/jeunepublic

Coordination :

Scènes d’enfance - ASSITEJ France, le CNAC - Chaire ICiMa, Thémaa, le TJP-CDN Strasbourg-Grand Est.

Comité scientifique :

Marie Bernanoce, Professeure émérite des universités, Université Grenoble Alpes
Marie-Christine Bordeaux, Enseignante-chercheuse, Université Grenoble Alpes
Emmanuelle Castang, Chargée de projets et de développement, UNIMA
Marie-Pierre Chopin, Professeure des universités, Université Bordeaux

Pour la Chaire ICiMa :

Esther Friess
Cyril Thomas

Pour Scènes d’enfance - ASSITEJ France :

Pauline Duquesne
Jean-Noël Matray
Cécile Mont-Reynaud
Cyrille Planson

Pour Thémaa :

Michaël Cros
Claire Duchez
Claire Latarget
Graziella Végis

Pour le TJP :

Laurence Méner