

Musiques actuelles
et jeune public

Gérard Authelain
Juillet 2006

Cette étude, commandée par la DMDTS à l'ARSEC, a été réalisée par

M. Gérard AUTHELAIN

en collaboration avec

un comité de pilotage composé, pour la DMDTS, de

Virginie Bedotti, André Cayot, Michèle Durand, Sylvie Escande, Catherine Fagart,

Hélène Klunder, Catherine Lephay-Merlin, Alain Lucchini, Christian Steinmetz

comité auquel ont également participé, à la demande de la DMDTS,

M. Bruno Boutleux, directeur des Jeunesses Musicales de France,

Mme Anne Bustarret, journaliste,

M. Vincent Maestracci, inspecteur général des enseignements artistiques au ministère
de l' Education nationale

Ce rapport est le résultat d'une mission effectuée à la demande de l'observatoire des politiques du spectacle vivant de DMDTS. Il vise à compléter une recherche conduite en 2001 par Lucie Kayas et publiée en février 2002, intitulée « Musiques et jeune public ». L'objet de cette étude est d'analyser tout particulièrement les grands univers musicaux regroupés sous la terminologie habituelle de musiques actuelles, à savoir la chanson, le jazz, les musiques amplifiées, les musiques traditionnelles.

Plusieurs objectifs étaient fixés à ce travail, la DMDTS souhaitant disposer d'un état des lieux comprenant

- une présentation des spectacles proposés au jeune public,
- la place occupée par ces musiques dans les principaux réseaux de diffusion et de création,
- une description de ces spectacles faisant appel à la participation des enfants,
- le point de vue des artistes sur l'écriture spécifique à destination du jeune public,
- les modalités d'accompagnement pédagogique,
- le point de vue des responsables sur les dimensions artistique, éducative et sociale de la question du jeune public,
- un aperçu des pratiques dans quelques pays européens voisins,
- l'évolution repérable de cette action spécifique, tant du point de vue du renouvellement que des manques à combler.

L'énoncé d'un tel programme révèle à la fois l'ampleur de la tâche et le bien-fondé d'un tel questionnement dans la mesure où chaque terme renvoie à une multiplicité de perceptions : que l'on vise un recensement quantitatif ou une approche qualitative, aucune interrogation ne peut se traiter de façon univoque. C'est sans doute ce constat qui légitime la nécessité d'une telle étude. Se demander comment les différents acteurs culturels sont investis dans les possibilités offertes aux enfants pour accéder à la diversité des formes musicales engage de fait une vision globale montrant l'interaction entre les uns et les autres.

Dans ces circonstances, la validité des renseignements recueillis est fonction de la façon dont chacun de ceux-ci est lu dans un contexte prenant en compte des données qui ne semblaient pas incluses dans la question initiale. On comprend ainsi pourquoi, dans ce document, certains sujets sont évoqués en plusieurs endroits dans la mesure où la diversité des thèmes à traiter démultiplie les angles de perception d'un même sujet.

C'est aussi et d'abord pourquoi une telle étude n'aurait pu se construire sans un comité de pilotage rassemblant des personnes aux responsabilités et

aux compétences spécifiques, permettant au fur et à mesure de vérifier que les interrogations dont chacune était l'interprète étaient réellement prises en compte.

Lorsque se termine un rapport, c'est-à-dire au moment de rédiger l'introduction dont chacun sait que c'est l'acte rédactionnel final, il est aisé de mesurer la distance qui sépare le résultat de l'ambition première. Je remercie tout particulièrement à ce propos les encouragements de la part des membres du comité de pilotage pour leur soutien dans une démarche qui pouvait de moins en moins assurer l'exhaustivité et où la rencontre avec les acteurs de terrain était par définition une source de complexité pour une vision synthétique.

Mes remerciements sont tout aussi vifs et sincères vis à vis de ceux qui ont accepté de participer à cette enquête. Je sais par expérience combien il faut dans une année remplir de fiches de renseignements, de questionnaires, d'états des lieux, de bilans en tous genres : répondre à un questionnaire avec la secrète interrogation de son utilité réelle n'est pas tâche aisée. Merci également à tous ceux qui ont accepté de me recevoir pour un échange, malgré leur emploi du temps chargé, et avec l'espoir que ces entretiens pourraient permettre une meilleure définition des objectifs poursuivis. J'espère que tous ceux qui ont écrit, téléphoné, fourni une documentation, accueilli dans leur lieu de travail, ne se sentiront pas trahis par la restitution de leur propos.

Que tous sachent en tout cas que je partage la passion qui les anime, non seulement parce que le sujet de cette mission a été l'une des composantes importantes de ma vie professionnelle, mais parce que plus que jamais je crois prioritaire de s'intéresser à la façon dont une société prend en compte son devoir de culture à l'égard des jeunes générations et ouvre à ces dernières l'accès aux richesses existantes et à inventer.

AVANT-PROPOS

Pour celui qui a mission de faire un état des lieux et d'énoncer quelques préconisations, la tâche première consiste à définir en quel sens seront employés les termes utilisés au cours de l'étude. Une première partie s'impose pour fournir les bases communes d'un échange dans le cadre de ce rapport. En sous-titre de son étude, Lucie Kayas avait indiqué "*écouter-interpréter-inventer*"¹. Ces trois termes sont également opérants pour tenter de rendre compte de la relation qu'ont les enfants et les adolescents avec la musique, toute la musique, toutes les musiques.

Cet effort s'inscrit dans la continuité de l'étude de Lucie Kayas, en reprenant les éléments de terminologie qu'elle a donnés pour se repérer dans ce qu'elle appelle "la jungle des mots". La difficulté n'est toutefois pas seulement lexicale. Les musiques actuelles sont par vocation un univers en continuel renouvellement. Les métissages et autres formes d'interpénétration excluent toute étanchéité dans les catégories, et les pratiques elles-mêmes (y compris pédagogiques) se rebiffent lorsqu'on tente de les enclore dans une orientation prédéfinie.

Il est probable que les développements proposés dans ce document ne rendent pas compte de toutes les nuances et encore moins de toutes les exceptions aux coutumes établies. Les musiques actuelles sont par essence une réalité en mouvement, non encore estampillée par une grammaire définitive et à plus forte raison par une certification musicologique. La seule dénomination de "musique contemporaine", à plus forte raison si elle est conjuguée au pluriel, montre l'ambiguïté du terme s'il n'est pas accompagné de l'identité de celui qui parle ou du contexte institutionnel dans lequel il s'inscrit.

Les clarifications ne concernent pas seulement les étiquettes, les définitions, les modalités d'émergence (pour reprendre un terme cher aux analystes). Elles engagent également l'arsenal des initiatives concrètes pour donner aux enfants et aux adolescents l'accès à toutes les musiques dans leur actualité la plus quotidienne. Là encore, derrière des formules apparemment consensuelles, peuvent se manifester des orientations et des objectifs fort divers.

¹ Lucie KAYAS, « *Musiques et jeune public – écouter-interpréter-inventer* », DMDTS – Observatoire des politiques du spectacle vivant, fév. 2002

SOMMAIRE

Avant-propos

Introduction

A - Quelques définitions

Le jeune public	13
Les univers musicaux	15
Univers musicaux et pratiques sociales	17
Les propositions d'action en direction du jeune public	19

B - Les procédures d'enquête

Les structures de diffusion	23
Les artistes et les compagnies	24
Les structures de formation	24
Les sources complémentaires	25

1° partie : L'organisation de l'offre artistique *Réponses à une enquête*

I. LES STRUCTURES DE DIFFUSION

Les lieux et leur action	29
--------------------------	----

Le service jeune public

1. Existence d'une programmation jeune public	31
2. Personnes affectées à un service jeune public	32
3. Définition du profil de pose de responsable du service j.p.	33
4. Compétences requises pour l'exercice de ce poste	34
5. Sollicitations d'autres intervenants pour les activités j.p.	35
6. L'environnement induit-il des actions particulières ?	35

La programmation

1. Domaines artistiques concernés dans la programmation générale	39
2. Esthétiques musicales	40
Commentaire	45
La chanson	45
Le jazz et les musiques improvisées	46
Le rock et dérivés	47
Les musiques traditionnelles	48
3. La différenciation des âges	49
4. Les artistes programmés	52
5. Repérages pour une programmation	53

La communication	54
------------------	----

II. LES ARTISTES ET LES COMPAGNIES

1. Pourquoi avoir choisi le jeune public ?	55
2. Relations avec le jeune public	59
a) temps d'intervention	60
b) origine de la demande et formation antécédente des artistes	61
c) typologie des demandes et variables	64

2° partie : Les mesures d'accompagnement

I. LES ACTIVITÉS COMPLÉMENTAIRES DE LA DIFFUSION

A. Par les structures de diffusion	69
1. Dossiers d'information	71
2. Rencontres préalables avec les enseignants	72
3. Ateliers avec les enfants	72
4. Les résidences d'artistes	73
5. Activités surprises	74
6. Activités immédiates d'après spectacle	75
7. Retours sur spectacles	76
B. Par les organismes d'enseignement général et spécialisé	
1. Ecoles primaires et collèges	79
2. Ecoles de musique et conservatoires	79
3. Organismes d'éducation populaire	80
C. Des initiatives complémentaires	
Ecole du spectateur	83
Chroniques lycéennes	84
Zebrook	85
Les Enfants de la Zique	86
Mômeludies	88
Au Fil de l'air	89

II. LES SUPPORTS

AU SERVICE DE LA DIFFUSION ARTISTIQUE

La télévision	91
1. La magie de la scène	91
2. Un nouveau traitement de la chanson	92
Le disque	95
1. Une courte histoire	95
2. Le spectacle vivant et le disque	96
3. Au-delà de la chanson pour enfants	97
La presse	99
Le réseau internet	101
1. Sites de renseignements à caractère généraliste	101
2. Sites avec accompagnement play-back	102
3. Sites consacrés à des conseils de prévention	102
4. Sites d'initiation au son	103
5. Sites destinés aux enfants	103
6. Sites destinés aux collégiens et lycéens	103
7. Un annuaire avec liens	104
8. Sites d'éducation musicale	104
Les documents pédagogiques	
1. Les publications du Scérén-CNDP	107
2. Les publications de maisons spécialisées	109

3° partie : L'offre artistique et les jeunes en public

I. INTERROGATIONS ET CONVICTIONS

L'éducation d'un public jeune	115
Une responsabilité collective	118
Des conditions d'exercice	121

II. UNE PRÉOCCUPATION CONVERGENTE

<i>A - En France</i>	123
a) L'action de quelques structures de diffusion	
Les J.M.F. – <i>un réseau national de diffusion</i>	123
La Fédurok – <i>de la diffusion à l'action culturelle</i>	125
Tremolino – <i>un pôle régional de musiques actuelles</i>	127
Le Pannonica – <i>illustration d'une politique culturelle</i>	129
L'Athénor – <i>une scène conventionnée pour le jeune public</i>	130
b) Le témoignage de quelques structures de formation	
Les CFMI	133
Enfance et Musique	134
Le GMVL	134
c) Quelques autres organismes de diffusion	
Besançon – Montbéliard : diversité des choix	136
La ligue de l'enseignement	137
<i>B.A l'Etranger</i>	139
a) La Belgique	140
Le point de vue des artistes	140
1. Voie unique : danger	141
2. Retour au premier âge	142
3. Durer, une vertu inconnue des officines	142
Autre chose pour rêver	143
Les procédures d'agrément	144
Le festival Chants Sons	145
b) La Suisse	146
La fondation CMA	146
L'EJMA	146
L'ETM	147
AM-STRAM-GRAM	147
c) La Catalogne – Barcelone	148
L'Auditorium	
1. Organisation	148
2. Concerts scolaires et familiaux	149
3. Concerts participatifs	150
4. Concerts pour enfants de 2 ans	150
5. Eléments complémentaires	151

III. EN GUISE DE CONCLUSION

Une offre spécifique à certains âges	153
Ouvrir l'espace musical	155
La perception de l'enfant	156
1. L'enfant en groupe	156
2. Un âge à découvrir <i>Le langage – La surchauffe – L'arène – La jauge</i>	157
Echanges autour du zinc avec des artistes	163
Au hasard des rencontres	167

4° partie : Les propositions concernant l'accès du jeune public aux musiques actuelles

PRÉCONISATIONS

1. Poursuite du travail avec les associations régionales	171
2. Assises nationales du spectacle Jeune public	172
3. Constitution d'une source de renseignements	173
4. Un Chantier des Francofolies pour artistes J.P.	174
5. Un festival jeune public avec des master-classes	175
6. Intégrer la connaissance de l'enfant dans la formation des cadres	175
7. Une formation pour les responsables éducatifs	176
8. Une politique de commandes	176
9. Une politique de concerts avec les SMAC	177
10. Une politique de résidences avec démarches innovantes	178
11. Ouvrir une salle spécialisée jeune public	179
12. Un temps d'antenne sur une radio nationale	179

Annexes

Questionnaire adressé aux structures de diffusion	183
Questionnaire adressé aux artistes et compagnies	191

Introduction

A - QUELQUES DÉFINITIONS

1. Le jeune public

Parler de jeune public, c'est parler de trois choses à la fois selon qu'on met l'accent sur le terme *jeune*, ou sur le terme *public* ou sur le couple *jeune public*.

Public renvoie à l'idée de spectateur, et donc à l'état de celui qui assiste à une représentation, qu'elle soit théâtrale, filmique, musicale ou autre. « L'ensemble des gens qui lisent, voient, entendent les œuvres, les spectacles », selon la définition du dictionnaire.

Il est utile de rappeler cette évidence, dans la mesure où les préoccupations d'un grand nombre de structures ou d'institutions ne concernent pas, à propos des jeunes et de la musique, directement le rapport au spectacle, mais principalement les mesures éducatives et culturelles leur donnant accès à une connaissance et à une pratique artistique. Remarque d'autant plus importante à souligner que cette attention aux mesures d'accompagnement n'est pas le seul fait de l'Education nationale : ateliers, démarches créatives, présentations, pratiques musicales allant jusqu'à la réalisation en concert sont essentielles pour beaucoup d'établissements culturels de diffusion, la part scénique n'étant qu'un moment dans un ensemble de dispositifs destinés à favoriser l'accès des jeunes générations à la musique.

Jeune est une notion qui n'évoque pas les mêmes âges selon qu'elle est un substantif employé isolément (auquel cas on pense beaucoup plus à la génération des lycéens et étudiants) ou qu'elle est une épithète qualifiant un nom (par exemple celui de public). La précision n'est pas sans conséquence lorsqu'on aborde le domaine des musiques amplifiées. Les jeunes formant un public jeune ne sont pas nécessairement un jeune public.

Jeune public, faisait remarquer Lucie Kayas dans son rapport, est associé traditionnellement à un terme, celui qui est avant douze ans. De fait, lorsqu'on compulse les plaquettes des différents théâtres et centres culturels ou les pages du Pariscope, aucune limite supérieure n'est indiquée, mais on comprend vite, à la lecture de la présentation, qu'un spectacle s'adressant à des enfants à partir de 3 ou 5 ans ne concerne pas des adolescents de 12-14 ans.

Bien que ce ne soit pas affirmé comme tel, une opinion commune laisse penser que l'on parle de jeune public dès lors que le spectacle est organisé sous forme de représentation institutionnelle pour des classes d'école élémentaire ou pour des centres de loisirs. Les adultes peuvent y être admis, mais plutôt à titre d'accompagnateurs. Ils savent que de toutes façons la représentation n'est pas directement conçue à leur intention. Ou alors on ne parle plus spectacle jeune public, mais tout public (sous-entendu adultes et enfants y trouveront leur compte, même si les bénéficiaires se comptent sur des lignes séparées).

Lorsque sera employée l'expression *Jeune public* dans ce rapport, ce sera selon les distinctions habituelles effectuées par les organismes institutionnels s'appuyant sur les

grandes étapes psychologiques. Trois périodes seront envisagées, correspondant aux distinctions scolaires :

- la petite enfance (globalement de 0 à 6 ans, sachant qu'une distinction supplémentaire, empruntée à Anne Bustarret, doit être conservée, à savoir 0-3 ans correspondant généralement aux crèches ou établissements similaires et 3-6 ans correspondant à l'école maternelle) ;
- l'enfance (correspondant à l'âge de l'école élémentaire, du CP au CM 2, à savoir 7-11 ans environ) ;
- l'adolescence (correspondant à la génération 12-16 ans, celle des collèges, incluant l'éventuelle préadolescence de certains ne s'estimant de toutes façons plus dans le monde des enfants).

Les lycéens ne sont plus considérés comme faisant partie du jeune public, mais forment une population de jeunes sans autre précision, leur autonomie culturelle étant largement établie. Il n'en demeure pas moins que certaines actions (Zebrok, Chroniques lycéennes) leur sont spécifiquement destinées, font partie d'une certaine diffusion culturelle, et ont leur place dans un état des lieux sur les problématiques en jeu dans la diffusion des musiques actuelles auprès des jeunes.

On a tôt fait de constater que ces distinctions, pour pertinentes qu'elles soient, ne livrent qu'un aspect. Car si l'on oublie un temps qu'il s'agit de public pour un spectacle et que l'on parle uniquement d'enfants ou d'adolescents, on se prend à penser qu'il faudrait compléter ces appellations, pour savoir de qui l'on parle, par d'autres coefficients tels que l'enfant à l'école, en famille, dans la rue ou le quartier, en bande, dans le centre de loisirs, en vacances, à la maison. Et si l'on parle d'enfant à la maison, il faudrait alors préciser les modalités de vie familiale, les conditions d'habitat, la culture dominante du lieu, etc.

A travers ces remarques très banales, se pose la question de savoir si ce constat influe sur l'organisation d'une programmation ou non. Autrement dit la programmation jeune public est-elle prioritairement bâtie à partir des offres de programmation ou à partir du contexte particulier local qui est le terrain d'évolution des enfants ? Fait-on du jeune public, ou choisit-on des spectacles pour les enfants insérés dans telle histoire, en fonction d'un projet qui vise à les décentrer du sillon en train de se creuser ? On verra que l'une des questions s'adressant aux structures de diffusion a été la plus généralement laissée sans réponse : " L'environnement géographique, social, économique, scolaire, induit-il des actions particulières, tant dans la programmation que dans les mesures d'accompagnement ?"

2. Les univers musicaux

La mission confiée par la DMDTS avait précisé les quatre grands chapitres auxquels devait s'attacher l'étude, à savoir

- la chanson
- les musiques amplifiées (qui seront appelées *électronifiées* dans ce document)
- le jazz
- les musiques traditionnelles.

Pour la DMDTS, chacun de ces secteurs se subdivise en registres différents, dont la seule énumération fait apparaître, là aussi, la perméabilité des frontières. Pour l'enquête auprès des structures de diffusion et auprès des compagnies d'artistes, c'est cette classification qui a été adoptée et qui donc sert de repères pour la présente étude.

Les organismes ont ainsi été interrogés selon le catalogue suivant :

- chanson / variétés
- musiques *électronifiées*²
 - rock et dérivés
 - hip-hop / rap / Rn'B
 - techno / électro
- jazz / musiques improvisées
- musiques traditionnelles
 - des provinces françaises
 - du monde / world music

Les démarcations ne sont pas aussi rigides que pourraient le laisser croire l'énoncé des esthétiques, on l'a déjà souligné à propos du couple lexical "musiques contemporaines". C'est pourquoi ont été rajoutées dans les questionnaires, pour situer les échappées possibles, et aussi pour faire le lien avec l'étude de Lucie Kayas, quatre rubriques :

- musique classique
- musique contemporaine (musique savante, musique exacte, etc.)
- musique électroacoustique
- opéra / chant lyrique.

² L'emploi provisoire d'un tel néologisme vise à regrouper sous cette appellation les musiques avec les caractéristiques suivantes :

- le son est traité électroniquement (et pas seulement amplifié par une sonorisation)
- le son peut provenir de synthèse aussi bien que de traitement électronique de source acoustique (ordinateur, synthétiseur, platines, samples, etc.)
- l'acte musical se caractérise par une manipulation de machines électroniques
- la référence à une pratique artistique affiliée à des pratiques urbaines, parfois *underground*, réclamant une certaine puissance sonore, non écrites, portées par une esthétique en marge des esthétiques savantes, intégrant l'improvisation comme mode de jeu, et dont l'accès n'est pas régi par les cursus habituels de l'éducation musicale. Des musiques qui se définissent selon une *doxa* comprise seulement des initiés.

Il semble que le terme convenant le mieux pour rendre compte de cette diversité et de ces regroupements est celui de **familles musicales** (plutôt que de styles, genres, esthétiques). Les familles sont en effet le lieu où s'affrontent plusieurs itinéraires, souvent conflictuels et exclusifs, mais néanmoins nourris d'une même source. Quitter une famille pour en fonder une autre ne signifie pas reniement, mais tout simplement avancée : l'actualité des musiques abordées ici relève bien de cette marche en avant.

Cela n'empêche pas toutefois une difficulté irréductible. J'ai vu de nombreuses représentations indéfinissables par un seul qualificatif. Le spectacle vivant obéit aux mêmes lois que tout vivant : il est impossible de faire entrer dans des cases préétablies des manifestations ou des humains dont le chemin se dessine sans chercher à savoir si "le produit vivant" correspond à une posologie normée plutôt qu'à une autre. Peut-on définir autrement Tartine Reverdy qu'un spectacle musical « une heure sur scène où se mêlent chanson, musique traditionnelle, polyphonie, monologues, etc. » ? Alain Gibert, est-ce de la chanson, de la musique traditionnelle, de l'improvisation jazz, du conte ? Le groupe Bouskidou, qui a longtemps animé des bals pour enfants avec une prédominance du rock a choisi plutôt le récital chanson tout public. Mais comme le vérifie chaque jour la chanson en général, le genre permet de balayer un grand nombre d'esthétiques et l'amplification aidant, les frontières entre genres sont de plus en plus poreuses.

Il en va de même pour Max Vandervorst ou La Corde à vent, avec de multiples instruments indéfinissables : est-ce de la musique improvisée, de la recherche sonore, du chant, de la musique contemporaine ? L'énumération des termes qui pourraient aider à définir le concert est elle-même imprécise et ne donne aucune indication.

Que la difficulté à établir une typologie attriste l'analyste ou complique sa tâche, à vrai dire cela n'est pas très important. Par contre, vue positivement, elle permet de s'interroger pour savoir quel est l'avenir du spectacle destiné aux enfants, et surtout certains genres mieux repérables sont-ils de ce fait plus ou moins en situation de difficulté. Certains agents confient qu'ils ont de la peine à faire programmer des artistes qui ont choisi de se consacrer au récital chanson, se faisant rétorquer par les directeurs de salles que le public attend autre chose. Ce à quoi répliquent les mêmes agents : est-ce vrai, ou la chanson ne serait-elle pas plutôt malade d'un dédain que lui vouent les instances culturelles ou les instances audio-visuelles ?

A partir de ce dernier exemple, on voit comment de la difficulté de définir un genre musical (la chanson) et d'assurer sa diffusion, on en vient à préciser les dispositifs déployés à l'égard des enfants et des adolescents.

3. Univers musicaux et pratiques sociales

La définition des champs artistiques ne lève pas toutes les ambiguïtés. Les problèmes de frontières entre genres musicaux ne datent pas de ce jour et ne relèvent pas des seules esthétiques. Le propre de la création est de s'affranchir des périmètres académiques ou liés à une époque. On l'a vu avec la musique orientale à l'époque de l'exposition universelle à la fin du XIX^e siècle, on l'a vu également avec le jazz au XX^e siècle, on continue à avoir la manifestation de ces emprunts et de ces métissages en de multiples occasions.

L'électronique n'est pas le seul apanage des musiques électronifiées. Or l'étude des phénomènes en premier lieu ne se fait pas aux franges, ni aux emprunts momentanés. C'est pourquoi il faut aller chercher la spécificité d'un univers musical là où il vit, là où se développe comme tel, là où il y a connivence entre artistes et public pour se reconnaître de la même famille. On voit pourquoi le terme de **famille** utilisé au chapitre précédent dans une acception imagée doit être également utilisé ici dans une version sociologique.

Les musiques électronifiées, ainsi, relèvent d'un consensus non formalisé autant que d'une définition précise. Il y a longtemps qu'en esthétique l'opinion commune est considérée comme un mode de savoir approprié à certaines activités. « La *doxa* offre sa toile bien tissée à tous sans exception, et ces "lieux" qu'elle présente à l'entendement de chacun nous rendent capables de nous entendre les uns les autres ».³

C'est pourquoi aborder un champ défini par les seules caractéristiques techniques ne peut suffire. N'entrent pas ici dans notre étude les musiques dites électroacoustiques et acousmatiques, même s'il est aisé de repérer des filiations en ligne directe d'un domaine à l'autre.⁴ Encore que certaines initiatives émanant d'organismes n'entrant pas dans le champ direct de notre étude rejoignent néanmoins ce qu'on pourrait nommer une « pédagogie fondamentale » ou « un socle commun » pour amorcer des parcours musicaux ayant choisi leur famille, leurs regroupements et leur *doxa*. Nous aurons ainsi l'occasion de voir qu'une certaine transversalité n'est pas aussi chimérique que l'on pourrait le supposer.

C'est d'ailleurs l'histoire de la chanson qui a peine à se situer dans l'une ou l'autre « dynastie » dans la mesure où elle est capable d'emprunter à tous : telle le bernard-l'hermite, elle est capable d'aller se loger dans n'importe quelles coquilles, et pas seulement quand ces dernières sont vides... C'est aussi le bouillonnement des musiques actuelles. Certains professeurs de musique, ou des musiciens intervenants travaillant avec des adolescents (lycées professionnels, centres sociaux, MJC, voire collèges) s'équipent de *kaospad*, *electribe*, *loop-station*, pédales, et d'une multiplicité de logiciels permettant toutes sortes de traitements et d'assemblages. La constante évolution des outils technologiques à disposition d'un large public permet d'intégrer de nouvelles perspectives de composition. Même sans miser sur l'emblématique « création à la portée de tous », l'observateur doit s'imposer une attention nouvelle sans qu'on puisse dire avec assurance ce qui relève d'une démarche éducative d'atelier, d'une sensibilisation au monde sonore, d'un accès à la musique électroacoustique, ou d'une pratique de musique électronifiée ouvrant sur la techno.

Une situation nouvelle est en effet créée par une lutherie en tous points explosive. Les enfants et les adolescents adoptent cette dernière en grand nombre, indépendamment des structures éducatives dans lesquelles ils se trouvent. L'ordinateur n'est pas réservé, comme

³ Anne CAUQUELIN, *Les théories de l'art*, PUF 1998, p. 119.

⁴ cf. notamment Aryel KYROU, *Techno rebelle*, Denoël 2002, pp. 35-90.

pouvait l'être le violon, le saxophone ou le piano, à des jeunes qui acceptaient de passer par des heures d'études régulières pour maîtriser la pratique de l'instrument. On est en présence ici, avec les musiques de sources électroniques et les possibilités de montage offertes par l'informatique, d'objets sonores qui impliquent toutes les générations. N'importe quel enfant aura tôt fait d'utiliser un logiciel tel que "GarageBand" avec lequel il est possible d'aborder la composition. Que la machine ne dispense pas d'une formation musicale dans laquelle l'appropriation du patrimoine est essentielle, là n'est pas la question. Le problème est que, bon gré mal gré, l'oreille se forme à des esthétiques qui sont véhiculées par d'autres supports que ceux de l'enseignement traditionnel.

En ce sens se crée aussi une famille qui élargit ses critères d'appartenance à ce qu'on pourrait appeler une génération du computer. On entre dans un processus qui risque de bousculer les habitudes les mieux assises : les musicologues comme les pédagogues ne peuvent se contenter de préparer le siècle précédent. Ils doivent en même temps relier ce qui se passe à ce qui a précédé et continue de vivre.

Le Jeune public est-il une famille ?

Si l'on parle programmation de spectacles, la réponse est claire. Si l'on aborde le registre des musiques traditionnelles, il faut réserver son jugement, notamment quand l'on inclut les musiques du monde et spécialement celles des communautés immigrées. Comme on aura l'occasion de le découvrir à travers l'enquête, la vie artistique se référant aux musiques traditionnelles est indissoluble des conditions de vie, où les événements, l'économie, l'appartenance ethnique, le rôle social, la politique locale, etc., ont une grande importance et influent sur l'ensemble des modes d'expressions, dont la musique en est souvent l'élément le plus visible.

Le lien entre famille et communauté est une réalité forte. Une des particularités des « musiques trad' » est de ne pas séparer les générations. On peut traiter le concert différemment selon qu'il y a une majorité d'enfants ou qu'il s'agisse d'un rassemblement tout public. Mais si la mise en forme est différente, le matériau musical est le même, le contenu n'est pas différent. Il n'y a pas une culture pour enfants et une autre pour adultes : on aménage seulement les modalités pour que chacun vive l'expression artistique selon son âge. Ce qui toutefois est moins le cas avec certaines danses difficilement abordables avant la puberté.

D'une certaine manière les musiques traditionnelles s'interrogent sur la notion de jeune public, et se méfient de ce qui pourrait ressembler à une "infantilisation" de la tradition, ou tout au moins à une mutilation, voire à un sous-produit. L'enjeu, pour elles, est d'assurer une continuité. Philippe Fanise, responsable des musiques traditionnelles à l'ARCADE (Association régionale PACA), a pour cela une comparaison fort éclairante dans son évidence : les enfants mangent ce que mangent les parents. Et sauf au premier âge, il n'y a pas une nourriture spéciale pour les enfants. Or dans les restaurants, les menus enfants sont les plus indigents qui soient, se complaisant dans l'uniformité avec steak hachés ou escalopes de dinde, pâtes ou purée. Or ce n'est pas ce dont l'enfant a besoin pour se développer, on le prive de ce à quoi il a droit, et qu'heureusement il trouve ailleurs que dans ces lieux censés faire bien manger.

L'on retrouve ici encore une autre façon d'entrevoir la famille, à un sens plus charnel, plus biologique, ce qui n'est pas sans influence sur la façon de concevoir un programme éducatif et une politique du spectacle vivant à travers la diffusion et la formation.

4. Les propositions d'action en direction du jeune public

La terminologie employée dans ce rapport pour définir les différents modes d'action à l'égard des enfants et des adolescents est celle qu'a adoptée Lucie Kayas, à savoir la distinction entre action culturelle, éducative et artistique :

*« On appellera **action culturelle** des opérations destinées à faciliter l'accès des populations aux productions musicales. Ces actions peuvent s'adresser aussi bien aux jeunes qu'aux personnes âgées, aux chômeurs, au grand public, à un public familial, au milieu carcéral. »*

Ainsi définie, l'action culturelle se présente habituellement sous l'angle de la diffusion. Toutefois certains responsables d'équipement ont une importante activité de préparation dans les collèges et les écoles primaires avant ou après la manifestation des artistes sur scène, c'est par la formule "action culturelle" qu'ils désignent ce travail de rencontre avec les musiciens, ateliers d'éveil ou d'initiation, participation aux répétitions, etc.

*« **L'action éducative** propose des actions s'adressant plus particulièrement au jeune public d'âge scolaire (de 0 à 18 ans, scolaires, centres aérés, individuels et famille). Elle comprendra deux orientations : accès au répertoire et développement de la créativité musicale des jeunes. »*

L'action éducative se présente généralement sous l'angle prioritaire des apprentissages, sachant que, sous le mot, l'opinion commune entrevoit deux lignes entrecroisées :

- les activités d'enseignement
- les activités d'ateliers (celles-ci pouvant relever de la mise en pratique des notions acquises ou être consacrées au développement de la créativité).

En fait, selon les interlocuteurs, il y a souvent interchangeabilité entre les termes action culturelle et action éducative, autrement dit pour évoquer tout ce qui est lié aux opérations de diffusion, soit en amont, soit pendant, soit en aval, en collaboration ou non avec les institutions d'enseignement. La différence viendrait plutôt de ce qu'est intégrée ou non, dans l'activité avec les enfants et les adolescents, l'élément diffusion. Autrement dit l'action éducative menée dans les établissements d'enseignement général ou spécialisé devient réellement action culturelle quand est établi, à un moment de l'année, le lien avec la production scénique, que ce soit par la diffusion des programmes artistiques ou par la production des élèves eux-mêmes en direction d'un public.

Une autre distinction semble en tout cas largement admise, celle entre enseignement et éducation, et l'actualité confirme que les mots ne sont pas neutres. Du moins sont-ils employés aujourd'hui dans des contextes qui se réfèrent à des orientations pédagogiques précises (cf. les prises de position de Philippe Meirieu, notamment l'article "Oser éduquer" ou autres déclarations similaires) .

C'est ce qui explique que beaucoup inscrivent dans l'action éducative ce qui a trait aux ateliers de pratique artistique. Ils estiment à juste titre que la mission et les activités qui se

déroulent dans les établissements scolaires ne se réduisent pas aux activités d'apprentissages. Même si la question de savoir si l'on peut considérer l'enfant comme susceptible d'entrer dans le cercle de la pratique amateur fait encore difficulté pour certains directeurs d'écoles de musique ou de conservatoires.

*« **L'action artistique** viserait à l'intégration de jeunes musiciens dans le milieu professionnel. »*

Cette définition proposée par Lucie Kayas envisage une donnée importante dont on verra qu'elle demeure question pour de nombreux interlocuteurs. Beaucoup s'interrogent sur un chapitre insuffisamment pris en compte à ce jour : la formation de musiciens désirant s'adonner professionnellement tout ou partie à une activité artistique en direction du jeune public.

Toutefois dans le langage courant, l'expression « action artistique » évoque plus généralement le secteur de la pratique artistique, où l'objet de l'action n'est pas uniquement relié à une préoccupation pédagogique (même si les retombées éducatives sont évidentes), mais où l'énergie est d'abord et essentiellement employée à la réalisation d'une œuvre artistique trouvant sa fin en elle-même.

Selon cette dernière acception, les nuances entre action éducative et action artistique sont ténues, et il ne s'agit pas de définitions aux frontières imperméables. Il ne peut en être autrement dans la mesure où toute activité avec des enfants est par essence dynamique, c'est-à-dire "en tension vers". C'est aussi pour cela qu'on ne peut pas dire qu'un enfant est un professionnel, pas plus qu'il serait uniquement un apprenant-enseigné.

En fait l'une des questions en jeu est surtout de savoir si l'action artistique est exclusivement le fait des professionnels. L'interrogation s'est présentée jadis dans le domaine des arts plastiques avec l'art brut, elle s'est prolongée dans le domaine théâtral ou musical avec les handicapés, elle est la même lorsqu'on aborde la situation des enfants, notamment lorsqu'on affirme la possibilité pour ces derniers de prétendre à une authentique pratique amateur, dont l'une des composantes est de pouvoir aller jusqu'à la production publique. Pour permettre d'aborder la thématique dans son ampleur, je propose que la définition de Lucie Kayas soit ainsi modifiée :

***L'action artistique** vise à l'intégration de jeunes musiciens aux pratiques musicales amateur en lien avec le milieu professionnel, que ce soit dans le cadre d'établissements scolaires généralistes ou spécialisés, ou dans toute autre structure associative ou non.*

La formule n'interdit pas de se préoccuper de la formation de jeunes musiciens destinés à la vie professionnelle, mais cela relève plus d'une préconisation et non d'une définition stricto sensu de l'action artistique.

Au terme de cette courte présentation, il semble que l'on peut s'accorder sur l'adoption d'un glossaire qui demeure imparfait et qui ne recouvre pas toutes les situations, du seul fait que l'activité humaine en perpétuelle effervescence (notamment dans le cadre de l'éducation et de la pratique artistique) ne peut se comprimer dans des cadres préétablis. Au mieux l'effort de

résumé ci-après permet de savoir en quel sens est utilisé ici, c'est-à-dire dans la discipline "musiques", un langage dont on estime qu'il peut permettre à un grand nombre d'acteurs de se voir reconnus dans leur démarche.

Diffusion artistique (programmation de concerts et de spectacles musicaux)	
	Enseignement musical (acquisition de connaissances et activités d'apprentissages)
	Action éducative (mise en pratique de notions acquises dans le cadre d'ateliers, de travaux de de groupes, de réalisations internes,...)
	Action culturelle (action éducative en lien avec une programmation, sous forme de rencontres avec les artistes, ateliers, temps de jeux et activités musicales communes,...)
	Action artistique (action permettant à des jeunes musiciens de vivre une pratique amateur en lien avec le milieu professionnel, allant jusqu'au temps de la production scénique dans des conditions professionnelles)
	Formation artistique (visant à donner à de jeunes musiciens professionnels ou amateurs les moyens de mener une activité artistique en direction du jeune public)
	Activité artistique (terme désignant le travail d'un musicien choisissant de faire partager à un public, spécifique ou non, l'expression de l'art qu'il a choisi d'inventorier)

Vérification

Quand Tartine Reverdy fait son spectacle à Besançon ou dans le cadre du Festival de Marne, elle est dans l'activité artistique. Quand elle écrit aux écoles avant la date de sa représentation, elle fait de l'action culturelle. Quand elle est professeur à mi-temps dans son collège, elle fait de l'enseignement musical et de l'action éducative.

Quand Mederic Collignon joue son spectacle dans le cadre du Festival Mino, il mène son activité artistique habituelle. Quand il prolonge ce spectacle par une heure de travail à base de gestuation, vocalises, improvisations, dans une salle du théâtre de Chaillot avec une classe ayant assisté à son spectacle, il fait de l'action culturelle. Quand il joue à Lyon devant un public de lycéens et collégiens dans le cadre du festival Ecouter Voir, concert d'une demi-heure prolongée par une heure d'échanges avec les jeunes, il est à la fois dans l'activité artistique et dans l'action culturelle.

Quand Annick Meschinet monte un spectacle musical Rouge Malice avec un ensemble d'enfants et d'adolescents de Lons-le-Saunier, quand ce spectacle donne lieu à une mini-tournée dans le département du Jura et dans des départements voisins, il s'agit d'une action artistique au sens fort (ce qui n'exclut pas les retombées éducatives pour ces mêmes enfants)

Quand Pierre Frantz, responsable de l'Ecole du spectateur au Creusot, monte un spectacle réunissant plus de cinquante enfants, avec la résidence de Michèle Bernard pour l'aide à la création aussi bien que pour la production finale sur la scène nationale de LARC, tous mènent une action artistique : Michèle Bernard dans le cadre de son activité artistique habituelle, LARC dans son programme d'action culturelle habituel, Pierre Frantz dans le cadre de son rôle éducatif ainsi que de son activité artistique de musicien.

Quand Isabelle Beurret, dumiste, crée "Canto Ritmico", pièce commandée par Môméludies éditions à Carlo Rizzo, et qu'elle peut, par voisinage géographique, inviter le compositeur pour travailler avec les enfants, il s'agit bien d'action artistique. Quand Valérie***, dumiste à Orléans, fait rejouer à une classe primaire de la ville cette même pièce, sans la présence du compositeur, pour être donnée dans un concert Môméludies à la scène nationale Le Carré Saint Vincent, il s'agit également d'action artistique. Dans l'un et l'autre cas, ce qui est spécifique est une authentique pratique musicale amateur des enfants (qui se complète d'une indéniable action éducative).

Quand Brigitte Lallier-Maisonnette, directrice de l'Athénor à Saint Nazaire, organise avec Camel Zekri et le Diwan des concerts précédés ou suivis de rencontres dans les lieux d'apprentissage de la musique (écoles primaires, collèges et écoles de musique), avec la présence d'un dumiste facilitant toutes les médiations nécessaires, la démarche couvre à la fois la diffusion, l'action culturelle, l'enseignement, et l'on devrait rajouter l'action sociale de surcroît rejoignant l'action éducative sous sa forme d'éducation populaire.

B - LES PROCÉDURES D'ENQUÊTE

Deux sortes d'informations avaient à être collectées selon la lettre de mission :

- une première s'attachant aux données quantitatives de la place occupée par les musiques actuelles à l'intention du jeune public dans les réseaux de diffusion,
- une seconde présentant de façon analytique les tendances caractérisant les propositions artistiques en direction de ce jeune public.

Pour la première partie, tentant de restituer un état des lieux, il est rapidement apparu qu'une telle enquête demandait un travail dépassant le temps imparti pour ce rapport. Quatre régions ont été choisies pour l'envoi d'un questionnaire s'adressant à l'ensemble des structures de diffusion : Provence-Alpes-Côte d'Azur, Nord-Pas-de-Calais, Bretagne, Rhône-Alpes. En ce qui concerne les Scènes nationales, deux régions supplémentaires ont été retenues (Pays-de-la-Loire et Poitou-Charentes). De plus, les questionnaires ont été envoyés à l'ensemble des Scènes de Musiques Actuelles. Ont été également destinataires quelques établissements avec lesquels des liens personnels avaient été tissés précédemment, notamment en Ile-de-France, en Pays-de-la-Loire, en Poitou-Charentes, en Normandie. Au total près de 400 questionnaires ont ainsi été diffusés.

Toutefois une autre enquête a été menée par la DMDTS en 2001-2002 sur le réseau des Scènes nationales. Certaines de ces données ont été présentées chaque fois que possible dans ce dossier, offrant ainsi un tableau moins partiel de la réalité.

Pour la seconde partie, des questionnaires ont été envoyés à un certain nombre d'artistes en fonction des adresses disponibles. Le nombre d'envois a été moins important (environ une centaine), les efforts portant surtout sur la possibilité d'entretiens et d'audition de spectacles. Dans la mesure où la demande se situait ici plus sur un plan qualitatif que sur un plan quantitatif, et en accord avec le comité de pilotage, il devenait utile de rattacher l'évocation de la situation actuelle (2005) avec une histoire qu'il m'a été donné de côtoyer de plusieurs façons pendant plus de trente ans.

1. Les structures de diffusion

La variété des organismes répondant à ce titre a conduit à adopter le classement habituel ayant cours à la DMDTS et à le reprendre de la manière suivante :

- a) opérateurs généralistes intégrant une programmation jeune public*
 - scènes nationales
 - scènes conventionnées
 - autres lieux
 - (théâtres municipaux, centres culturels, offices culturels municipaux, salles de spectacles, etc.)
 - scènes de musiques actuelles structurantes

autres scènes de musiques actuelles
structures d'éducation populaire

b) opérateurs spécialisés jeune public

programmateurs nationaux et centres ressources
(JMF, Ligue de l'enseignement, Autre chose pour rêver,
associations diverses...)
producteurs privés
établissements scolaires (enseignement général et spécialisé)

c) festivals

généralistes (avec place pour jeune public)
spécialisés jeune public

2. Les artistes et les compagnies

Bien que la mission s'attachât principalement à la diffusion du spectacle vivant, celle-ci a partie liée d'une part avec les industries musicales (et notamment la production/diffusion des enregistrements sonores et vidéo) ainsi que la presse et les sites internet.

Seront évoqués ainsi les divers problèmes rencontrés par les artistes dans leur exercice professionnel, de même que les souhaits liés à la formation.

Cette enquête fait également apparaître le point de vue d'artistes étrangers, vivant notamment en Belgique, en Suisse et en Catalogne. Le souhait est d'amorcer une réflexion qui puisse prendre en compte la dimension européenne en construction.

3. Les structures de formation

En tant que telles elles n'entraient pas dans l'objectif de la mission. Toutefois un spectacle vaut aussi, outre sa qualité intrinsèque, par ce qui le précède et par les actions qui suivent la manifestation. On a vu en introduction le lien étroit de l'action éducative avec les activités de diffusion. On en trouvera l'écho dans ce dossier, notamment parce que les artistes sont sollicités, en lien plus ou moins direct avec leur spectacle, pour des interventions à caractères multiples.

D'autant que l'instance de diffusion organise elle-même, sous forme de stages, séances de présentation ou de résidences d'artistes, la formation des enfants, des adolescents, et éventuellement des enseignants. A l'inverse et de même, souvent l'établissement scolaire (enseignement général ou spécialisé) programme lui-même des concerts, et a minima organise, sous forme d'ateliers ou de classes culturelles, des travaux d'invention musicale et scripturaire en lien avec les spectacles annoncés, en préparation ou ayant eu lieu.

Une enquête par internet auprès des professeurs d'éducation musicale des collèges et des lycées de l'Académie de Lyon (Rhône, Loire, Ain) est en projet, en collaboration avec l'Inspection pédagogique régionale de l'Académie et sous son couvert. Elle sera l'un des travaux pouvant prolonger cette étude et fournissant de précieuses données

complémentaires. Les informations recueillies par internet pourront se poursuivre également par des entretiens et des échanges.

4. Les sources complémentaires

L'étude des plaquettes de programmation est également utile pour comprendre, à travers un écrit, l'importance accordée par une structure sur le spectacle jeune public. De la même manière les dossiers fournis par les diffuseurs ou par les compagnies d'artistes à l'adresse des enseignants ou des scolaires sont un précieux recours pour voir comment se présente l'ensemble des actions culturelles menées avec les écoles primaires, les collèges, les écoles de musique.

1^{ère} partie

L'organisation de l'offre artistique en direction du jeune public

RÉPONSES À UNE ENQUÊTE

I. LES STRUCTURES DE DIFFUSION

LES LIEUX ET LEUR ACTION

L'envoi du questionnaire s'est réparti de la manière suivante :

- 28 Scènes nationales (Bretagne, Nord-Pas-de-Calais, Pays-de-la-Loire, Poitou-Charentes, PACA, Rhône-Alpes)
- 22 Scènes conventionnées (Bretagne, Nord-Pas-de-Calais, PACA, Rhône-Alpes)
- 157 Théâtres et offices municipaux (mêmes régions)
- 93 SMAC sur l'ensemble du territoire métropolitain
- 25 Festivals
- 56 envois divers liés à un carnet d'adresses personnelles.

A cet envoi se sont ajoutés de nombreux appels téléphoniques pour compléter l'information, soit dans des régions qui n'avaient pas été destinataires (notamment l'Ile de France), soit pour demander des précisions concernant telle ou telle réponse.

Le taux de retour par écrit est variable selon les équipements. Il s'échelonne de 14 % pour le taux le plus faible (Scènes nationales) à 22 % pour le plus élevé (Théâtres et offices municipaux). Les SMAC, toutes structures confondues, ont répondu à 17 %.

Ces chiffres expliquent qu'il ait fallu, pour obtenir des résultats crédibles, compléter par échanges directs (visites sur site) ou par conversations téléphoniques. Dès lors, on peut estimer que le taux de réponses se situe dans une fourchette allant de 25 à 35 %, la proportion la plus élevée étant celle des théâtres et offices municipaux.

Il est nécessaire de préciser, avant communication des résultats, que ceux-ci sont à prendre comme des estimations dans la mesure où il n'est pas certain que les destinataires aient envisagé les mêmes réalités sous les mêmes termes. D'autre part plusieurs réponses font état d'activités qui ont cessé depuis un an (fait relativement rare), alors que d'autres annoncent qu'à la prochaine saison des initiatives seront prises en faveur du jeune public (annonce plus fréquente).

L'on trouvera en annexe l'intégralité de ce questionnaire, ainsi que celui destiné aux artistes, l'un et l'autre étant déchargés des espaces de rédaction prévus pour les questions ouvertes. Le traitement des réponses est double :

- une partie concerne les données chiffrées qui seront présentées sous forme de graphiques (référéncés *Enquête 2004*), se rapportant généralement à des pourcentages plus qu'à des données absolues ;
- une partie concerne les réponses à caractère rédactionnel qui ne peuvent se mettre en schémas ou données statistiques.

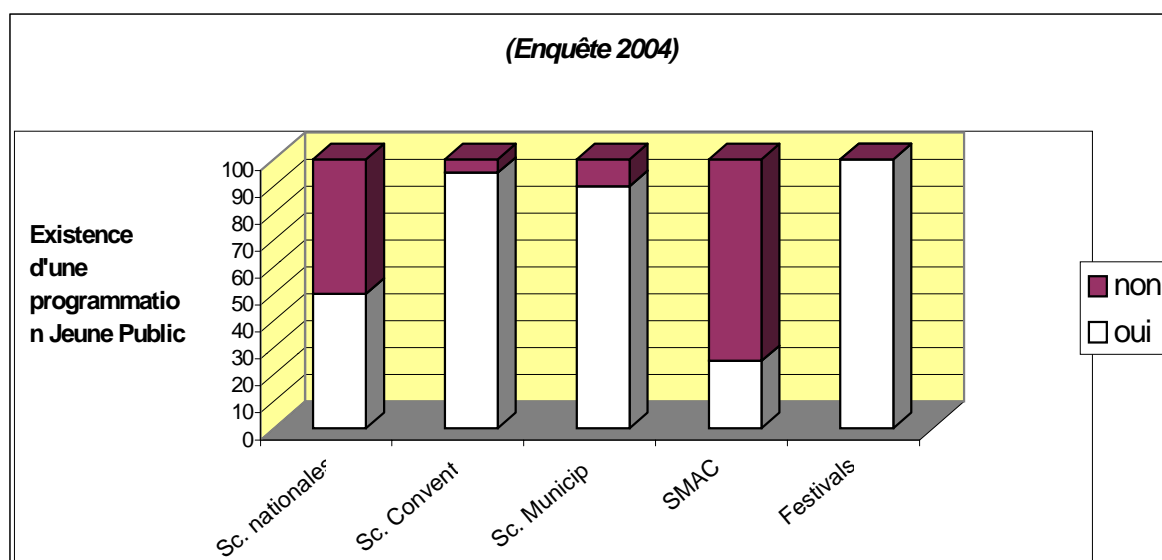
LE SERVICE JEUNE PUBLIC

Une première série de questions visait à repérer la manière dont les structures de diffusion intégraient dans leurs objectifs un “service jeune public”, que ce soit à travers la mission confiée à des personnes occupant dans l’établissement une responsabilité précise sur cette ligne, ou tout simplement par une programmation spécifiquement destinée aux enfants et aux adolescents.

1. Existence d’une programmation jeune public

Plusieurs questions se posent à la lecture des résultats et appellent une enquête plus approfondie. Ainsi en va-t-il sur le fait qu’un nombre important (50 %) semblent n’avoir pas de programmation jeune public. En fait on découvre ici une première ambiguïté du langage : la réponse négative ne spécifie pas nécessairement qu’aucune attention n’est portée aux enfants ou aux adolescents, mais qu’elle s’insère dans une orientation qui entend ne pas s’adresser à ces derniers dans le cadre de manifestations qui leurs soient réservées (publics captifs que sont les publics scolaires). Leur politique est délibérément orientée sur le “tout public”, souhaitant que les enfants viennent en famille avec leurs parents et non pas pour des rassemblements qu’ils estiment les couper artificiellement d’une politique générale de participation au spectacle vivant.

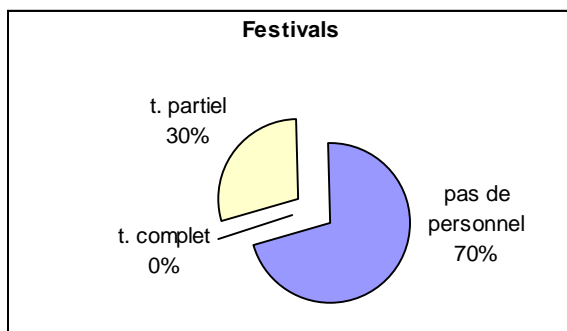
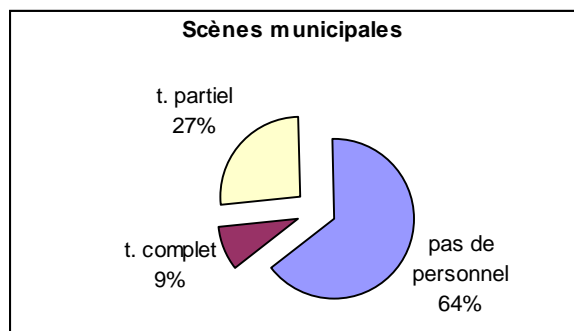
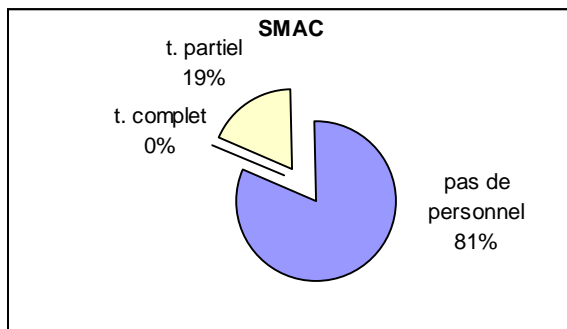
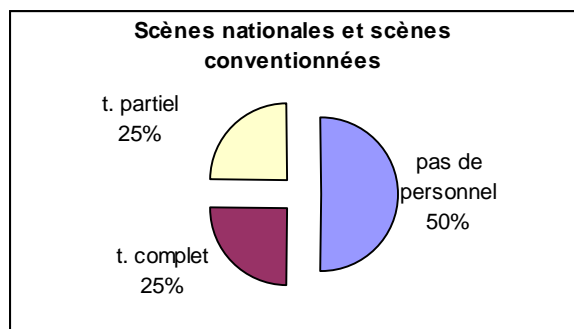
Une seconde surprise est la proportion relativement élevée de Scènes de musiques actuelles qui déclarent avoir une programmation jeune public.



Graphique 1

2. Personnes affectées à un service Jeune public

L'existence d'une programmation spécifique jeune public n'entraîne pas nécessairement la présence de personnel affecté. Quand la structure emploie des personnes à temps complet ou à temps partiel, les chiffres font apparaître une grande diversité : ils sont parlants en eux-mêmes, et manifestent clairement, sans qu'il soit besoin de commentaire, l'importance attachée à la formation de ce jeune public.



Graphiques 2 à 5
(Enquête 2004)

Toutefois une moyenne statistique n'a pas grande signification, dans la mesure où l'exercice ramène à des données moyennes une réalité qui est en fait fortement contrastée. Il suffit de citer deux exemples pour montrer comment les chiffres doivent être restitués dans leur originalité locale pour faire apparaître la grande disparité du travail auprès du Jeune public.

A Ville-Nouvelle-Culture, la structure culturelle du Syndicat de l'agglomération nouvelle de l'Isle d'Abeau, il y a 5 personnes affectées au service du jeune public : deux travaillant à temps partiel, trois travaillant à temps complet. Au Forum Nice Nord, il y a également trois personnes travaillant à ce service, toutes trois à temps complet. De telles situations ne peuvent guère être comparées avec la majorité des cas où il y a, dans les meilleures hypothèses, l'équivalent d'un temps complet sur une personne ou deux temps partiels.

Autre élément important dans les réponses que ne peut faire apparaître la seule lecture des chiffres : l'affectation des personnes. L'organigramme lui-même ne décrit pas seulement les responsabilités confiées, il est une indication précieuse sur les liens établis par une structure culturelle entre la diffusion et l'éducation artistique.

Au Syndicat de l'agglomération nouvelle de l'Isle d'Abeau, l'affectation se répartit ainsi :

- 1 responsable de la programmation jeune public de l'accueil des compagnies et du public et de l'organisation culturelle en milieu scolaire
- 2 musiciennes intervenantes en milieu scolaire titulaires du DUMI dont le travail en école est étroitement lié à la programmation artistique
- 1 technicien lumière et son.
- 1 secrétariat général, billetterie, communication.

L'évolution majeure au cours des dernières années porte sur la création du poste de la responsable de la programmation.

Une autre ville, Oullins (69) présente également le Service jeune public en intégrant les musiciens intervenant dans les écoles comme membres à part entière de l'équipe du théâtre (La Renaissance), d'ailleurs salariés directement par la structure.

3. Définition du profil du poste de responsable du service jeune public

Parmi les attributions du poste les plus fréquemment citées, on relève

- la programmation de la saison culturelle
- l'élaboration des budgets
- la coordination technique des spectacles programmés
- les relations publiques
- la médiation avec les écoles et le planning des classes accueillies
- l'organisation des transports
- la mise en place d'actions pédagogiques en lien avec la programmation
- la rédaction d'une plaquette
- l'expérience pédagogique

Certaines tâches annexes sont parfois citées :

- l'animation de la salle d'exposition d'art contemporain
- la collaboration avec les écoles de musique des villages voisins.

Complétant le profil, la qualification des candidats lors d'une embauche porte essentiellement sur les points suivants :

- la connaissance du milieu artistique et du spectacle vivant
- la connaissance des réseaux de diffusion
- la capacité à suivre l'organisation et le déroulement des ateliers en milieu scolaire.

D'une manière générale, le sentiment est que « la spécificité *Jeune public* s'acquiert après plusieurs années, la motivation et l'implication étant les critères retenus » (Le Manège – 59).

4. Compétences requises pour l'exercice de ce poste

Le questionnaire demandait de formuler 5 termes paraissant définir les compétences attendues d'une personne occupant le poste de responsable d'un service jeune public. Une longue liste (riche d'une quarantaine de formules et de mots différents) permet néanmoins de regrouper l'énumération sous quelques grandes rubriques :

- la capacité d'organisation et la rigueur de gestion
- l'exigence artistique
(connaissance de la musique, aimer les musiques que l'on programme)
- les qualités relationnelles
(disponibilité, sens du contact, écoute, adaptabilité)
- les qualités intellectuelles
(culture musicale, curiosité intellectuelle, capacité de rédaction, sens critique, clarté, adaptabilité pour faire évoluer les projets avec les enseignants)
- les qualités institutionnelles
(maîtrise du projet de la structure, maîtrise des relations institutionnelles, capacité à organiser les relations contractuelles, sens de la pédagogie, connaissance et engagement dans le monde de l'Education populaire)
- les qualités personnelles
(sens civique, énergie, initiative, autonomie, inventivité, enthousiasme, passion, écoute, largeur d'esprit, conviction, bonne humeur)

Il faut signaler, sans toutefois en exagérer l'interprétation, que n'ont été notées que 11 fois, toutes structures confondues, parmi les compétences requises :

- la connaissance de l'enfant, de son environnement (familles, parents, professeurs)
- la connaissance de sa psychologie
- savoir définir les attentes et les besoins des enfants et des professeurs.

Une réponse a livré son tiercé :

1. les enfants
2. le spectacle vivant
3. les médiations

Une autre réponse, s'ajoutant aux précédentes, a précisé

- la connaissance des attentes des enseignants
(ajoutant : "et surtout de leur fonctionnement...")

Une seule fois a été nommé comme tel

- le sens du travail en équipe

*Le rédacteur de cette étude aimerait comparer ces réponses
avec les référentiels de compétences servant à élaborer
les cursus de formation
dans le cadre des préparations à la gestion des équipements culturels.
Sous quelle rubrique, par exemple, et de quelle manière
est traité le sens du travail en équipe ?*

5. Sollicitations d'autres intervenants pour les activités jeune public

Une forte proportion de structures (environ 50 %) n'ont pas répondu sans qu'il soit possible de déterminer avec précision si de fait il n'est pas fait appel à des intervenants extérieurs ou si le fait est trop éphémère pour qu'il puisse être comptabilisé comme une pratique habituelle.

Lorsque les réponses sont exprimées, les professionnels les plus souvent cités et venant largement en tête sont les musiciens intervenant à l'école. Hormis les cas cités où ceux-ci font partie de la structure de diffusion (L'Isle d'Abeau, Oullins), leurs interventions se font de manière ponctuelle. Souvent prévues sous forme d'ateliers (Givors – 69), il y a parfois "accompagnement systématique avant chaque spectacle jeune public scolaire, montage de projet lié au jeune public dans les classes à PAC, etc." (La Valette du Var – 83). Les SMAC estiment pour la plupart la nécessaire « intervention en milieu scolaire en lieu avec les dumistes et les écoles de musique » (ASCA-Ouvre Boîte – 60).

Certains organismes, tels les JMF à Bourg-en-Bresse (01), savent que les musiciens intervenants participent à la préparation ou à l'exploitation du concert, mais sans qu'il y ait incitation directe de leur part.

Les professionnels les plus souvent cités, après les musiciens intervenants, sont ceux qui sont attachés à une école de musique (ce qui peut être les professeurs, mais éventuellement et là encore des musiciens intervenants).

Des festivals n'hésitent pas à faire appel à des personnes compétentes pour animer des ateliers se déroulant en complément de la programmation. Ainsi en est-il de Jazz-Mômes dans le cas du Festival de Crest (26). D'autres intervenants sont également sollicités, notamment des comédiens, des danseurs, des metteurs en scène, des plasticiens, des auteurs. Mais il est difficile, sans doute parce qu'il aurait fallu que la question soit plus précise, de faire le partage entre les artistes invités pour prolonger par des actions spécifiques leur activité scénique et les intervenants extérieurs qui apportent un concours bien que n'étant ni membres de la compagnie en séjour dans la structure ni personnel de cette dernière.

6. L'environnement géographique, social, économique, scolaire, induit-il des actions particulières, tant dans la programmation que dans celui des mesures d'accompagnement ?

La question semble avoir été difficilement perçue. La formulation était-elle inadéquate ? Ou la programmation jeune public prend-elle peu en compte ces questions d'environnement ? La réponse du Théâtre de Givors (69) tend à le faire penser pour deux raisons :

“Oui, mais peu sur le jeune public qui fréquente le théâtre pendant le temps scolaire. Les actions s'adressent plus aux adultes.

Il existe également, dans certaines villes, la volonté d'éviter toute initiative qui pourrait renforcer les tentations communautaristes”.

Les questions touchant au communautarisme sont plus généralement évoquées dans les entretiens oraux que par écrit. Cette remarque laisse à penser que certains sujets ne peuvent être traités valablement par un type d'écrit dont on sait d'avance qu'il est voué à la mission impossible : il est en effet très difficile de rédiger en quelques lignes un point de vue faisant droit à la complexité d'une situation en constante évolution.

Serge Bonin, ancien directeur de la Casa à Perpignan, raconte comment l'interprétation des comportements n'est pas toujours aisée. Lors des ateliers de guitare où travaillaient les Gitans, un nombreux public, famille ou amis, venait assister aux séances. Le directeur, pour la qualité du travail, demanda à ces observateurs de ne plus venir et de laisser les musiciens seuls. C'est alors qu'il s'aperçut que c'était aller à l'encontre d'une méthode d'apprentissage : c'est en observant que s'effectuait la transmission et le fait d'assister au travail d'un aîné était le meilleur processus pour les plus jeunes en désir d'apprendre.

Plus loin sera abordée également la façon dont les musiques traditionnelles ne peuvent aisément intégrer la notion de jeune public, la transmission d'un patrimoine se faisant à l'intérieur d'un groupe où sont ensemble adultes et enfants, non en séparant ces derniers de l'environnement naturel.

- La géographie est, à l'inverse, le domaine où le souci de l'environnement apparaît le plus nettement, notamment quand se développe une programmation intercommunale sur plusieurs localités, avec déplacements des enfants (par exemple La Ricamarie – 42).

Cette même géographie est encore une préoccupation pour la programmation, sur un plan très pragmatique. Dans le cadre de festivals ayant fait le choix du plein-air, entraînant des conditions techniques difficiles et des jauges-public difficiles à gérer (Festival Hippotoufer – 69).

Le domaine social, enfin, est malgré tout cité par certains établissements, sans que soient développés les retentissements et les corollaires, sans doute pour les raisons évoquées plus haut :

- Jumelage avec le Réseau d'Education du quartier (Villeneuve) et les structures socio-éducatives du quartier (MJC, Maison des enfants) (Espace 600, Grenoble – 38).
- Idem le Sémaphore (Port-de-Bouc – 13)
- Participation aux instances ZEP (Le Triangle / Rennes – 35)

La question fait néanmoins partie des attentions, ne serait-ce que par l'application de politiques de tarifs très bas (Courmon - 63) et un choix prioritaire de "travail avec l'Education nationale pour toucher toutes les catégories sociales et surtout les moins aisées " (Scène nationale Le Manège – Maubeuge – 59). Le travail en amont avec les enseignants (et à travers eux celui avec les enfants et les adolescents) revient à plusieurs reprises comme souci de prendre en compte une population devant faire l'objet d'une préoccupation particulière (Hennebont – 56, Ensemble Poirel/Nancy – 54, etc.)

"Il faut s'appuyer sur le réseau des établissements scolaires et la relation partenariale forte entre l'Education nationale et les collectivités locales pour offrir l'accès à la culture à tous, la possibilité d'épanouissement de tous les élèves, surtout dans les territoires défavorisés" (jazz-club de Dunkerque – 59).

« Participation aux instances ZEP » (Le Triangle – 35)

Pour certains, l'environnement « est le premier principe de définition pour chaque projet. L'institution (GRAME) assure la cohésion du collectif composé d'artistes, d'enseignants et de responsables d'institutions d'éducation populaire » (Grame – 69).

Plus précisément, la situation géographique de certains établissements est en soi une définition des missions qui lui sont dévolues : « Le Forum Nice-Nord est situé en zone sensible dans le cadre de la politique de la Ville (06) ». C'est également l'opinion d'Asca/Ouvre-Boîte (Beauvais - 60). Inversement, des structures sont placées à proximité d'établissements importants « qui font un gros travail en direction du jeune public sur le temps scolaire et extrascolaires. Par conséquent la programmation municipale se cantonne aux congés scolaires. On est dans le loisir culturel (Saint-Quentin-Fallavier – 38) ».

L'instance à laquelle se rattache la structure éclaire la mission qui est la sienne. Ainsi en va-t-il des MJC et autres structures d'éducation populaire :

« La lecture de la réalité sociale et de ses changements constitue, pour notre institution d'éducation populaire, à la fois un des fondements de notre pratique mais aussi un objectif primordial.

Le premier constat concerne les bouleversements de notre société qui ont profondément modifié les processus et les rites de passages de l'enfance à l'âge adulte. A ce titre, si les MJC sont ouvertes à tous, les jeunes constituent cependant un public privilégié qui doit pouvoir bénéficier de repères et d'apprentissages dont les acquis pourront leur profiter tout au long de leur vie de citoyen et d'adulte.

Le second constat relève la nouvelle place qu'a pris l'individu dans notre société. mise à mal devant un individualisme grandissant, la notion de groupe et de collectivité s'efface progressivement devant un individu qui tend à devenir la mesure de toute chose ».

En contrepoint, pour plusieurs structures, la prise en compte de l'environnement social ou économique semble ne pas être la préoccupation immédiate, dans la mesure où l'équipement est d'abord à vocation de diffusion culturelle :

« La programmation est d'abord artistique. Ensuite nous essayons systématiquement des actions d'accompagnement : rencontre avec les artistes, présentation du spectacle, présentation de la musique électroacoustique, etc. » (L'Heure Bleue – Saint-Martin-d'Hères – 38)

La situation est peut-être en partie résumée par le double objectif auquel est tenu un établissement chargé de la diffusion culturelle ou un service municipal de la jeunesse et de la culture (c'est ainsi que le formule celui de Bailleul – 59) :

« Une remise en cause permanente des choses proposées pour répondre réellement à la demande de la population tout en poursuivant la mission de faire découvrir ».

Il semble qu'une triple vigilance soit exercée : celle de ne pas entrer dans le jeu des communautarismes, celle de respecter une pédagogie liée à une culture dominante, celle de lier une offre artistique correspondant à l'essence de la mission éducative et fondée sur une dynamique d'ouverture.

LA PROGRAMMATION

Ce chapitre aborde de manière plus précise la programmation de la structure, à la fois sur le plan général, sur le plan musical, et sur le plan spécifiquement jeune public

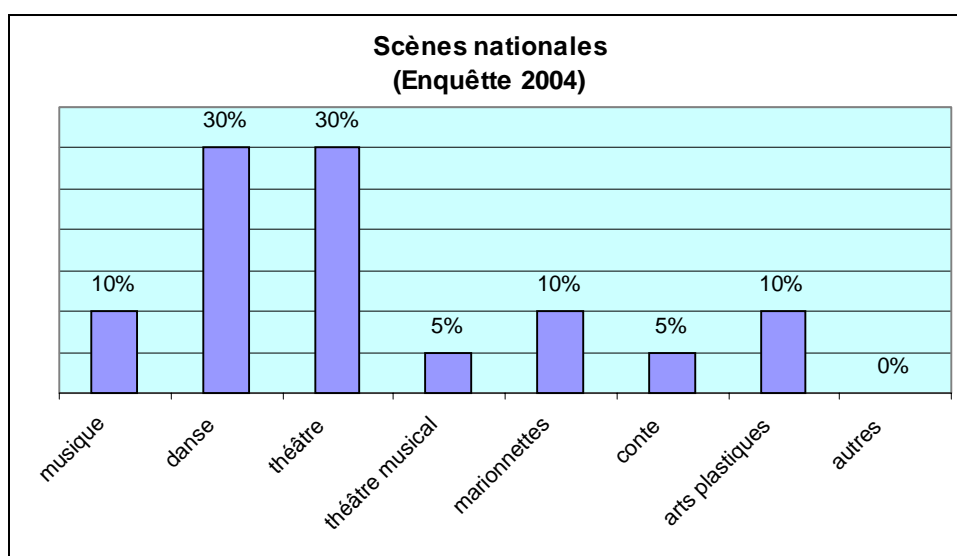
1. Domaines artistiques concernés dans la programmation générale

Pour connaître avec le plus de précision possible la part accordée à la musique, au théâtre, à la danse, aux arts mêlés (conte musical, marionnettes, divers), nous avons croisé trois sources d'information :

- les informations provenant d'une enquête réalisée par la DMDTS sur le réseau des scènes nationales en 2001-2002,
- le dépouillement des questionnaires envoyés aux structures de diffusion auxquelles nous avons rajouté à titre de comparaison
- les catalogues de programmation de ces structures.

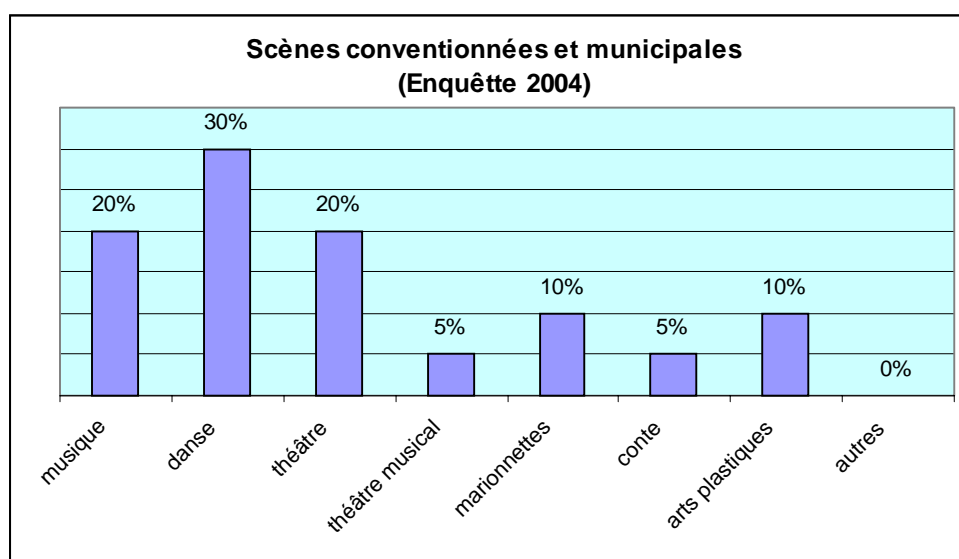
Il apparaît que la différence entre ces trois sources est assez minime et peut être tenue pour négligeable. Il existe néanmoins de grandes disparités entre les établissements, d'une part selon qu'ils sont "généralistes" (par exemple Scènes nationales ou Théâtres municipaux) ou qu'ils sont attributaires d'une mission spécifique (par exemple les SMAC), encore qu'à l'intérieur de ces grandes catégories il puisse exister des options majoritaires invitant à la prudence dans la lecture des moyennes (et nécessitant un examen plus approfondi pour faire droit au paysage réel).

Scènes nationales



Graphique 6

Scènes conventionnées et municipales



Graphique 7

Scènes de musiques actuelles et Festivals

Il n'a pas paru utile de dresser un tableau des différentes disciplines présentes dans les SMAC et dans les festivals, dans la mesure où le théâtre, les arts plastiques, les marionnettes, etc., ne correspondent pas à la mission des scènes précisément consacrées aux musiques actuelles. Dans la mesure où les festivals sont également des opérations consacrées à un objectif très spécifique, devient sans objet toute question concernant la présence de disciplines étrangères à leurs préoccupations.

2. Esthétiques musicales

Ce chapitre vise à donner un aperçu de la répartition entre les différents genres musicaux proposés dans les programmations jeune public. Il est évidemment intéressant de comparer les résultats précédents (établis à partir des différentes catégories d'établissements) avec la part de chacun de ces genres musicaux dans ces mêmes établissements. Là encore il est utile d'aborder séparément les types d'établissements. La classification proposée est celle utilisée par la DMDTS, à savoir

- Chanson / variétés
- Jazz / musiques improvisées
- Rock et dérivés
- Hip-hop / rap / reggae / Rn'B
- Techno / électro
- Musiques traditionnelles (provinces françaises)
- Musiques du monde / world music

- Musique classique
- Musique contemporaine savante
- Opéra / chant lyrique
- Musique électroacoustique

- Conte musical

Les résultats s'appuient sur les mêmes sources que précédemment, à savoir :

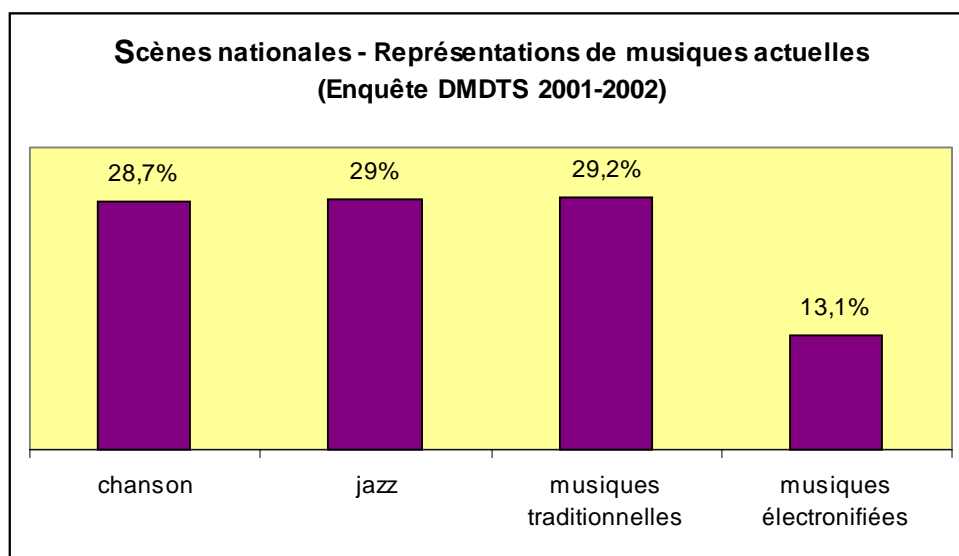
- les informations provenant de l'enquête de la DMDTS 2001-2002,
- le dépouillement des questionnaires envoyés aux structures de diffusion,
- les catalogues de programmation de ces structures.

Pour faciliter la lecture comparée des résultats, les différents genres musicaux ont été regroupés en quatre grands chapitres :

- Chanson (incluant les variétés)
- Jazz (incluant les musiques improvisées)
- Musiques traditionnelles (incluant les musiques du monde, les musiques des provinces françaises, la world music)
- Musiques électronifiées (incluant le rock et ses dérivés, le hip hop et le rap, la techno/électro).

N'a pas été pris en compte tout ce qui relève de la musique classique et de l'opéra. Ce secteur a fait l'objet d'une étude menée par Lucie Kayas, sans données chiffrées. Il n'a pas paru souhaitable de demander à des interlocuteurs récemment questionnés de répondre à nouveau aux mêmes questions. Une étude détaillée et comparative regroupant l'ensemble des univers musicaux serait néanmoins d'un grand apport pour aller plus avant dans la compréhension de ce qui est donné à entendre et voir au jeune public.

Scènes nationales

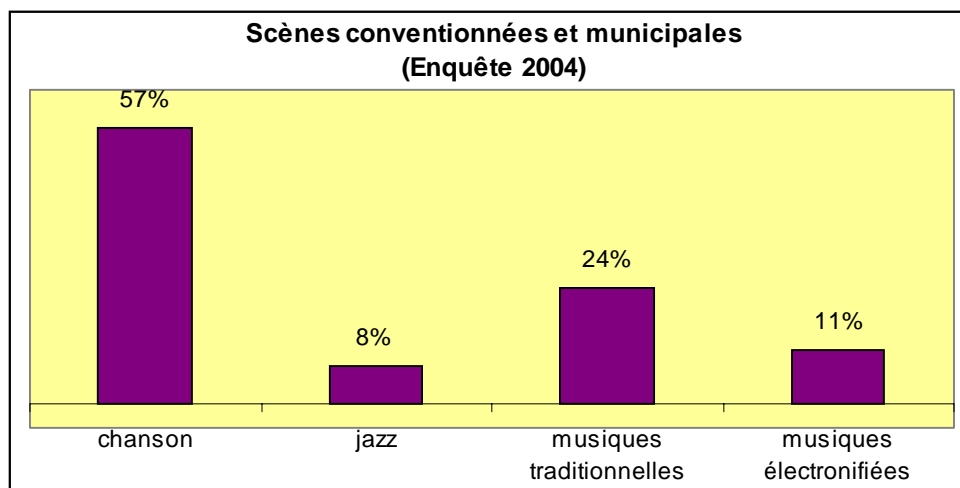


Graphique 8

Les chiffres du graphique précédent et concernant l'ensemble des scènes nationales proviennent d'une enquête menée par la DMDTS en 2001-2002. Ils reflètent par là une visée plus complète de la situation. La comparaison avec les éléments recueillis par l'enquête 2004 sur un nombre restreint de structures montre que les chiffres sont globalement approchants et ne nécessitent pas la présentation d'un autre tableau.

Il faut signaler que ces chiffres envisagent la totalité des séances jeune public et tout public. Or d'après les relevés, s'il y a des secteurs où il y a une programmation spécifique pour les publics scolaires (chanson par exemple), les concerts jazz, musiques traditionnelles ou musiques rock et dérivés sont pour une part importante tout public. Dans ce contexte, il est difficile d'évaluer la proportion des enfants assistant à des spectacles en même temps que les adultes.

Scènes conventionnées et municipales

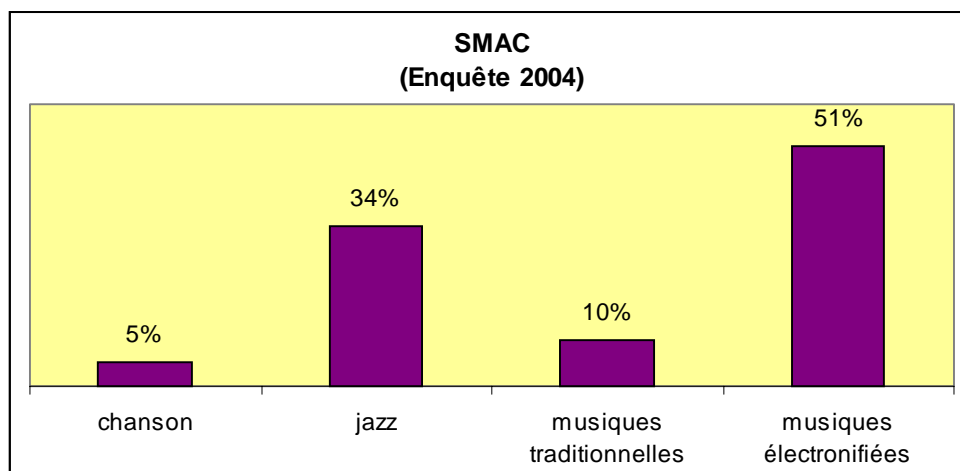


Graphique 9

La musique classique n'ayant pas été prise en compte dans la mission qui m'a été confiée par la DMDTS, le total des quatre rubriques retenues est établi sur un total de 100 %.

A l'instar du graphique n° 7, il serait intéressant de définir la proportion prise par la musique classique (musique de répertoire, opéra, chant lyrique, etc.) dans la programmation totale des établissements. A cette occasion, un graphique faisant apparaître l'importance de ces univers musicaux face à d'autres disciplines artistiques, notamment la danse, le théâtre, les marionnettes, le conte, serait d'autant plus intéressant.

SMAC – Scènes de musiques actuelles



Plusieurs Scènes de musiques actuelles précisent qu'elles ne font pas de programmation jeune public parce que cette mission ne fait pas partie des conventions passées avec les DRAC ou les collectivités territoriales, et que la plupart du temps la programmation jeune public est déjà réalisée par le service culturel de la ville ou d'autres équipements de diffusion.

Elles s'empressent d'ajouter toutefois que cette situation de fait ne les empêche pas de réaliser diverses actions dont les différents exposés ci-dessous résument bien le paysage général:

- « Soutien aux pratiques amateur en direction d'un public jeune, avec atelier hebdomadaire de chant et musiques actuelles et atelier hip-hop (écriture et chant) également hebdomadaire, organisés avec l'école de musique et mise à disposition par le Cargo de nuit d'un ingénieur du son et d'un équipement scénique adéquat. En fin de saison, Cargo de nuit propose des soirées présentant le travail effectué tout au long de l'année au sein des ateliers. » (Arles – 13)
- « Propositions ponctuelles de spectacles jeune public par le biais de spectacles ou de concerts adaptés en journée, poursuivis de rencontres entre les élèves et les artistes. » (La Lune des Pirates – 80)
- « Spectacles d'éducation artistique et culturelle (un spectacle de sensibilisation aux risques auditifs ayant touché 23.000 lycéens de 1999 à 2002 à Poitiers). » (Confort moderne – 86)

Certains signalent toutefois la difficulté de trouver des budgets propres pour ces activités n'entrant pas directement dans la programmation attendue des SMAC, ajoutant que certaines expériences ont du cesser à leur grand regret: « un spectacle de sensibilisation sur les musiques actuelles inséré dans un cursus pédagogique incluant spectacles et modules pédagogiques en classe a été arrêté fin 2003, l'Education nationale ne voulant plus participer financièrement à ce type d'activités. » (Confort moderne – 86).

De la même manière, « après une expérience d'action autour de la création musicale (ateliers hebdomadaires dans les lycées, stages de création durant les petites vacances scolaires, vacances musicales), l'absence de financements propres à ces actions et l'incapacité à pérenniser des emplois qualifiés spécifiques à ces actions, ont conduit à cesser ces activités. Certaines d'entre elles ont été transférées à la MJC, plus à même d'intégrer le fonctionnement, tout en gardant un œil sur le projet et en assurant l'accueil de stages de création » (Le Rio Grande – 82).

Ces quelques citations montrent qu'un réel souci est porté par les scènes de musiques actuelles, et que les expériences relatées le sont souvent au passé: « Notre association a proposé jusqu'en 2002 une programmation assez régulière en direction du jeune public qui venait en complément de notre activité scène de musiques actuelles. Malgré nos demandes, nous n'avons pas reçu un soutien significatif de nos partenaires institutionnels (...) et pourtant la tranche d'âge 16-25 ans était pourvue de propositions régulières de notre part. » (Le Portail Coucou – 13).

Cette importance accordée aux jeunes générations est reprise et développée dans le chapitre consacré à la Fédurok (cf. p. 125). L'un des directeurs de salles interrogé, précisant que sa structure ne comporte pas de service spécifique jeune public mais un service d'action culturelle, présente ainsi son argumentaire pour en défendre la nécessité (propositions retrouvées similaires dans de nombreux courriers ou échanges) :

« Le rapport au public est, pour tout établissement culturel, un fondement premier. Pour un lieu de musiques actuelles, ce rapport est aussi déterminé par les comportements culturels de la jeunesse. Cette jeunesse, segmentée, offre une diversité et une richesse dont nous devons tenir compte, que nous devons respecter et intégrer dans nos propositions.

Le rôle des parents dans la socialisation des adolescents décroît et c'est donc à une réorientation générale de la jeunesse vers de nouvelles sources d'information à laquelle nous assistons. Ainsi, pour un lieu culturel dont le public est composé pour moitié de 15-25 ans, une relation basée sur la prise d'abonnement ou l'achat de places ne correspond plus aux enjeux sociétaux actuels.

(...) L'éducation à l'image, au sonore et à l'écriture sont des objectifs que nous croisons avec la démocratisation de la connaissance et des usages des technologies de communication.

Les populations jeunes (enfants, adolescents et jeunes adultes) sont en période de construction d'identité et possèdent moins de repères culturels, éducatifs et citoyens que les autres tranches d'âges. La relation artistes - population doit être étendue et l'acte créatif, autant que faire se peut, doit être relié à une action culturelle visant à affermir ces repères et à constituer des liens intergénérationnels (enfants, adolescents, jeunes adultes et adultes). » (L'Olympic – 44)

* * *

Festivals

L'absence de tableau pour les Festivals est du même ordre que pour le chapitre précédent : la spécialisation des festivals sur le jazz, la chanson, les musiques traditionnelles, rend sans objet de savoir quelle est la place d'une esthétique qui ne fait pas partie de l'objet de la manifestation.

* * *

Commentaire

Ces résultats donnent une indication générale rapportée à l'ensemble du territoire, mais devraient être complétés par quelques correctifs. En effet une salle telle que celle des Pennes-Mirabeau (13) annonce un programmation orientée à 100 % sur la chanson, alors que dans le même département, le théâtre Marelios (La Valette – 13) annonce sa programmation à 100 % sur les musiques traditionnelles. Il en va de même pour le Service Culturel de Saint Chamond (42) ou l'office municipal de Saint Quentin Fallavier (38) orientant leur programmation intégralement sur la chanson (100 %), et à l'inverse le service municipal de Bouc Bel-Air (13) semble n'avoir aucune programmation chanson. Tous ces chiffres sont donc à commenter pour tenter de mieux percevoir la réalité, d'une part avec les indications se situant à une autre rubrique de l'enquête, et plus encore par les échanges complémentaires.

La chanson

Un premier constat s'impose : la part donnée à la chanson pour les enfants d'âge primaire est prédominante dans les salles généralistes, notamment celles qui sont plus ou moins directement reliées à un service municipal. Mais la classification ne dit qu'une part de la réalité.

Car énoncer que tel artiste "fait de la chanson" peut évoquer le récital avec le soutien d'un ou quelques musiciens (1), ou le spectacle musical composé de chansons auxquelles s'adjoignent aussi des parties purement instrumentales (2), contées (3) ou théâtralisées (4), une mise en scène avec un décor participant à la prestation musicale (5), voire avec des éléments empruntés au cirque (6) :

- 1 - Raphy Rafaël (Belgique)
- 2 - La Corde à vent
- 3 - Fawzi Al Ayedi
- 4 - Hervé Suhubiette
- 5 - Tartine Reverdy
- 6 - Compania Albadulake (Catalogne)

Ces distinctions ne peuvent être prises en compte dans une enquête à moins d'ajouter une multitude de paramètres disproportionnée avec l'objectif. Toutefois si elles n'ont pas pour but d'entrer dans des précisions d'apothicaire, elles révèlent une évolution à laquelle semblent contraints les artistes : le récital chanson devient une forme musicale plus difficile à programmer quand il n'est pas accompagné de ces éléments adjacents signalés.

Ce courant d'interdisciplinarité, joint à une part prépondérante de la chanson dans la programmation jeune public, pourrait donner lieu à un certain optimisme. Et pourtant, comme on le verra ultérieurement, la question se pose avec acuité aux artistes et aux agents artistiques. Elle interroge plus largement le statut de la chanson, sa médiatisation, sa place dans les établissements de formation musicale, les repères des programmeurs, et sans doute aussi ce qu'elle propose majoritairement pour le jeune public. Le fait pour la chanson de s'adjoindre décors, action théâtrale, images, arts du cirque, est-ce un signe qu'elle ne suffit plus à solliciter par elle-même l'intérêt d'un public, est-ce vraiment un désir de croisement et de confrontation, ou une recherche de séduction ? Est-ce parce que le genre chanson dans son ensemble a évolué, par exemple sous l'emprise de la télévision et de la façon dont cette dernière la présente sur écran ? Le problème sera repris plus loin.

Le jazz et les musiques improvisées

Si l'on regarde la place du jazz dans les programmations musicales des scènes municipales ou équivalentes, on constate que le jazz se place en dernière position. Les raisons de cette apparente modicité viennent-elles des organisateurs ou des artistes eux-mêmes, les chiffres ne peuvent le dire par eux-mêmes. Le fait qu'il y ait des salles spécialisées pour écouter du jazz (à la différence de la chanson) conduit sans doute à localiser les musiciens dans leur aire habituelle. Mais il y a d'autres raisons.

A la différence de la chanson, il n'y a pas d'artistes de jazz dont on puisse dire que la majeure partie de leur pratique scénique se déroule en direction du jeune public. Le saxophoniste ou le contrebassiste font du jazz, ils jouent selon toutes les formules connues et référencées, ils peuvent éventuellement être professeurs d'instrument dans une école de musique ou un CNR, mais lorsqu'ils sont sur une scène, c'est dans toutes les configurations du concert-jazz.

Certaines associations, qui ne sont pas à proprement parler des établissements de diffusion, concentrent néanmoins leur activité sur la diffusion du jazz. Beaucoup de celles qui ont une appellation débutant par les termes *Jazz-club* se reconnaîtraient dans les propos émanant de Dunkerque :

« Le Jazz-Club est membre de la Fédération des Scènes de Jazz et de Musiques Improvisées qui regroupe 27 lieux en France. Les musiciens me contactent pour venir jouer (3 jours consécutifs) et je leur propose aussi les concerts « jeune public » qu'ils acceptent volontiers. (...) Il faut mettre les enfants en contact avec les musiciens dans leur classe mais aussi dans les lieux de jazz. En situation de concert (éclairages, sonorisation), ils découvrent le lieu, petit et convivial, l'ambiance qui s'en dégage, les instruments, les rythmes du jazz. Ils peuvent échanger avec les musiciens. Ils sont fascinés par leur jeu, leur look ... C'est sans doute une bonne façon de leur faire découvrir et aimer cette musique et de les amener, au fil des années, vers les salles de concert. » (Jazz-club de Dunkerque – 59)

Il arrive que les musiciens s'adressent au jeune public parce qu'ils font partie de la troupe accompagnant un chanteur ou une chanteuse, et aussi parce qu'il leur arrive, avec un ou deux collègues, de présenter un concert concocté spécifiquement pour des enfants ou des adolescents.

Si l'on élargit aux musiques improvisées, sachant que sous le terme on repousse les limites de ce que l'on met habituellement sous la terminologie jazz, on rencontre des formules multiples. On retrouve les alliances évoquées dans le domaine de la chanson (par exemple musicien/comédien, comme Sophie Agnel et Catherine Jauniaux à la Cité de la Musique à Marseille (13), ou musicien / chorégraphe comme Odile Duboc et Jean-Marc Montera à l'Arche à Béthoncourt - 25).

Les classifications sont également imprécises. Lorsque Médéric Collignon se présente sur scène avec un saxophoniste et un batteur (Festival Mino – 75), il est dans l'esthétique jazz, même s'il intervient avec "une machine à sons" qui lui permet toutes sortes de fantaisies sonores ludiques et inouïes. Lorsque le même Médéric Collignon se présente quinze jours plus tard devant une salle d'adolescents, seul, dans le festival de musiques improvisées Ecouter Voir (Lyon – 69) plus proche de Musiques Actions à Vandoeuvre que d'une soirée dans un hot-club de province, avec la même "machine à sons", on est pleinement dans la

musique improvisée ; il se trouve certainement quelque jazzman pour lever un sourcil de scepticisme sur l'orthodoxie du genre, mais c'est aussi la richesse du jazz de ne pas s'enfermer dans une esthétique unidimensionnelle.

Il reste néanmoins à vérifier que la part importante du jazz dans les programmations de scènes nationales vient bien du fait déjà signalé que les concerts sont quasiment exclusivement des concerts tout public (99 %) et sont difficiles à distinguer, dès lors, d'une programmation générale du jazz par la structure.

Le rock et dérivés

Le rock ne fait pas partie, comme le jazz, des programmations majoritaires destinées au jeune public. Le constat n'a rien de surprenant. Deux raisons majeures expliquent cette absence :

- en ce qui concerne les enfants, le niveau sonore de cet univers musical n'engage guère les responsables de groupes scolaires (enseignants, comités de parents, centres de loisirs) à programmer un concert qui leur paraîtrait mettre en danger l'oreille des jeunes auditeurs ;
- en ce qui concerne les adolescents, ils sont instinctivement plus portés à aller en groupes autonomes dans un concert de MJC ou de SMAC, pour marquer leur indépendance et la personnalité de leur goût. Ils rejoignent en cela la politique de ces établissements qui ne jugent pas utile de faire pour un âge spécifique des concerts où de toutes façons le public visé sera présent.

Il existe toutefois des groupes de rock qui se destinent partiellement (voire majoritairement, même si c'est plus rare) au jeune public. Avec cette prudence toutefois que l'appellation rock fait pencher plus souvent du côté du rockabilly que du côté du métal, sans doute pour les raisons auditives évoquées ci-dessus. En outre des groupes qui ont jadis été de plein pied avec le rock de leur temps, tels Bouskidou, sont toujours catalogués comme tels dans les réponses aux enquêtes : leur récital, néanmoins, est plutôt orienté désormais vers la chanson, d'autant qu'ils ont délaissé le bal d'enfants qui a assuré une grande part de leur succès jadis, comme il fit celui du groupe défunt Amulette avec Didier Noblet. Il est significatif d'ailleurs que le flambeau, apparemment, ait été peu repris.

Ce qui a été repéré pour le rock est équivalent pour le hip-hop, le rap, la techno, l'électro, et d'une manière générale les esthétiques qualifiées d'émergentes. L'une des raisons de l'absence des scènes jeune public est probablement ce statut d'« émergence » qui met les priorités artistiques, pour l'instant, ailleurs qu'auprès des plus jeunes. C'est du moins l'une des opinions fréquemment entendues chez ceux qui sont les représentants de ces courants.

D'une manière générale, enfin, comme on aura l'occasion d'y revenir, les classifications données par les structures de programmation sont souvent approximatives. C'est pourquoi les chiffres indiqués dans les graphiques précédents sont à prendre comme des tendances plus que comme des données rigoureuses.

Musiques traditionnelles

La lecture des chiffres est encore plus difficile pour ce secteur que pour les précédents. Comme on le verra plus loin, les musiques traditionnelles sont un domaine où la séparation entre jeune public et public adulte est la plus soumise à réserve. Il n'est donc pas certain que

les réponses aux enquêtes aient pu avec précision spécifier ce qui relève du jeune public (et notamment du public scolaire captif) et du tout public. En outre une distinction devrait être faite région par région, en fonction de l'importance ou non de ces musiques. Il est évident que la région Rhône-Alpes n'a pas la même approche de la musique traditionnelle que la Bretagne. Peut-être même faudrait-il faire une comparaison à l'échelon des villes : Perpignan a beaucoup à dire sur les coblas et sur les musiques gitanes, qui ne s'enracinent pas dans les mêmes communautés. La ville de Marseille est à elle seule un carrefour de multiples traditions. De sorte que la diffusion de ces musiques se déroule souvent hors programmation en provenance des structures habituelles, et par des canaux qui relèvent aussi bien de l'éducation populaire que d'instances à caractère social, familial, festif, etc. L'une des caractéristiques est que la production artistique, en ce cas de "hors-lieu officiel", est de même facture et de même qualité que celle qui pourrait avoir lieu sur une scène officielle.

L'apport spécifique des structures de diffusion en matière de musiques traditionnelles se situe plus généralement du côté des musiques du monde, par la programmation de groupes en provenance de différentes cultures étrangères (africaines, sud-américaines, asiatiques, etc.). L'on retrouve ici des spectacles donnés aussi bien en dénomination jeune public qu'en appellation tout public. La question qui demeure à évaluer, en ce cas, est de savoir si la programmation se fait en fonction des opportunités de présences de groupes étrangers sur le territoire français, si elle est motivée par l'environnement social et la dominante culturelle locale des populations du lieu, si elle est un choix artistique personnel des directeurs de salles.

Plusieurs compagnies d'artistes traditionnels ont remis en vigueur le bal pour enfants (cf. Région en scène – Vénissieux – 69). Mais là encore, pour les mêmes raisons que précédemment, il s'agit souvent d'opérations tout public plus que spécifiquement réservées à des publics scolaires. A l'inverse, une expérience originale comme celle du festival Les Temps chauds comporte une opération spécifiquement réservée aux enfants, *Le Fil de l'Air*, qui fera l'objet d'une présentation particulière dans un autre chapitre (v. p. 82).

Il faut enfin rappeler que l'une des caractéristiques des musiques actuelles, toutes catégories confondues, est l'absence de frontières entre les provenances de ce qui est donné à entendre. C'est un pléonasme pour les musiques du monde. On le savait déjà pour le jazz, on le sait plus encore pour le hip-hop, le reggae ou le rock. Le phénomène est l'une des cartes présentées par des structures visant à proposer un panorama le plus large possible : « L'ATM [Association Trans Musicales] se définit comme avant-poste de la scène des musiques actuelles au niveau international » (ATM – 35). Or c'est aussi l'objectif de tous les lieux où se diffusent ces musiques : peut-être faut-il voir dans cet aspect « au-delà des frontières » la source d'un intérêt particulier pour la génération des 16-25 ans, pour la découverte et pas seulement pour l'exotisme.

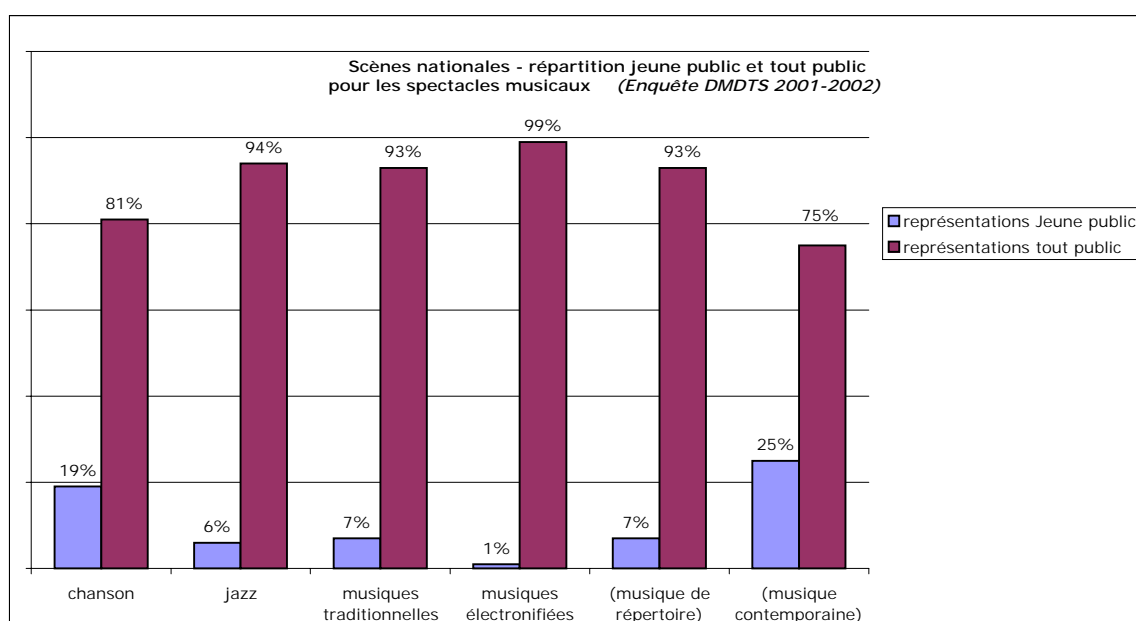
3. La différenciation des âges

Il convenait ensuite d'apprécier la différenciation

- entre jeune public et tout public d'une part,
- et, d'autre part, entre l'âge de l'école maternelle (2-6 ans), celui de l'école élémentaire (7-11 ans), celui du collège (12-16 ans). Le questionnaire tentait également de savoir si une structure orientée sur les séances scolaires programmait régulièrement le même spectacle en tout public.

Scènes nationales

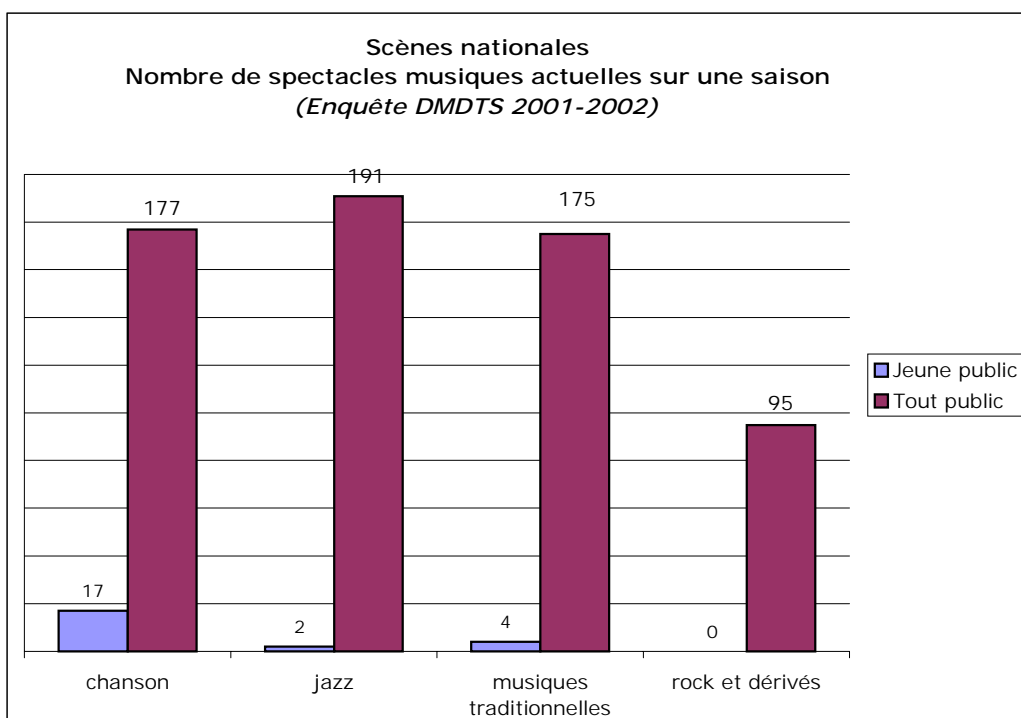
Si l'on se réfère à l'enquête menée par la DMDTS en 2001-2002 (et confirmée par les sondages que j'ai effectués récemment), l'on obtient ce graphique :



Graphique 11

Un tel tableau montre mieux que les seuls chiffres la répartition entre jeune public et tout public. En effet si l'on comprend fort bien les réserves qui motivent la retenue et le frein en ce qui concerne les spectacles dédiés aux scolaires, il devient difficile d'apprécier, dans un concert de musiques électronifiées ou de jazz (comme de musiques de répertoire), la place qu'occupent les enfants dans l'effectif global des spectateurs.

Au regard de cette politique générale, il devient en outre difficile de savoir si une action particulière est mise en œuvre pour les très jeunes enfants (crèches ou écoles maternelles).



Graphique 12

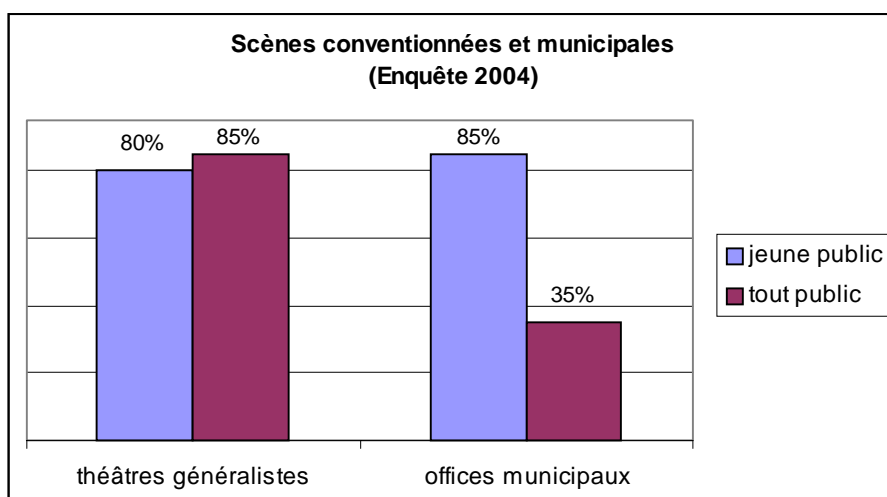
Scènes conventionnées et municipales

Dans le graphique n° 13, on voit apparaître l'appellation « Théâtre généraliste » : elle a pour but de distinguer les équipements qui ont une autonomie confirmée par différents statuts (établissements publics, délégation de service public, régie municipale, etc.) de ceux qui sont directement gérés par un service culturel ou un office municipal de la culture, et de ce fait ont une activité plus directement liée aux objectifs d'une équipe municipale.

La plupart de ces « théâtres généralistes », à quelques exceptions près, ont à la fois une programmation jeune public et une programmation tout public (de l'ordre de 85 %). Les exceptions proviennent d'équipements ayant des missions particulières, les invitant, par exemple, du fait de leur implantation en quartier prioritaire, à miser sur les spectacles liés au milieu scolaire.

Offices municipaux

A l'inverse, pour les services en dépendance directe d'une mairie, l'on observe une nette prédominance des spectacles jeune public. Beaucoup ne sont pas suivis d'un spectacle tout public, l'effort portant de façon prioritaire sur les enfants :



Graphique 13

Commentaire

Les échanges complétant l'enquête ont révélé une opinion de plus en plus fréquemment exprimée : les artistes comme les équipements tiennent de moins en moins à se limiter aux spectacles jeune public assimilés aux spectacles scolaires.

Aucun ne refuse l'existence de publics scolaires. Tous savent bien que nombre de familles n'emmèneront jamais leurs enfants au spectacle, et la médiation de l'école est la seule chance d'une découverte culturelle autre que le modèle télévisuel. Mais tous souhaitent qu'une série de spectacles en heures scolaires soit prolongée par une ou deux séances tout public, en soirée ou le samedi après-midi (plus rarement le mercredi après-midi), de façon à laisser ouverte la possibilité à l'enfant de venir (ou revenir) voir l'artiste ou la compagnie avec un parent.

Les musiques traditionnelles, toutefois, obéissent à d'autres impératifs. La notion de jeune public, en ce domaine, on l'a vu, n'est pas un terme très opérationnel. Les chansons ou les danses se font en famille, dans le quartier, dans la communauté de vie, car elles sont le lieu d'une reconnaissance identitaire. On va à la fête musicale petits et grands ensemble. Chacun prend ce qui convient à son âge, et les organisateurs font attention à ne pas détruire cette occasion de lien spécifique permettant de se réapproprier une histoire, une esthétique, quitte à la revisiter (ce qui est le propre d'une tradition vivante).

4. Les artistes programmés

La liste des artistes programmés ne donne pas lieu d'être reproduite ici, mais fera l'objet d'une annexe, complétée avec le relevé sur plaquette, et pouvant ultérieurement servir pour un éventuel travail prolongé dans le cadre régional.

Il est intéressant toutefois de signaler que des courants se dégagent et demanderont à être étudiés plus profondément que ne peut le laisser prévoir une enquête trop générale. A titre d'exemple, dans les réponses à la question ainsi posée (« Pouvez-vous donner la liste des artistes ou des groupes que la structure a programmés au cours des 5 dernières années dans le cadre d'une programmation Jeune public spécifique »), on peut remarquer :

- les artistes qu'on pourrait qualifier d' « incontournables », parce que leur notoriété est assise depuis longtemps et qu'ils continuent toujours à enrichir leur répertoire (Steve Waring, Christian Merveille, Bouskidou, pour n'en citer que quelques uns d'une longue liste) ;
- les artistes locaux, dont la production scénique est très forte dans les équipements à proximité de leur résidence (Pierre Guérard en Provence-Côte d'Azur, Michel Mazilli en Rhône-Alpes), mais qui ne se limitent pas à cette surface régionale ;
- les débutants qui commencent souvent dans les équipements scolaires et qui, progressivement, se font connaître d'équipements scéniques professionnels.

A cela il faut ajouter des artistes dont la pratique habituelle n'est pas le jeune public, mais qui, pour des raisons qui seront analysées dans le chapitre qui leur est consacré, jouent pour des enfants, y compris en spectacles scolaires (Sophie Agnel, Jean-Rémy Guédon et Yves Rousset, Couleurs cuivres, Ninh Lê Quan, etc.)

Scènes nationales

L'enquête menée par la DMDTS en 2001-2002 auprès des Scènes nationales offre une source de renseignements utiles pour établir une sorte de carte des choix esthétiques. L'interrogation portait sur le nombre de spectacles dans chacune des disciplines, et le relevé par lieu montre une disparité provenant de la mission confiée à certains établissements (ou aux choix artistiques des directeurs).

Si l'on prend les rubriques successives, et si l'on se fixe le plancher minimum de 9 spectacles par an dans une esthétique pour dégager les lignes de forces⁵, on obtient ceci :

- musique de répertoire Poitiers (11)
 Amiens (10)
 Chambéry (10)
 Orléans (10)
 Brest (9)
 Sète (9)

⁵ Ce qui correspond à un par mois sur le temps d'une saison calquée sur l'année scolaire

- musique contemporaine Albi (10)
 Vandoeuvre-les-Nancy (9)
- chanson Douai (12)
 Mulhouse (11)
 Sète (10)
 Cavaillon (9)
- jazz Bayonne (16)
 Valenciennes (14)
 La Rochelle (11)
 Montbéliard (9)
 Quimper (9)
- musiques traditionnelles Fort de France (11)
 Amiens (11)
 Quimper (9)
- musiques électronifiées Nantes (27)
 Vandoeuvre les Nancy (15)
 Montbéliard (13)

5. Repérages pour une programmation

Les structures de diffusion ont été interrogées sur les moyens ou les circuits par lesquelles elles repèrent les spectacles qui entrent dans leur programmation.

Le bouche à oreilles est le plus souvent cité, preuve qu'à l'ère électronique et de l'écrit publicitaire, l'oralité est une tradition encore vivace...

Est également fréquemment cité le repérage chez des structures collègues.

Les réseaux sont peut-être à considérer comme une forme d'oralité organisée et institutionnalisée, que ce soient ceux du type Chaînon manquant / Maillon, ou du type GRAC. Ils sont en tout cas fréquemment cités.

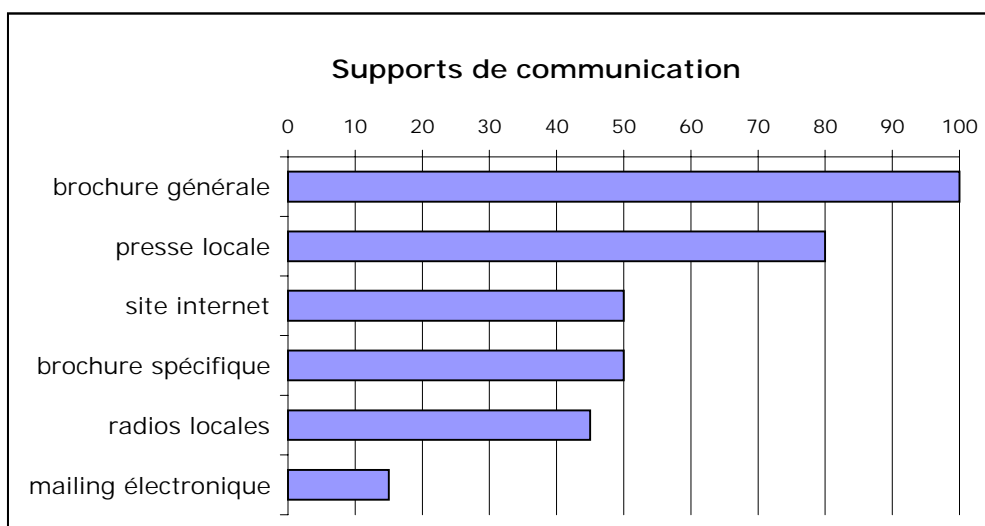
Les festivals sont également évoqués comme lieux de découverte et de source utile pour les futures programmations. Sont souvent cités Mélimômes (Reims), Avignon (off), les festivals belges, Tintinabulle (Combs-la-ville), Festival de Marne (Ile-de-France), Mino (Paris).

Le catalogue JMF est une source d'information créditée de valeur sûre pour effectuer un choix

De toute évidence, les entretiens avec les directeurs de programmation sont convergents. La surabondance des catalogues et dépliants envoyés par les artistes ou leurs agents ne permet pas d'y prêter une attention soutenue. Le nombre de spectacles auxquels ils sont invités dépasse les capacités humaines disponibles sur un quota horaire quotidien incompressible, tous déplorent n'avoir pas la possibilité de suivre les nouvelles créations comme ils le souhaiteraient (certaines demeurant d'ailleurs confidentielles), beaucoup déplorent l'absence de lieux-ressources documentés (à l'image de ce que propose pour la chanson le site belge « Autre chose pour rêver » - cf. p. 139).

LA COMMUNICATION

Pour faire connaître leur programmation en direction du jeune public, les structures de diffusion utilisent les moyens habituels de la communication. En rapportant les chiffres recueillis à un barème de 10 à 100, on obtient le tableau suivant :



Graphique 14

Des documents complémentaires sont diffusés auprès des enseignants, et sont étudiés dans la troisième partie de ce dossier consacré aux mesures d'accompagnement.

A signaler également certains partenariats avec d'autres structures (par exemple la FNAC junior – Ensemble Poirel – 54)

Il est impossible de savoir l'impact réel de chacun de ces moyens, et notamment quel est le vecteur suscitant la meilleure accroche des spectateurs. D'autant qu'un paramètre important est à prendre en compte dans le rapport entre l'annonce d'un spectacle et la vente des billets, celui des abonnements. Beaucoup de spectateurs prévoient en début de saison leurs réservations, le choix étant opéré alors majoritairement à partir de la brochure générale.

A l'inverse, pour des raisons d'éloignement ou pour la difficulté (et le coût) à réaliser des envois postaux, la communication à l'attention des professeurs par internet semble être une procédure de plus en plus fréquente.

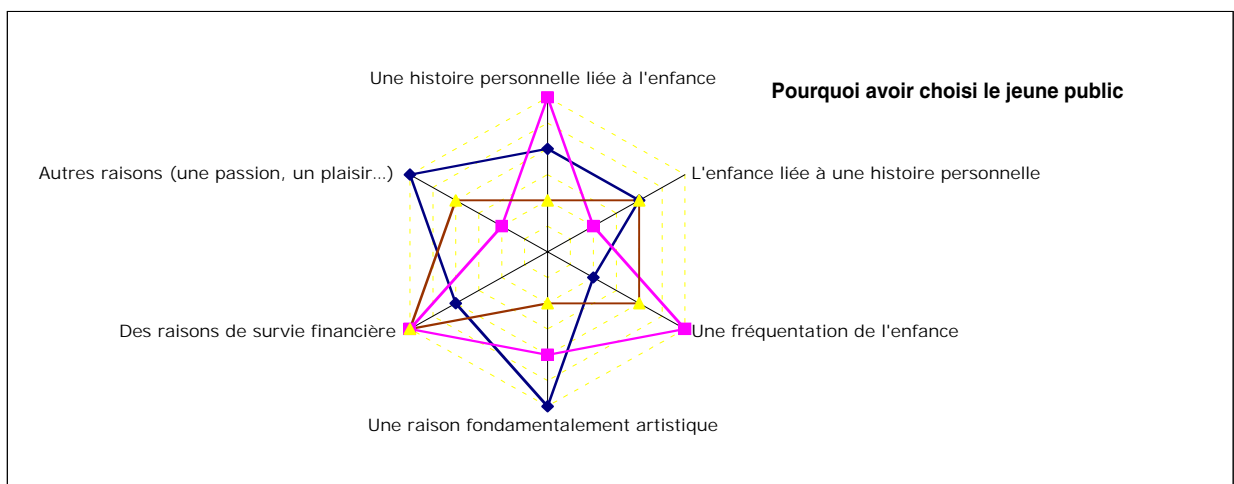
II. LES ARTISTES et les Compagnies

Nombreux sont les artistes à avoir répondu à un questionnaire différent de celui qui a été envoyé aux structures de diffusion et qu'on trouvera également en annexe de cette étude. Toutefois les informations et les réflexions les plus pertinentes ont été faites à l'occasion de rencontres et d'entretiens, soit à la suite de spectacles auxquels il m'a été donné d'assister, soit par des visites qu'il m'a été possible d'effectuer en divers lieux du territoire.

Les propos retraduits ci-après sont parsemés d'encadrés qui correspondent aux questions qu'ils suscitent et qui paraissent de première importance. Celles-ci seront parfois explicitées, parfois elles seront tout simplement la source des préconisations rédigées en fin de dossier : preuve que cette étude est bien le résultat d'un travail commun aussi bien avec le comité de pilotage qu'avec les différents acteurs du spectacle en direction du jeune public.

1. Pourquoi avoir choisi le jeune public ?

Une centaine d'artistes ont été invités à donner les motifs de leur choix. La diversité des réponses a obligé de prévoir plusieurs catégories au sujet desquelles on comprendra aisément qu'elles ne sont pas exclusives les unes des autres. Dans le même temps, leur énumération révèle que sous leur énoncé, elles font surgir de nombreuses perspectives, qui alimenteront à des titres divers la dernière partie de cette étude.



Graphique 15

Une histoire personnelle liée à l'enfance

Pour certains, la décision a été prise lorsque le fait d'être parents d'enfants en âge de participer à des spectacles programmés pour le jeune public a fait prendre conscience d'une carence manifeste : le registre musical dans lequel s'exprime professionnellement l'artiste n'est que peu présenté dans les concerts scolaires. L'auteur de ces lignes a vu ainsi le spectacle de Sophie Agnel dans un univers musical rarement au programme des spectacles jeune public : les musiques improvisées. Il peut témoigner que le projet était non seulement légitime, mais qu'il aurait été regrettable de ne pas ouvrir ainsi la programmation jeune public à une esthétique pour l'heure encore confidentielle. Ce qu'exprime de façon identique en des termes personnels Yves Rousseau : « Je ne suis en aucun cas un spécialiste du jeune public. Ayant moi-même des enfants, je suis très sensibilisé par l'éducation à « la chose artistique ». Je pense que c'est mon expérience de musicien de scène dans les musiques improvisées qui enrichit ma rencontre avec les enfants ».

D'autres disent également combien leur situation familiale a été décisive pour se lancer dans le spectacle jeune public : le simple fait de connaître un nouveau statut personnel de *parents* fait prendre conscience de la place de l'enfant dans une société humaine, et de la nécessité de prendre en compte sa présence.

Certains situent le rapport à l'enfance en relation avec leur histoire personnelle, se remémorant leur propre passé : « Enfant, la musique me faisait rêver, j'ai eu envie de partager ces émotions, et à force on se spécialise ».

D'autres encore affirment simplement, de manière aussi spontanée que sincère, que le choix est lié à cette présence de l'enfant, élargie à un horizon plus vaste que celui de la seule famille : « J'aime les enfants », ce qui permet à la même personne de conclure par un motif complémentaire : « et c'est enfant qu'il faut s'ouvrir à la culture et à l'art ».

L'enfance liée à une histoire personnelle

Dans les paragraphes précédents, l'adulte prenait conscience de son propre regard sur l'enfance (la sienne, ses propres enfants). Ici c'est l'enfant qui pose question à l'adulte : « Les enfants vous remettent plus en question que les adultes. Je m'y sens comme un poisson dans l'eau ». Ou encore : « Les enfants et les jeunes me nourrissent ». Quelqu'un évoque « la générosité de ce public ».

Il y a peu de développement sur ces points. Le contexte d'une enquête ne permettait pas de longs commentaires, mais il est certain qu'une réflexion intéressante pourrait être menée sur ce sujet : en quoi le travail avec des enfants est-il porteur de remise en question ? Peut-être trouverait-on là un premier critère sur la qualité de ce qui est proposé au jeune public dans un spectacle musical : est-ce une vision d'adulte qui fantasme son enfance, son passé, qui s'est éventuellement fait une conception préfabriquée de l'enfance en général, ou est-ce au contraire une réelle attention à ce que sont les enfants aujourd'hui, à ce qu'ils vivent, à ce qu'ils pensent, à ce qu'ils attendent ? Qu'ont-ils envie de leur dire ?

quelle(s) représentation(s) les artistes ont-ils des enfants ?

Une fréquentation de l'enfance

On savait depuis longtemps que nombre de chanteurs ayant fait le choix du jeune public étaient d'anciens enseignants. Certains d'ailleurs poursuivent toujours, à mi-temps, une activité professionnelle dans l'éducation nationale. D'autres ont fait le choix de s'adonner totalement à l'activité artistique, mais les raisons sont les mêmes. « C'est pour moi une suite logique de mon travail d'enseignant / animateur. Une autre facette de la pratique musicale. »

D'autres, évoquant des « convictions pédagogiques » (le terme est cité à plusieurs reprises) proviennent de formation musicale, et notamment des CFMI. Les raisons ne sont jamais uniques, mais on comprend que l'ordre dans lequel elles sont citées peut valoir raison d'importance, au moins chronologique dans la naissance du projet : « En raison des compétences que j'ai acquises au CFMI, par goût, pour des raisons de proximité parce que je suis mère de deux enfants, parce qu'il y a également des perspectives de demandes plus importantes que pour le tout public ». Ou encore, dans un ordre inverse : « Par passion, par plaisir, parce que bien formée par le Dumi et Dumusis petite enfance et licence des sciences de l'éducation et grâce aux rencontres ». Plusieurs ainsi disent combien une spécialisation petite enfance les a aidés à trouver dans la pratique artistique à l'intention de ce "très jeune public" une forme originale d'intervention dont on devine que le cadre comme le déroulement échappent aux conventions habituelles du spectacle. « Parce que je travaille en contact avec des jeunes enfants et que mes spectacles naissent de ce contact ».

quel rapport instaurer entre l'artistique et le pédagogique ?

La raison artistique

Le motif purement artistique est très souvent donné. Cela permet d'affirmer que le choix du jeune public, pour les artistes, ne provient pas totalement de raisons affectives ou pédagogiques, mais se réfère bien à l'essence même de la musique. Il est à noter toutefois que la fréquence de la mention n'est ajoutée d'aucun commentaire : peut-être y aurait-il là un second critère à expliciter dans la perspective évoquée plus haut, à savoir celle de l'appréciation d'un spectacle : qu'entend-on par artistique ?

Certains ont évoqué la nécessité « d'agir par l'art », d'autres évoquent un retour personnel dans les voies de la spontanéité et de l'ouverture, d'autres encore affirment : « Ça remet mes directions artistiques en question », ou bien donnent la ligne directrice : « Pour complémentariser mes expériences ». Et quand un artiste répond : « C'est un public exigeant qui m'oblige à chercher », on aimerait prolonger la conversation avec lui, sinon pour savoir ce qu'il a trouvé, mais surtout dans quelle direction ce public exigeant lui fait orienter ses propres recherches.

selon quels critères apprécier la valeur artistique d'un spectacle ?

Certains toutefois donnent des motifs dont on comprend que leur recherche se situe en contrepoint, voire en opposition d'une esthétique massifiée et d'essence consumériste : « Parce que je pense, d'expérience, pouvoir apporter au jeune public un répertoire avec certaines exigences correspondant à des attentes qui ne sont pas prises en compte par ce qu'offre *le marché* ». La formule est parfois sans ambiguïté : « par opposition à une culture télé ».

D'autres expriment différemment leur point de vue, mais sous des apparences moins tranchées, on sent poindre la même envie d'une alternative à ce qu'on peut voir de la situation actuelle : « [j'ai] envie de proposer autre chose dans la chanson pour enfants ». Ou encore : « Pour avoir la chance de jouer pour des oreilles fraîches, et par le biais de l'école, faire entendre notre musique à un grand nombre d'enfants dont la famille n'a pas forcément accès au spectacle vivant ».

Et encore

Certains ne cachent pas que les raisons financières ont été un élément dans la décision, même si la formule n'est pas citée en premier. Il y a actuellement une demande qui n'est pas négligeable quand on sait la difficulté d'un(e) intermittent(e) du spectacle ayant fait le choix de la chanson. « C'est un créneau non encore saturé », dit un autre.

Certains avouent ne pouvoir entrer dans une énumération de motivations clairement élucidées et se contentent de dire : « Ce n'est pas un choix réfléchi, plutôt une passion d'origine inconnue ». C'est une autre façon de citer le mot que certains affirment à plusieurs reprises : celui de plaisir. Quelqu'un insiste même : « c'est un réel plaisir ». Ce plaisir peut être associé au partage, à la générosité ou à la spontanéité de ce public déjà évoquée, à la simplicité de l'action, à la conviction, au contexte de sensibilité dans lequel s'insère cette même action, tous ces termes ont été cités tels quels à la suite du mot « plaisir ».

C'est pourquoi, en conclusion de ce paragraphe, on ne peut que reprendre la réponse de l'un d'entre eux : « Parce que c'est l'avenir, et que j'aime ça »...

quelle est la part des recherches musicales contemporaines ?

2. Relations avec le jeune public

Le questionnaire adressé aux artistes posait un certain nombre de questions qui avaient rapport

- à la participation des enfants pendant le spectacle sur le plan gestuel et sur le plan vocal,
- aux contacts préalables avec les enfants ou les enseignants avant le spectacle,
- aux échanges ou aux ateliers avec les enfants ou les enseignants après le spectacle.

Une autre rubrique concernait les ateliers avec les enfants en dehors du spectacle.

Pour avoir une vue globale de la situation, les réponses concernant les travaux ou rencontres avec les enseignants et les enfants avant ou après le spectacle sont étudiées en même temps que les réponses émanant des structures de diffusion, étant donné le lien évident entre ces différents acteurs sur une même préoccupation (cf. p. 63 et suiv.) Seule est étudiée ici la part qui revient spécifiquement aux artistes dans l'exercice de leur fonction.

Au cours du spectacle

Certains appellent à frapper des mains ou à faire des gestes, quelques-uns plus rares appellent à la danse (majoritairement parce qu'il s'agit de spectacles dans le domaine des danses traditionnelles, et sous réserve que les salles s'y prêtent). Certaines réponses évoquent comme seule sollicitation l'invitation aux gestes (en général parce qu'il s'agit de séances pour les très jeunes enfants). Inversement et plus surprenant, près de 50 % répondent "non" à toute forme de participation enfantine, mains, gestes ou danses.

Si le taux de non-sollicitation est si élevé, c'est que beaucoup, sans doute, laissent venir les choses sans les demander. Sans avoir besoin de les demander, pourrait-on ajouter lorsqu'on a eu l'occasion d'assister à de nombreux spectacles. Quelqu'un le dit d'ailleurs clairement : "Je préfère laisser les enfants décider eux-mêmes ou en les y amenant par d'autres manières que l'animation". Ce qui renvoie à une question qui mérite attention et qui sera reprise ultérieurement : que signifie pour un enfant frapper des mains sur une chanson quand personne ne l'y invite ?

A quoi et comment apprécier la participation des enfants à un spectacle ?

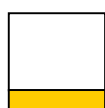
Les ateliers hors spectacles

Les organismes sont nombreux à faire appel à des artistes en dehors de toute perspective de représentation, au moins immédiate. Il s'agit de demander à ces derniers, en raison de leur notoriété de scène, de conduire divers ateliers de sensibilisation ou de réalisation. Leur action

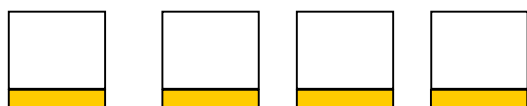
se situe alors entre l'intervention ponctuelle, la journée rencontre, l'atelier artistique, la classe à PAC, la résidence, et toute autre forme n'entrant dans aucune catégorie repérée. Ecoles primaires, collèges, MJC, centres sociaux, centres de loisirs, multiples associations aux vocations les plus variées, sont autant de lieux où les artistes sont invités parce qu'ils sont connus par leurs disques ou leur spectacle. Parmi les artistes les plus fréquemment sollicités se trouvent les chanteurs, dont on sait qu'ils sont souvent auteurs-compositeurs-interprètes et qu'ils réunissent ainsi les trois compétences en une personne, ce qui est un atout pour aider les enfants à entrer en chanson. « Des écoles ou des centres de loisirs me contactent et ensemble nous essayons de trouver un ou plusieurs thèmes. Nous parlons à bâtons rompus puis nous écrivons la chanson » (Gibus).

a) temps d'intervention

La durée de présence dans un établissement varie d'une journée à une année. Cette remarque ne suffit pas toutefois à déterminer le temps consacré aux enfants, car l'intervention dans une classe peut aller d'une heure une seule fois à une heure reprogrammée trois ou quatre fois dans les semaines suivantes, à une demi-journée, voire une journée complète. Certaines classes culturelles ont duré parfois plusieurs journées consécutives (couplées avec une autre activité, scolaire, sportive, découverte de l'environnement, etc.). Le typogramme des temps d'intervention peut se présenter ainsi :



Une seule heure



Une heure répétée de 3 à 5 fois en moyenne au cours des semaines suivantes



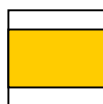
Une demi-journée unique



Une demi journée répétée de 3 à 5 fois au cours des semaines ou mois suivants (ateliers de pratique artistique par exemple)



Une journée entière une seule fois



Une semaine entière
sous forme de classe culturelle
(activité musicale,
autre activité, scolaire ou non)

N.B.1 - Les pourcentages correspondant à chaque formule ne peuvent être calculés de manière significative à partir des données fournies par les artistes, dans la mesure où il aurait fallu, faute de pouvoir s'adresser à tous, effectuer un échantillonnage représentatif pour un tel sondage. L'enquête pour cette rubrique aurait nécessité des indicateurs de classement qui n'auraient pu être réutilisés pour d'autres rubriques. A l'inverse, les données statistiques manquantes ici pourraient être complétées de manière beaucoup plus exactes par l'interrogation des rectorats ou des académies, et a fortiori celle des enseignants du premier et du second degré.

N.B.2 – De nombreux artistes, sans refuser ce type d'intervention déconnecté d'un spectacle, acceptent néanmoins la formule avec une pointe d'amertume, sachant que dans une période où il est de plus en plus difficile de trouver des contrats pour leur spectacle, ils se retournent faute de mieux sur cette action culturelle qui ne fait pas partie de leur choix prioritaire et pour laquelle ils ne souhaitent pas qu'elle devienne leur activité première.

b) origine de la demande et formation antécédente des artistes

La plupart des établissements où sont regroupés « des enfants » font appel à l'intervention d'artistes. Dresser une liste n'a en ce sens pas grand intérêt dans la mesure où cela n'apporte pas d'information qu'on ne puisse deviner sans besoin d'enquête pour cela. Il est plus utile de savoir si la formation antécédente des artistes a un rapport avec le type de structure qui les invite. Sans que les renseignements fournis puissent apparaître comme exclusifs de toute autre hypothèse, on peut dresser les tendances suivantes :

Structures de petite enfance

Les artistes sollicités ont dans leur grande majorité suivi une formation dans un CFMI, souvent avec un Dumusis petite enfance, ou une formation type Enfance et Musique. Certains ont une expérience d'enseignant en école maternelle.

Plusieurs artistes se sont spécialisés dans le spectacle petite enfance. Il s'agit bien de spectacles et non de séances d'éveil, même si le lieu, pour des raisons évidentes, ne peut être le centre culturel ou la salle des fêtes. La prestation se déroule dans la structure d'accueil de la petite enfance (crèche, halte-garderie, relais assistantes maternelles, école maternelle),

autrement dit dans le lieu de vie des enfants, avec l'aménagement et la conduite qui est celle d'une représentation. C'est cette spécificité qui provoque précisément les demandes de séances d'éveil musical pour prolonger ou démultiplier la richesse du spectacle, et qui motive également la formation d'adultes avec ou sans les enfants (Hélène Schalk).

Généralement la sollicitation de l'artiste concerne non seulement un travail avec les enfants, mais aussi avec le personnel de crèche ou de halte-garderie. Il veille toutefois à ce que cela n'empiète pas outre mesure sur son travail artistique proprement dit : « Beaucoup de sollicitations auxquelles il est difficile de répondre allant de l'éveil musical à la formation pour les assistantes maternelles (8 séances de 2 heures) (Catherine Matrat). »

Ecoles primaires

Les antécédents des artistes sont moins significatifs. On retrouve toutefois un certain nombre ayant un passé d'instituteurs, ainsi que plusieurs ayant suivi un CFMI, notamment les artistes qui ont une spécialité chanson, ceci expliquant sans doute cela.

C'est le cas ainsi de Christian Merveille, connaissant l'école pour y avoir enseigné ; c'est également le cas de Pierre Chêne, Jean-René, Alain Millien, Freddy Zuchet, Jean Mouchet, Benoît de Ruyver, et de bien d'autres. Ils sont souvent invités pour l'écriture de chansons dans les écoles, directement ou par l'intermédiaire des centres culturels. D'une manière générale, pour les élèves d'écoles primaires, où la venue de l'artiste est soumise à des procédures d'agrément à partir d'un temps de présence important, et surtout s'il s'agit de classes culturelles, les sollicitations d'artistes sont majoritairement sur la chanson ou la création de spectacles avec forte présence de la chanson. Les travaux d'écriture de textes permettent en effet à l'enseignant d'apporter sa collaboration, et l'activité entre en même temps dans les compétences transversales mises en œuvre à l'école. La chanson est considérée comme l'une des voies royales de la pratique musicale à l'école, et le bénéfice est grand lorsque des enfants peuvent inventer leurs chansons avec l'aide d'un artiste, qui s'occupera par la même occasion d'en effectuer l'arrangement et de trouver les compagnons musiciens qui pourront l'accompagner sur la scène locale. La création avec les enfants est pour certains artistes une part importante de leur activité, certains tenant à élargir cette démarche aux adultes et étant prêts à considérer qu'« un week-end de création musicale équivaldrait à plusieurs années de psychothérapie... » (Marc Deiana)

Les motifs d'invitation sont divers. La majorité des cas est d'ordre « généraliste » (par exemple « la création de chansons »). Toutefois c'est parfois la thématique d'un spectacle qui provoque après coup l'envie de travailler avec l'artiste sur un sujet pouvant rejoindre le projet d'établissement d'une école : « Mon spectacle sur l'Afrique me fait demander pour des séances sur le thème de l'Afrique, allant de 1 à 6 séances selon les lieux (principalement les écoles et les centres sociaux) » (Sabine Sanchis).

Collèges

La diversité des interventions en collège rend aléatoire la recherche de l'origine artistique et pédagogique des musiciens invités.

La seule affirmation qui puisse être avancée avec quasi certitude consiste à dire que l'artistique prime de toutes façons sur le pédagogique. La raison en est simple : l'invitation est

généralement faite par le professeur d'éducation musicale, dont la maîtrise dans le domaine de la pédagogie peut d'évidence pallier toutes les situations imprévues ou les approximations éventuelles...

Etabl. d'éducation populaire

Les Maisons de jeunes, Centres sociaux, Centres de loisirs, se préoccupent avant tout de répondre à une demande précise de leurs adhérents, à savoir une pratique musicale en prise avec l'esthétique dominante chez les jeunes.

Les antécédents de l'artiste semblent peu interférer, pourvu que ce dernier soit représentatif et crédible dans sa spécialité, et au minimum en prise avec la population jeune en général.

Centres culturels

Les Centres culturels invitent peu les artistes à intervenir en dehors d'une programmation sous forme de récital.

Néanmoins plusieurs réponses évoquent une fonction de compositeur invité, dans le but de faire travailler des jeunes en lien avec un festival ou pour des circonstances particulières. « Plutôt en qualité de musicien compositeur sur des projets de créations (Centres culturels et Scènes nationales telles que Lens, Mâcon) » (Jean-Luc Peillon). « Pour le Thé'V de Vesoul, lors du Festival Jacques Brel, on m'a demandé de créer un spectacle qui inclurait des classes de collège à mon tour de chant. Le travail s'est fait sur une année scolaire, avec une représentation lors du festival. J'ai trouvé ce travail beaucoup plus porteur que les traditionnels ateliers au collège. Cette formule laisse à l'artiste "les mains libres" et lui permet de dépasser le cadre réducteur parfois imposé par les enseignants. La démarche comme le résultat me semble beaucoup plus probant » (Pascale Petitjean).

« Nous faisons également des projets *à la carte*, travaillant actuellement avec le festival Banlieuesarts pour une production en fin d'année scolaire, avec le Centre de Rixheim » (Tartine Reverdy).

Etablissements d'handicapés
Hôpitaux psychiatriques
Hôpitaux d'enfants

La situation particulière de ces établissements et des enfants qui sont amenés à les fréquenter invite leurs responsables à s'attacher, outre la qualité artistique, à la connaissance de ces milieux de la part des artistes.

La majorité a suivi une formation spécialisée dans une association telle qu' «Enfance et Musique » ou un CFMI, ou ont plus simplement une approche personnelle de ces enfants et une grande expérience d'échange avec eux (travail dans les hôpitaux avec « Musique et Santé) » (Steve Waring).

Education spécialisée

La mention de prisons n'a pas été prise en compte, dans la mesure où les mineurs ne forment pas la population majoritaire de ces établissements. Mais

quelques artistes ont mentionné leur travail dans des structures de prévention

« Projet prévention entre 10 et 20 heures » (Anonyme 62)

Conservatoires – ENM-
EMM
Associations musicales

Une même appellation regroupe aussi bien les Associations départementales (ADDM) que des conservatoires ou des groupements musicaux n'entrant dans aucune catégorie clairement identifiée.

Les artistes intervenant dans ces cadres sont fortement identifiés et sont donc invités pour une esthétique musicale et une compétence précises. « Ateliers d'écriture, Rap, Slam, Musique électro, MAO, allant d'une journée à une semaine ou une année. Sont demandeurs les centres sociaux, les centres culturels, les MJC, les ENM, les CNR, de nombreuses associations. » (Giacomo Spica) « Rencontre avec une harmonie, un conservatoire. Prise de conscience du rapport entre l'écriture et l'improvisation : entre une heure et plusieurs jours. » (Mederic Collignon).

Autres

Enfin certains artistes répondent à des invitations qui émanent non plus d'un lieu précis, mais d'une personne souhaitant une collaboration spécifique sur un projet dont elle a la responsabilité.

« Un travail de projets, qui peuvent provenir d'enseignants ou d'intervenants musicaux (p. ex. avec François Putet ou Montréal La Cluse en 2005) » (Petrek)

c) typologie des demandes et variables

Comme on a pu le deviner à la lecture des lignes précédentes, la sollicitation des artistes pour intervenir hors spectacle et sans lien direct avec une représentation scénique se résume à quelques grands chapitres :

- la création de chansons (avec une forte proportion dans le domaine scolaire)
- la création de spectacles
- le développement d'une pratique musicale spécifique (construction d'un instrumentarium, initiation à une esthétique musicale particulière, entraînement à l'improvisation, etc.)

Comme on l'a déjà noté, plusieurs artistes n'ont pas de spectacle spécifiquement jeune public. Mais leur notoriété (par la scène, à laquelle s'ajoute le disque, voire les écrits ou leurs prises de parole dans diverses assemblées) les font remarquer comme des intervenants possibles pour aider à la création de chansons (Rémo Gary, Michèle Bernard, Michel Edelin, Christian Camerlynck, Jean-Pierre Caporossi, La Tribu Hérisson, etc.) ou de spectacles avec les enfants ou les adolescents (Hal Collomb, Jean-Marc Montera, Annick Galichet, etc.). La plupart du

temps ils ne font aucune publicité pour ce type d'intervention : il leur suffit de répondre à la demande. Et s'ils connaissent des difficultés pour assurer le minimum de cachets, c'est moins vers « l'intervention parallèle » de ce type qu'ils souhaitent se diriger que par une intensification des démarches pour trouver des contrats en rapport direct avec la scène.

Il n'en va pas nécessairement de même avec les artistes spécialisés dans le jeune public, où "la mono-prestation scénique" ne facilite pas la parade à une demande déficitaire. Ils proposent donc des « formats » d'intervention susceptibles de leur fournir un complément d'activité tout en restant dans leur compétence artistique et leur choix initial. Pour certains d'ailleurs, ce n'est pas la survie qui les guide vers des opérations culturelles, mais bien un choix d'un genre spécifique. Ainsi de Raphy Rafaël avec Chœur ouvert dont une présentation est faite ultérieurement. Dans ce cas il s'agit de propositions avec un projet artistique clairement défini : « Nous faisons un travail de création avec les enfants dans les mêmes directions artistiques que le groupe, et cela se passe généralement sur une année. » (groupe Desao, jazz/musique improvisée, Jean Andréo).

Parfois c'est le caractère modulable du spectacle qui donne l'idée à une structure de faire venir un artiste pour préparer à l'avance un concert qui sera donné de façon conjointe avec les enfants ou les adolescents. La Carréarie a fait à plusieurs reprises cette proposition (par exemple *Le Roi démonté*). C'est encore le cas d'artistes comme Steve Waring : « Ateliers avec des enfants à l'école quand il s'agit du spectacle avec participation de ces derniers sur scène ».

En prolongement de cette liste, des artistes sont sollicités parce qu'on connaît leur travail artistique, pas nécessairement auprès du jeune public, mais parce qu'il apparaît évident aux yeux de la structure invitante qu'ils sauront répondre à une demande particulière : aider des jeunes à s'affronter à la scène : « Direction artistique de la Compagnie d'Ados initiée par l'APEJS et l'ADEMS de Chambéry. Trois promotions de 2 ans chacune sur la création de chansons, technique vocale, arts de la scène, représentations, enregistrements... » (Jean Méreu).

2^{ème} partie

Les mesures d'accompagnement du jeune public

I. LES ACTIVITÉS COMPLÉMENTAIRES DE LA DIFFUSION

A. PAR LES STRUCTURES DE DIFFUSION

Les enfants assimilent d'autant mieux un spectacle qu'on les aide à s'approprier une partie de ce qu'ils ont regardé, ou qu'on les prépare à ce qu'ils vont entendre et voir. Les structures de diffusion en sont convaincues et proposent plusieurs dispositifs, la plupart du temps relayés par les établissements scolaires. C'est pourquoi il paraît judicieux d'établir une sorte de typologie des actions possibles avant le spectacle ou à l'issue de ce dernier, sans oublier la prise en compte des comportements pendant le concert proprement dit.

Les questionnaires ont fait apparaître que dans la majorité des cas les dossiers fournis aux enseignants par les structures de diffusion sont ceux qui ont été communiqués par les artistes. Parfois, lorsqu'il y a dans la structure une personne responsable du Jeune public, ces dossiers sont recomposés et adaptés à la situation locale. Parfois les artistes ne donnent qu'une information sur le spectacle, et c'est la structure alors qui établit éventuellement un document complémentaire.

Souvent il n'y a pas d'autre document fourni aux enseignants que la plaquette du programme, mais les spectacles leur sont présentés en début d'année au cours d'une rencontre, et ils peuvent ainsi faire leur choix en connaissance de cause.

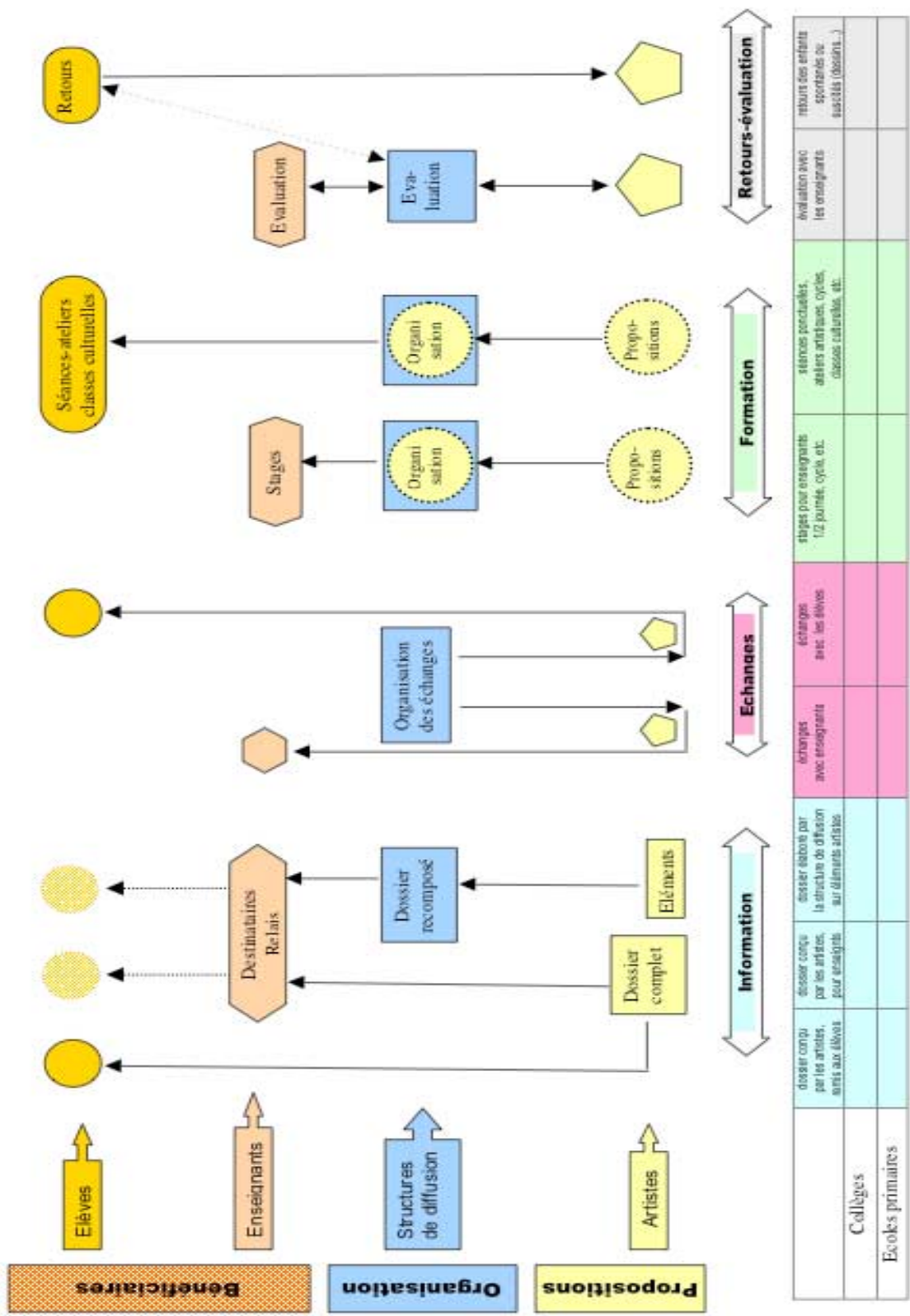
Outre ces procédures multiples qui relèvent avant tout de l'information, il y a d'autres activités qui engagent une action culturelle proprement dite, allant de la formation pour les enfants ou les adolescents jusqu'à la pratique artistique proprement dite.

Enfin les actions de formation s'adressent parfois directement aux enseignants, sous forme de stages organisés en accord avec les responsables de l'Éducation nationale.

Sans prétendre faire une typologie exhaustive de ces activités complémentaires à la diffusion, un tableau tente de résumer les principales initiatives qui seront explicitées dans les pages suivantes.

(On retrouve des procédures équivalentes avec les écoles de musique, à savoir des outils d'information à l'intention des élèves, des ateliers de travail avec les artistes, et plus rarement des actions en lien avec le corps professoral de l'école).

Typologie des actions culturelles et éducatives à l'occasion d'un spectacle jeune public



1. Dossiers d'information

Parmi les documents les plus fréquemment mentionnés, on trouve

- Les propositions s'adressant aux écoles vont du dossier documenté à une présentation succincte annonçant en une dizaine de lignes ce que les enfants viendront écouter.
- Les documents sont généralement ceux que fournissent les compagnies, et sont donnés à la demande des écoles (ce qui semble moins fréquent qu'on ne pourrait le penser de la part des enseignants).
- Les structures établissant des documents spécifiques autres que ceux fournis par les compagnies sont rares. L'exemple des JMF établissant au niveau national des documents avec présentation du spectacle, biographie des artistes, références d'œuvres à lire ou écouter, propositions pédagogiques pour la classe, photos, etc., demeure exceptionnel.
- Parfois une fiche est élaborée à l'intention des enfants, complétant la documentation fournie aux enseignants (JMF Bourg-en-Bresse - 01). Un autre exemple parle d'une fiche pédagogique donnée à l'accueil à chaque adulte (Forum Nice Nord - 06).
- Un festival (Mino - 75) fournit aux enseignants, avant la manifestation, un CD comprenant une ou deux chansons de chaque programme, afin qu'ils puissent faire leur choix en connaissance de cause, et éventuellement utiliser le support pour une préparation (ou un prolongement) avec les enfants.
- Pour la rubrique « documents vidéo », une remarque en caractères majuscules : SURTOUT PAS ! (Bouc Bel Air - 13)
- Dossier complémentaire accessible sur le site internet de la structure (La Passerelle -22)

Sur ce chapitre de l'accompagnement pédagogique, une étude plus approfondie serait utile. La dernière remarque concernant la vidéo est intéressante et mérite développement : est-ce parce que les supports sont parfois de mauvaise qualité, ou parce qu'il y a risque de déflorer la surprise poétique du spectacle, ou parce que c'est valoriser un moyen de communication déjà omniprésent au détriment d'une approche mettant, au sens propre, « l'enfant à l'œuvre » ?

Il y aurait également à fournir aux adultes en lien avec les enfants (enseignants, musiciens intervenants, professeurs d'écoles de musique, animateurs socio-éducatifs, parents) des éléments liés à un spectacle qui élargissent le propos et ne soient pas seulement un commentaire pédagogique lié de façon immédiate avec ce qui sera donné à entendre et à voir. Certaines compagnies, au demeurant fort rares, ont tenté dans le passé cette expérience consistant à publier un livret d'une quarantaine de pages ouvrant sur des domaines aussi divers que la poésie, l'écriture, les arts plastiques, l'histoire, etc., en lien avec la thématique du spectacle.

A notre connaissance, il n'existe pas d'ouvrage en provenance de structures commerciales ou éducatives sur "L'enfant spectateur". Peut-être y a-t-il là un vide à combler, premier élément possible d'une politique éditoriale évoquée en un autre point de ce dossier.

2. Rencontres préalables avec les enseignants

Ces rencontres peuvent se faire avec les artistes « pour parler du métier, de la manière dont on écrit, dont on compose, dont on diffuse...» (Le Rabelais – Meythet - 74). A Saint-Fons (69), une rencontre / ouverture de saison jeune public est organisée avec les artistes et les enseignants (septembre), au cours de laquelle a lieu une distribution de dossiers pédagogiques en amont du spectacle, et un débat est organisé avec les enfants après chaque représentation.

3. Ateliers avec les enfants

D'une manière générale les ateliers sont plus largement organisés dans le domaine du théâtre et de la danse que dans celui de la musique. Le Théâtre de l'Espace-Scène nationale de Besançon [25] fournit une explication fort opportune : les établissements scolaires n'ont pas de professeurs ou d'intervenants dans ces disciplines, et donc l'accueil est d'autant plus souhaité qu'il vient combler un manque.

C'est pour cette raison que les questionnaires, qui n'interrogeaient pas particulièrement sur la danse, retournent néanmoins de fréquentes réponses du type de celles-ci :

« ateliers de pratique artistique par une compagnie de danse qui a un projet important en direction du cycle 2 (5-8 ans). Cette compagnie étant implantée dans la région grenobloise, ceci nous permet de mener un travail sur le long terme » (L'Heure Bleue - Saint Martin d'Hères - 38).

« Les interventions organisées en théâtre sont mises au point avec les compagnies et comprennent quelques heures de sensibilisation / jeu / découverte du texte, etc., dans chaque classe, et un retour après le spectacle pour continuer la sensibilisation (travail mené dans trois 3° du collège) » (Maison du Peuple - Pierre Bénite - 69)

Sont citées également, toujours en ce qui concerne le théâtre, les « actions de formation des animateurs des centres sociaux au théâtre » (Maison de la culture – Firminy - 42).

Beaucoup d'ateliers musicaux sont centrés sur la création de chansons (dans le cadre d'une programmation ordinaire ou dans le cadre de festivals qui ménagent, outre les spectacles et concerts, des temps pour les enfants).

« Le souhait de l'association est de mettre en place davantage d'ateliers et de tenter de sensibiliser les enfants pour participer artistiquement au festival, via les bénévoles du festival et les instituteurs. Un espace jeu est très apprécié sur le festival . » (Festival Hippotoufer - 69)

« Ateliers organisés par les professeurs de l'école de musique avec les élèves de l'école. Exemple : préparation d'un atelier chant avec Pierre Guérard - les élèves ont présenté leur travail en première partie du concert ». (Les Pennes Mirabeau - 13)

En ce qui concerne très spécifiquement les musiques électroifiées, nombreuses sont les SMAC (on l'a vu p. 39-40) à se préoccuper, plutôt que de programmation directement orientée vers le jeune public, d'aider les plus jeunes à s'approprier et à comprendre « des choix artistiques qui ne parlent pas tous immédiatement à tous les publics. Pour les scolaires, il s'agit de les familiariser avec les lieux de concerts au travers de visites suivies de rencontres

avec les techniciens et/ou les artistes. Nous proposons également à des artistes d'initier ces élèves à la création musicale, parfois dans leur classe. Concernant les collégiens et les lycéens, leur familiarité supposée avec les musiques actuelles n'exclut pas les blocages. En revanche, leur âge leur permet de s'investir davantage dans le cadre de projets que nous leur proposons. ainsi le « Chèque culture trans » permet à plus de 200 jeunes de couvrir les Trans Musicales et de présenter leur travail à l'UBU. (...) C'est en rendant les jeunes acteurs qu'ils accèdent au mieux aux musiques actuelles ». (ATM – Rennes 35).

4. Les résidences d'artistes

Elles sont citées, là aussi majoritairement pour le théâtre et pour la danse, souvent avec des compagnies locales, et plus généralement en collège. Voici comment est décrite une résidence danse :

Interventions organisées avec les artistes toute l'année à hauteur d'une dizaine d'heures pour une classe de 6^o et de 3 heures pour les autres :

- intervention - atelier dans la classe
- rassemblement autour des danses préparées avec les élèves
- présentation du spectacle créé l'année précédente par la Compagnie (Pierre Bénite - 69).

Certaines structures organisent une résidence musicale par an. Ainsi le Cri du Port, à Marseille (13) :

- En 2004, résidence Sophie Agnel - Catherine Jauniaux.
- En 2005 : création "Au plus près" avec Raymond Boni / Christian Brazier / Gildas Etevenard. Alex Grillo participera à des rencontres-contacts dans les écoles.
- En 2006, création dans les collèges de "Asi Es Cuba" (Cuba c'est comme ça), menée par Jean Namias et Liuva Velazquez.

La résidence d'artiste comporte souvent un volet où, après un travail dans les classes ou l'école de musique avec les musiciens, une production des enfants sur scène est organisée, en lien avec la production des artistes eux-mêmes :

« Un travail avec l'ensemble Odyssée est en cours d'élaboration dans les écoles. Les musiciens interviennent dans les classes. Présentation sur le plateau du théâtre du travail accompli en décembre » (Centre Albert Camus - Bron -69)

« Un duo violoncelle - contrebasse a travaillé plusieurs jours avec l'ENM de Bourg dans le domaine de l'improvisation. Dans le cadre du concert tout public avec le duo, une première partie a été faite par les élèves, improvisant les uns après les autres. Plusieurs master classes ont été réalisées avec le duo de guitares Astor. L'harmonie de Bourg et un orchestre du conservatoire ont été associés aux artistes JMF dans le cadre tout public » (Bourg-JMF -01)

Certaines structures, spécialisées pour le jeune public, organisent le plus souvent possible un type de résidences qui consiste en séances d'éveil sur une caractéristique particulière du travail des artistes, par exemple l'improvisation, ou l'expression vocale, ou la découverte instrumentale. La conviction est qu'un travail même passager, sur une pratique musicale peu développée, suivie d'un spectacle où les enfants feront le lien entre ce qu'ils auront testé et ce

qu'ils verront mis en œuvre sur scène, ne peut que développer un goût nouveau pour des musiques jamais présentées sur le petit écran.

Il faut enfin ajouter toutes les initiatives qui n'entrent pas dans les catégories habituelles d'un questionnaire, et qui révèlent les capacités d'invention imprévisibles dans des circulaires programmatiques. Trois exemples différents montrent cette effervescence :

A Besançon, Au Théâtre de l'Espace (25), une action appelée ciné-concerts est menée chaque année, consistant à commander à un compositeur une pièce musicale destinée à accompagner la projection d'un film muet. C'est ainsi qu'une année, Christian Girardeau a composé une pièce pour "La Meccano de la Générale" et a dirigé son exécution avec une cinquantaine d'élèves du CNR qui l'ont jouée sur scène en même temps que la projection.

A l'Ile d'Abeau, avec Ville-Nouvelle-Culture (38), des classes ont écouté un concert "Le Petit Bal Perdu", et à la suite se sont documenté sur Bourvil. Avec les deux musiciennes intervenantes faisant partie de l'organisme culturel, les enfants ont réécouté ses chansons, visionné des vidéos, etc., et ont réalisé un spectacle qui a été donné dans l'année à plusieurs reprises dans les différentes communes de la Ville nouvelle. Ce même spectacle est repris cette année pour le redonner 10 fois.

A Oyonnax (01), en lien avec l'ENMD, une série d'ateliers ont été menés autour du Gamelan balinaise, avec des élèves de classes élémentaires, qui ont pu jouer sous la direction du compositeur Jean-Pierre Goudard avec la troupe Kotekan (également dirigée par lui) dans un concert programmé dans le cadre du Festival Musiques en scène (Grame). Une expérience similaire a été rééditée avec d'autres élèves d'une école de Chambéry (73) et également la troupe Kotekan, pour une représentation à l'Espace Malraux - Scène nationale.

Apparemment, les propositions vont parfois dans l'autre sens : on lit ainsi, sur une réponse au questionnaire : « Master classes proposées par le CNR à l'Espace des Arts » (Le Pradet - 13). On découvre une fois de plus combien il faudrait pouvoir reprendre cette enquête, faite par courrier, avec des entretiens qui permettraient de mieux découvrir et comprendre l'intérêt d'actions qu'une réponse lapidaire ne peut que faire pressentir. Cette remarque conforte ce qui sera proposé dans les préconisations, à savoir que les organismes régionaux sont souvent mieux à même pour dresser une physiologie réelle de la situation locale.

5. Activités surprises

S'il fallait qu'un adulte expose pourquoi il peut avoir de grandes joies à écouter un concert jeune public alors qu'il n'accompagne pas ses enfants et qu'il n'est dans la salle de spectacle que de passage, il lui suffirait d'exposer deux exemples où il a souvenir d'avoir été profondément touché, de cette émotion dont est redevable l'activité musicale et qui est de l'ordre de l'ineffable, pour citer un philosophe célèbre.

La qualité d'un spectacle se fonde sur ce qu'on voit et ce qu'on entend pendant une heure. Il y a parfois de façon imprévue, un avant ou un après immédiat. Pour cela il faut que les

conditions le permettent, et surtout que l'esprit d'à-propos des structures de diffusion et des personnes missionnées pour les activités d'accompagnement s'autorisent le loisir et le plaisir de l'imagination avec les enfants.

- Le chanteur chanté, sur le mode de l'arroseur arrosé

Pour le récital de Jacques Haurogné créé au Théâtre d'Ivry (94) sur les chansons de Francis Lemarque, deux classes prévues pour assister au concert avaient appris chacune, avec le concours de la musicienne intervenante Elisabeth Veltz missionnée pour d'autres activités de création, une chanson prévue au récital. A la fin du concert, après les applaudissements, l'artiste était reparti en loge avec le pianiste. Chaque classe a chanté alors, dans la salle, sa chanson comme un cadeau fait à Jacques Haurogné et au pianiste, revenus précipitamment des loges sur le plateau, surpris et fort touchés de ce retour en écho immédiat de leur prestation.

- Le courrier du cœur

Quand Tartine Reverdy est invitée par une structure à jouer son spectacle "Chacun comme chez soi", elle pose une condition : avoir un contact possible avec une classe, au minimum par téléphone ou par courriel. Elle demande alors à chaque enfant de lui écrire personnellement sur un petit papier trois lignes racontant pourquoi il aime bien telle ou telle personne de son entourage. A la fin du spectacle, elle sort d'une enveloppe ces mini textes, et les lit de façon totalement intégrée à la chanson qui les enveloppe. C'est superbe, simple, drôle, dit avec délicatesse par l'artiste, on est à mille lieues de toute démagogie, on est dans la vérité de la rencontre de l'artiste avec son public.

6. Activités immédiates d'après spectacle

On a pu lire, dans le dépouillement de l'enquête, que les retours sur spectacles se faisaient par un échange dans l'instant. Nul n'en attend sans doute autre chose qu'une satisfaction immédiate, surtout si on a un peu tapé dans les mains et si on a eu une fois ou l'autre l'occasion de s'égosiller en chœur.

D'autres dispositifs sont envisagés de façon régulière, s'adressant sinon à toute une salle, du moins à un groupe d'une trentaine d'enfants, invités à passer une heure après le spectacle avec l'artiste qu'ils viennent de voir sur scène.

C'est ainsi la pratique du Festival Mino, organisé par les JMF. L'opération se déroule soit sur scène, soit dans la salle, soit dans une salle annexe. Ayant vu 5 concerts différents, et en me référant à d'autres pratiques découvertes ailleurs, cela permet d'établir une petite typologie de ce genre de proposition :

- Questions-réponses sur le message

Ce fut le cas avec Dominique Dimey. Les enfants interrogent l'artiste qui leur renvoie en retour ses interrogations sur leur perception de ce qu'elle a souhaité transmettre. Son concert, présenté dans le style d'un poème écologique et d'une fresque à la gloire de la terre, évoquait la naissance de la planète, son développement, la nécessité de la défendre : l'échange avec les enfants portait essentiellement sur le contenu.

- Questions « comment ça marche »

Avec Hervé Suhubiette, les enfants ont été fascinés par un décor en livres gigognes sortant les uns des autres, dont le plus grand était lui-même une bibliothèque-surprise aux ressources multiples. « Et ça, comment ça s'ouvre ? » Le décor ne passe pas inaperçu, surtout quand il joue sur l'inventivité, et sur la beauté de surcroît.

- Entretien culturel

Les enfants réunis sur scène faisaient face à Fawzi, qui leur montrait le oud, leur parlait de Zyriab, de la 5^o corde, puis de la 6^o avec l'option : grave ou aiguë ? Petit détour sur la tessiture de la voix, et du rôle de cette 6^o corde pour doubler le chant ou pour lui donner un soubassement. Longue approche sur la langue arabe, sa musicalité, ses phonèmes différents. Puis on chante un peu une chanson du spectacle pour inscrire dans la mémoire ce qu'on a dit succinctement auparavant sur la modalité.

- Passage à l'acte

Après le concert de Mederic Collignon et ses complices, ce dernier réunit les enfants dans le hall-foyer du Théâtre de Chaillot : 100 mètres de long sur 20 de large (estimation approximative), baies vitrées donnant sur la Tour Eiffel et donnant une réverbération supérieure à tout ce que les meilleurs périphériques de studio peuvent synthétiser, une quinzaine d'enfants pour une dizaine d'adultes observateurs. Bref les conditions les pires pour développer un atelier de pratique musicale. Et en retour, une séance totalement dans la démarche artistique, centrée sur l'énergie, l'écoute, la concentration, le jeu musical. Une véritable entrée en jazz et musique improvisée, menée de main de maître, dont il est fait mention en d'autres pages de ce rapport.

7. Retours sur les spectacles

• Généralement c'est oralement en sortie de salle que s'expriment les premières impressions. Plus largement que la seule question rituelle « Le spectacle vous a plu ? » entraînant la non moins rituelle réponse « Ouiiiiii ! », un échange est parfois organisé à la sortie du spectacle avec un membre de l'équipe Jeune public. Il arrive qu'une rencontre soit prévue à l'issue de chaque représentation entre les classes et les artistes. « Ce n'est pas systématique, mais par exemple pour la création Baleine et Contrebasse que le Cri du Port (13) a produit sur plusieurs années (écoles, tournées JMF, centres sociaux, festivals, etc.), les enfants et les professeurs ont adressé un nombreux courrier. Chaque spectacle était suivi d'un débat ».

• La plupart du temps, l'avis des enfants sur un spectacle se fait par le biais des enseignants, ces derniers opérant en classe. La collecte des opinions se fait avec le dessin, le poème, l'échange oral. La consultation que nous avons pu faire de ces documents est limitée. Il semble toutefois qu'une part importante des dessins concerne une représentation des artistes sur la scène, plus rarement une illustration d'un thème abordé dans le spectacle par une chanson. L'évaluation est à chercher ailleurs, et c'est le rôle de l'enseignant, en primaire, que de pouvoir faire au moment qu'il juge le plus opportun (aussitôt après la séance, le lendemain) cet échange sur ce qui a été vu, entendu, compris, apprécié, surprenant.

- Outre la pratique des écrits par les enfants et la discussion après le spectacle avec les artistes, certaines structures éditent des fiches “Votre avis nous intéresse” (Théâtre Marielos - La Valette - 83). Pour d’autres, « un questionnaire d’évaluation est transmis aux enseignants à la fin de chaque saison » (Firminy - 83)

Au-delà de ce descriptif, repris dans le tableau qui clôt ce chapitre, on voit que certaines questions se font jour qui mériteraient un approfondissement.

- Il serait intéressant de voir les répercussions à long terme : 6 mois après, que reste-t-il d’un spectacle ? souvent plus qu’on ne le croit ou qu’il n’est dit, mais comment le percevoir ?

- D’une manière générale, les travaux proposés après spectacle (échanges, dessins, courriers, etc.) ont plus un intérêt formatif qu’évaluatif. La pédagogie apprend aux pédagogues que les retours de satisfaction ou non satisfaction immédiats ne peuvent dire les répercussions à long terme, les seules qui puissent entrer véritablement en ligne de compte dans un projet éducatif. Il en va de même dans le domaine artistique. Évaluer la qualité d’un spectacle au taux de frappingement des mains consiste à transférer dans le spectacle vivant le barème audimat utilisé par la télévision. A cet égard, on peut déplorer que des programmeurs, diffuseurs, enseignants, voire même des artistes, se bercent de cette satisfaction immédiate qui n’est pourtant pas la norme habituelle de la création artistique. Laquelle peut consister aussi à déranger, sortir des habitudes, emmener sur des chemins non fréquentés.

Un établissement a écrit « la plus belle réussite est d’afficher “complet” à de nombreux spectacles ». On peut comprendre que soit recherché un accord entre un diffuseur et la population, d’autant qu’entrent en jeu des questions légitimes de survie. Les subventionneurs ne sont pas des philanthropes, et réclament un taux de rentabilité. Mais considérer parfois certains spectacles comme un succès parce que la salle était pleine, alors que les conditions d’accueil étaient exécrables (on comprendra ma discrétion sur certain spectacle auquel il m’a été donné d’assister en région Rhône-Alpes) exige une évaluation sérieuse non pas de la part des enfants, mais d’abord de la part des organisateurs.

Dans le cadre du même festival, le spectacle suivant, par suite de la même impréparation, s’est déroulé devant 5 enfants et 4 adultes : il n’y avait plus aucun producteur ni responsable de la même manifestation... Personne pour considérer que c’était un échec selon la norme « complet/vide », personne non plus pour découvrir que le spectacle était une totale réussite sur la qualité et la façon des artistes de réagir à l’incongruité de la situation...

Il faut travailler également sur l’emprise des critères télévisuels en matière de spectacle vivant (jeune public ou non, d’ailleurs) : frapper des mains de façon pavlovienne, avoir des gestes préformatés et sur commande, répondre à des questions qui valent celles des pères Noël au moment des fêtes de fin d’année, etc. Il n’y a pas que Star Academy sur le petit écran, il y a aussi d’autres émissions de variétés, et c’est là où s’apprennent les comportements de base.

Or que dit-on de cette émotion que l’on dit vouloir transmettre à l’enfant ? qu’en est-il des discours sur la transmission des richesses culturelles ? Comment se prémunir contre une pensée commune, une doxa, une pensée unique par ailleurs dénoncée ? Le spectacle vivant à vocation artistique semble avoir un examen de lucidité à opérer sur la façon dont il épouse les

courants majoritaires. Les musiciens intervenants ont appris, au cours de leur formation, à ne pas fonder leur action pédagogique entièrement sur le plaisir de l'enfant, sachant que ce plaisir peut passer par un entraînement à la concentration, l'attention, l'écoute, la maîtrise de ses gestes, et d'une manière générale dans la satisfaction différée. L'action artistique en direction des enfants et des adolescents gagnerait grandement à réfléchir sur la façon de mettre en œuvre ces principes dans le domaine du spectacle vivant pour le jeune public.

B. PAR LES ORGANISMES D'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL ET SPÉCIALISÉ

1. Ecoles primaires et collèges

Il n'entre pas dans la vocation des établissements d'enseignement de s'engager dans la diffusion artistique au même titre que les structures qui ont fait l'objet de la présente enquête. Néanmoins il est de fait que les écoles maternelles ou élémentaires n'hésitent pas à faire venir, dans la salle polyvalente ou dans le gymnase de l'établissement, des artistes avec qui elles traitent directement ou par l'intermédiaire d'associations de soutien (association de parents, coopérative scolaire, sou des écoles, amicale laïque, etc.). Ce peut être à l'occasion d'une fête (Noël, anniversaire) ou simplement pour l'envie de favoriser une rencontre entre les enfants et un artiste.

Certains chanteurs ont une intense activité sous cette forme d'intervention, et pas uniquement à leurs débuts. Ils consacrent une partie de leur carrière professionnelle à chanter ou jouer dans les écoles, en formation légère, avec des moyens autonomes et de ce fait réduits, ne nécessitant pas un long temps d'implantation.

Si cette activité est mentionnée dans cette partie consacrée aux mesures d'accompagnement, c'est parce qu'on devine le souci annexe des enseignants : un contact direct, proche, convivial, avec l'artiste. On peut inviter ce dernier dans la classe, on peut le retrouver dans la cour de récréation, on peut éventuellement l'inviter à manger à la cantine à midi : un type de lien particulier se crée qu'il n'est pas toujours possible d'instaurer dans le cadre d'une tournée programmée officiellement. « Il est venu chez nous » pourrait être une formule qui résumerait assez bien l'impression forte laissée à des enfants par la rupture d'une distance que les médias par ailleurs véhiculent volontairement ou non.

L'absence d'une enquête approfondie sur les collèges n'a pas permis de savoir si le type de fonctionnement évoqué pour l'école primaire se prolonge de manière identique. Les problèmes de locaux, d'effectifs, de financements (les supports associatifs ne sont pas les mêmes) ne permettent sans doute pas une aussi grande souplesse. Il y aurait toutefois intérêt à mener un examen plus précis, qui pourra s'intégrer, au moins à titre de sondage, dans le projet de questionnaire envisagé pour les professeurs d'éducation musicale de la région Rhône-Alpes (cf . p. 24-25).

2. Ecoles de musique et conservatoires

La plupart des CNR et des ENMD ont une politique culturelle importante : leurs brochures révèlent à elles seules le nombre de concerts annoncés dans une année. Il est évident que la programmation se définit par un caractère tout public, sans recherche particulière d'artistes s'adressant spécifiquement au jeune public. Autrement dit la proposition artistique recouvre l'ensemble du domaine musical, le concert se déroulant dans l'auditorium de l'établissement quand il en possède un ou dans des salles spécialisées quand le besoin s'en fait sentir.

Le public visé est celui des familles liées à l'établissement et plus largement des mélomanes de la ville. Par voie de conséquence, les enfants et les adolescents du conservatoire ou de l'école de musique sont vivement invités à y assister. Il existe très certainement des études pour évaluer les retombées de cette programmation artistique sur la participation des élèves de l'établissement. N'étant pas en possession de ces documents, nous ne pouvons que formuler ici un souhait : que soient intégrés, dans une étude sur la diffusion musicale auprès du jeune public, l'activité des établissements spécialisés pour permettre aux élèves d'opérer la liaison entre le temps d'apprentissage instrumental et la nécessité d'une ouverture sur la pratique sociale générale de ce même instrument. Cette étude, si elle n'est pas encore faite, serait d'autant plus intéressante en ce qui concerne les musiques actuelles, dans la mesure où de nombreux conservatoires et écoles de musique ont également des programmations de concerts et de résidences dans ce domaine.

Là encore, comme pour l'enseignement général, c'est la capacité de ces établissements à inventer des mesures d'accompagnement qui nous font aborder la question de leur programmation dans ce chapitre. Tout en prenant acte de leur compétence particulière à avoir une diffusion de qualité, une attention particulière doit être portée à leur capacité, à partir de ces concerts et de ces résidences, de développer avec les artistes invités des actions éducatives originales et de première importance quant aux répercussions sur les élèves.

3. Organismes d'éducation populaire

L'offre d'accès à la musique par les structures d'éducation populaire est un sujet qui mériterait à lui seul une étude. La question pourrait donner lieu à plusieurs sujets de thèse, dans la mesure où les initiatives ont couvert un immense champ et ne se limite pas à l'image qu'en donnent parfois des propos simplistes et inexacts servant plus à régler des conflits institutionnels qu'à refléter une vraie compréhension. Circonscrire l'éducation populaire à un secteur socioculturel pour le démarquer du secteur culturel est le produit d'une querelle récente, ce n'est en rien le reflet de l'histoire.

Deux exemples suffisent à rappeler combien étaient porteuses des initiatives à une époque où ce qu'on a appelé depuis « le secteur institutionnel » ne manifestait guère d'intérêt pour une démocratisation de la pratique musicale.

A l'origine, les CMR (Centre musicaux ruraux) ont été conçus pour permettre aux contrées géographiques les plus délaissées d'offrir aux enfants scolarisés une initiation musicale, selon un principe de mutualisation (le mot n'existait pas encore) qui n'était pas sans évoquer une certaine forme d'envoi en mission laïque ou culturelle.

L'association Peuple et Culture, dans les années 60, présidée par la suite par Marc Vignal dont les compétences musicologiques sont depuis longtemps reconnues, publiait des opuscules, baptisés « fiches musicales », qui n'avaient guère d'équivalent pour découvrir les œuvres du répertoire. L'action ne se limitait pas aux écrits, l'association organisant de nombreux stages y compris pour faciliter la découverte de champs musicaux fort peu majoritaires (sessions pendant le festival de Royan par exemple).

De nombreuses associations, se réclamant d'une éducation populaire, ont investi un terrain de diffusion et d'enseignement que les structures officielles délaissaient pour mille raisons. Là

aussi, il serait trop simpliste de les mettre sur le seul compte de l'élitisme. C'est ce qui explique que la mention d'un secteur aussi complexe dans un chapitre évoquant les organismes d'enseignement général et spécialisé ne peut être que survolé. Deux exemples montreront, par leur diversité, combien l'approche ne peut se faire que sur une vision assumant à la fois une situation sociopolitique mouvante et une attente musicale elle aussi en bouleversement de ses repères esthétiques.

- L'association CRA-P (Crossroads Artists Production) dirigée par Giacomo Spica a fondé son action sur le développement des musiques urbaines. Composée d'artistes se produisant dans l'aire du hip-hop, elle déploie aussi une offre de formation régulière qui va des CEFEDM (Lyon, Poitiers), des CFMI (Lille, Lyon, Toulouse) aux multiples établissements scolaires (lycées et collèges) et organismes socioculturels (MJC, Centres sociaux, groupements informels dans les locaux de l'association). Sa ligne de conduite vise à maintenir une relation forte entre diffusion, création et éducation, se refusant à séparer les aspects sociaux, culturels et artistiques de musiques qui ont dépassé le statut d'émergence pour devenir pratique artistique de plein droit.
- Les MJC, quel que soit leur regroupement au sein des fédérations, ont conscience qu'« une certaine conception de beaux-arts dominante » mettait à l'écart un important champ de pratiques musicales, remarque qui vaut autant pour les arts plastiques que pour les musiques amplifiées. Leur analyse était que ces dernières échappaient à une conception normative de la vie culturelle. D'autre part ces établissements, de par leur fonction, étaient bien placés pour observer que les modèles sur lesquels les adolescents pouvaient se construire étaient des modèles de leur génération auxquels ils pouvaient aisément s'identifier. Une génération trouvait ainsi, pour reprendre la formule de certains directeurs de MJC, « un champ de réalisation de soi » que ne leur apportaient pas les organismes officiels d'enseignement.

Ces relais assurés par des associations aux vocations multiples (pas nécessairement musicales ni même artistiques) jouent un rôle toujours important comme territoires (au sens de villages) où des jeunes peuvent à la fois être public à part entière, de façon autonome, et à la fois pratiquants, par les moyens qui sont mis à leur disposition. Certaines MJC considèrent qu'à ce niveau elles se situent dans une première étape de citoyenneté entendue au sens où une société s'interroge sur le lieu où elle place les pratiques culturelles et la reconnaissance qu'elle leur donne en termes de moyens, de compétences, vis à vis d'une collectivité identifiée et ne refusant pas des parti-pris esthétiques.

C. DES INITIATIVES COMPLÉMENTAIRES

En lien direct avec la programmation des structures de diffusion ou des établissements d'enseignement, ou d'une façon totalement autonome par rapport à ces références mais néanmoins en lien avec l'actualité, se développent en France des initiatives entrant pleinement dans le sujet des mesures d'accompagnement de l'offre artistique. L'inventaire qui est proposé ci-après est loin d'être exhaustif. Il se limite à la présentation de quelques initiatives qui ont la particularité d'être interactives, au sens où il ne s'agit pas seulement d'outils pédagogiques (comme on le verra plus loin dans un autre chapitre), mais de mises à l'action d'enfants et d'adolescents avec compte-rendu public de leur travail assuré par une structure professionnelle.

Les six exemples cités ici montrent

- comment une action pédagogique se prolonge en action artistique avec le soutien d'une Scène nationale (Ecole du spectateur – Le Creusot),
- de quelle manière des écrits trouvent refuge dans une publication officielle commerciale (les Inrockuptibles – PNR Amiens)
- selon quelles procédures s'instaurent des débats et la production d'écrits dans une programmation culturelle générale à l'échelon d'un département (Zebrock - Seine Saint-Denis)
- comment un festival de la chanson se préoccupe de former le jeune public en lui donnant des moyens d'accès appropriés et en lien avec les structures culturelles et éducatives du pays (Francofolies-Enfants de la Zique)
- la façon dont compositeurs, artistes, musiciens professionnels participent à l'expression artistique des enfants dans le cadre de l'enseignement général ou spécialisé et en lien avec les structures professionnelles (Môméludies)
- la façon dont un festival de musiques du monde fait participer les enfants aux rencontres avec les artistes et demande à ces derniers de les associer à leur chant (Les Temps chauds- Au Fil de l'Air)

Il existe d'autres expériences liées à des organismes de moindre importance : leur notoriété n'est pas toujours proportionnelle à leur vitalité, et l'on n'a pas toujours connaissance de leur existence pour deux raisons hétérogènes :

- les initiatives n'entrant pas dans des dispositifs institutionnels patentés ont souvent peine à se faire reconnaître ;
- ces initiatives n'ont pas toujours les moyens de se faire connaître hors d'un cercle de proches, et la notoriété de leurs efforts demeure de l'ordre de la confiance du bouche à oreilles.

C'est pourquoi nous reviendrons en conclusion sur l'organisation d'un système d'information qui permette aux novateurs de pouvoir porter leurs initiatives à la connaissance générale, et qui alertent les éventuels usagers sur des ressources précieuses pour leur activité quotidienne.

ECOLES DU SPECTATEUR

Les écoles du spectateur ont pour habitude d'organiser, outre les traditionnelles séances scolaires proposées aux établissements, des rencontres avec les artistes, à la mesure des effectifs, de la capacité des locaux, du temps disponible des uns et des autres. Diverses rencontres sont organisées en outre selon les niveaux pour aborder les clés de lecture d'un spectacle, la façon dont celui-ci s'élabore, une visite du lieu, et des ateliers de sensibilisation. La plupart du temps les écoles du spectateur font référence à l'activité théâtrale. C'est pourquoi il paraît important de souligner certaines initiatives ayant trait spécifiquement à la musique.

Le Creusot

Une école du spectateur fonctionne depuis plusieurs années au Creusot, qui reprend toutes les caractéristiques de ce qui est habituellement entendu sous ce terme, et qui développe en même temps une série d'actions relevant d'une authentique pratique artistique. Cette expérience mérite d'être mentionnée ici dans la mesure où elle lie, dans le cadre d'une Scène nationale (LARC, Le Creusot – 71) les deux démarches, celle de l'auditeur/spectateur et celle du musicien/amateur.

Créée en 1996, l'école du spectateur, sous la direction musicale de Pierre Frantz (musicien intervenant et professeur à l'EMMA du Creusot), accueille à ce jour 86 jeunes en 4 ateliers à titre d'inscrits volontaires et deux classes primaires dont les enseignants ont passé contrat avec la structure. Ces jeunes, âgés de 7 à 20 ans, reçoivent une formation comprenant technique vocale, jeu théâtral, danse, écriture. Le chant est la pièce maîtresse de l'apprentissage pour ces jeunes qui intègrent l'école du spectateur sans tests d'entrée ni d'audition.

Le programme se développe en quatre directions :

- un travail hebdomadaire
- les spectacles programmés au cours de l'année par la Scène nationale
- les rencontres avec les artistes
- une création annuelle.

Outre le travail hebdomadaire où le chant a une part importante, les spectacles auxquels assistent les enfants sont sélectionnés en fonction de l'âge et de la diversité. Ils peuvent également bénéficier d'un travail avec l'artiste qu'ils vont voir sur scène (c'est ainsi qu'ils ont travaillé avec Michèle Bernard, Jérôme Thomas, Anne Baquet, Souingue, etc.). La rencontre et la collaboration entre le monde amateur et le monde professionnel est un des soucis permanents des responsables.

Les créations artistiques permettent aux jeunes de situer leurs acquis, d'enrichir leurs compétences, et surtout d'investir une scène avec la présence de professionnels pour donner au spectacle les garanties de qualité artistique nécessaires. Ces manifestations sont préparées lors de week-ends avec la participation des artistes et au cours de stages durant les vacances scolaires.

Curieusement, l'école du spectateur, malgré une reconnaissance et une réputation grandissante, semble d'après les dépliants et différents rapports, ne recevoir aucune subvention de la part de la DRAC, les seuls soutiens financiers étant (outre la structure

d'accueil de LARC) la Communauté de communes, le Conseil général de Saône-et-Loire et le Fonds de création lyrique.

CHRONIQUES LYCÉENNES

Ce titre n'est qu'un chapitre d'un site offrant de multiples introductions aux musiques actuelles : il est hébergé par le CRDP d'Amiens, au sein duquel une équipe a reçu la mission d'être Pôle national de ressources (PNR) pour les musiques actuelles. En se rendant à l'adresse suivante

<http://crdp.ac-amiens.fr/internotes>

on découvre trois entrées possibles : un magazine, un regard sur les musiques actuelles et les chroniques lycéennes.

Le magazine est composé de dossiers sur des musiciens, sur l'industrie musicale, sur le lien de la musique avec la photographie ou la littérature.

Les regards sur la musique sont composés de chroniques sur des chanteurs, avec des chroniques, des rubriques d'actualités, des rubriques discographiques, etc. Trois artistes pour l'instant sont répertoriés : Robert Johnson, Elvis Presley et The Everly Brothers. D'autres figures du rock, du jazz, du hip-hop devraient suivre dans les mois à venir.

Les chroniques lycéennes semblent la partie la plus originale, en tout cas la plus interactive dans la mesure où il s'agit de solliciter les lycéens pour qu'ils rédigent des articles sur des artistes, les meilleurs écrits étant destinés à être publiés dans un supplément de la revue « Les Inrockuptibles ».

Les élèves de lycée général, technique et professionnel, travaillent avec leurs enseignants (pas nécessairement en musique) à la rédaction de chroniques autour des albums sélectionnés par le PNR. Les textes sont rédigés individuellement par les élèves ; une soixantaine d'entre eux sont sélectionnés pour être publiés dans un numéro spécial du magazine « Les Inrockuptibles ». Environ 2000 chroniques sont reçues chaque année, l'équipe d'Internotes (réunissant des membres des « Inrockuptibles », du PNR et des enseignants) se chargeant d'assurer la sélection finale des textes à publier.

Les disques à critiquer ont été choisis en collaboration avec la rédaction du magazine « Les Inrockuptibles » selon quatre critères : qualité artistique, intérêt pédagogique, représentation de tout le spectre des musiques actuelles afin de motiver tous les élèves, actualité musicale. Ces disques sont envoyés gratuitement aux centres de documentation des établissements participants.

ZEBROK

« Zebroch au bahut fait entrer la musique dans les collèges et les lycées de la Seine-Saint-Denis ». L'organisme propose ainsi à toutes les classes du département, en début d'année, un programme de rencontres musicales composé d'un choix d'une vingtaine de chansons

françaises réparties en trois groupes (années 50-60, années 70-80, années 90-2000) et d'une série de mesures facilitant l'accès à ces musiques, à leurs auteurs, et plus largement à la création musicale en matière de chanson.

www.zebroch.net

En ce qui concerne le « livret patrimonial », les textes sont donnés dans leur intégralité avec une présentation de la chanson dans son contexte, une courte biographie de l'interprète, et les adresses de quelques sites internet permettant d'aller chercher des renseignements complémentaires. Dans une seconde partie, le dossier (accompagné d'un CD) fournit des indications de tous ordres sur l'histoire de la chanson, sur ses modes de réalisation, sur la composition, sur les conditions de diffusion, sur le son, sur la SACEM, etc. : au total un aperçu de ce qui a bercé les oreilles des grands-parents et ce qui donne la fièvre aux jeunes d'aujourd'hui grâce à la plongée musicale dans les cinquante dernières années.

Ceci n'est toutefois que l'aspect le plus tangible pour ceux qui n'habitent pas le département de la Seine-Saint-Denis. Zebroch s'insère en effet dans une série d'actions menées par l'association Chroma, partenaire du Conseil général de la Seine-Saint-Denis. Sont ainsi organisées des journées de débats pour les professionnels et le public, des journées de formation sur les musiques actuelles, des dispositifs d'accompagnement pour des groupes amateurs, un centre de ressources et documentation, et surtout la promotion de jeunes artistes en les aidant à se produire sur scène devant un public conséquent, dans les salles du réseau des musiques actuelles du 93 jusqu'à la scène Zebroch/Avant-Garde de la Fête de l'Humanité.

L'intérêt de la démarche Zebroch est que l'envoi ce dossier/CD se situe dans une action repérée au plan départemental, bénéficiant du soutien des structures de la Culture, du Rectorat, des collectivités territoriales. L'action culturelle ne demeure pas enclavée dans un territoire éducatif, mais favorise le lien entre les pratiques éducatives des établissements scolaires et les manifestations artistiques de la Seine-Saint-Denis. Les classes se voient proposer une conférence sur la chanson, sont invitées à des travaux pratiques, peuvent assister au travail d'un groupe de musiciens professionnels, les retrouver en concert, et enfin réaliser avec l'aide de leurs professeurs un « Zebzine » collectif.

La liste des rencontres effectuées dans les 15 dernières années indique à elle seule combien Zebroch apporte, de façon interactive, la possibilité d'accès aux grands représentants des musiques actuelles et particulièrement de la chanson : Pigalle, Little Bob, Les Wampas, Zebda, Les Ogres de Barback, Thomas Pitiot, Les Maximum Kouette, Vendetta, Aznavour, Ferrat, Souchon, Bérurier Noir, Jeanne Cherhal, Sansévérino.

En 2005 Dgiz, artiste originaire de Gennevilliers, lauréat des tremplins Zebroch en 2003 et découverte du Printemps de Bourges en 2004, est l'artiste résident de Zebroch au bahut. Pendant trois semaines, Dgiz et ses musiciens occuperont la scène du Cap, salle de musiques actuelles d'Aulnay-sous-Bois et accueilleront les élèves pour diverses rencontres avec les élèves du département.

LES ENFANTS DE LA ZIQUE

Depuis 1995, les Francofolies, également Pôle national de ressources pour la chanson, ont souhaité accompagner les enseignants dans une approche culturelle et pédagogique de la chanson française. Avec le soutien du ministère de l'Éducation nationale, du ministère de la

culture et de la communication, du SCÉRÉN-CNDP, est publié chaque année un CD d'une dizaine de chansons, présentées par Jean-Louis Foulquier, accompagné d'un livret de présentation de ces chansons s'adressant aux enseignants de l'école primaire, du collège, des écoles de musique et aux musiciens intervenant à l'école.

www.francofolies.fr

L'objectif est de faire découvrir aux enfants et aux adolescents, la diversité et l'actualité de la chanson à travers son patrimoine aussi bien qu'à travers les œuvres les plus récentes. Le livret n'est pas un ensemble de fiches didactiques avec questions / réponses et autres exercices de vérification de bonnes connaissances. Elles sont présentées :

- d'une part d'une façon particulière pour chaque chanson de trouver l'abord le plus pertinent (sachant que c'est courir à l'échec que de prendre invariablement la méthode consistant à analyser d'abord le texte, puis la mélodie, enfin l'arrangement, et saupoudrer le tout d'un peu de connaissances de la biographie des interprètes et des phénomènes contextuels de la diffusion) ;

- d'autre part avec des propositions pédagogiques diverses et utilisables en fonction des compétences personnelles de chaque enseignant, certaines d'ordre littéraire, d'autres plutôt historiques, d'autres essentiellement musicales : il n'y a pas de prêt-à-penser ou de prêt-à-appliquer-en-classe, les Enfants de la Zique s'appuient sur une forte motivation des enseignants pour qu'ils construisent eux-mêmes, avec leurs élèves, les chemins de rencontre avec les artistes et leurs œuvres.

On trouve ainsi des informations de toute nature, des analyses musicales aussi bien que littéraires pour l'exploration des chansons, des dispositifs permettant une exploitation transdisciplinaire du CD en invitant à la réalisation de projets communs entre enseignants, avec des musiciens, et d'une manière générale en développant toutes sortes de collaborations à partir d'une thématique commune.

Les Enfants de la Zique, distribués à chaque rentrée scolaire à près de 20 000 exemplaires dans l'ensemble des départements français, se sont désormais installés comme un rendez-vous attendu de la part d'un nombre croissant de professeurs des écoles ou de collèges, de CPEM, de musiciens intervenants, de professeurs d'écoles de musique. L'étape suivante envisagée par les Francofolies est la réalisation d'un site permanent permettant l'instauration d'un dialogue entre tous ceux qui concourent à la réalisation de ce livret-CD et les utilisateurs, sans oublier la participation possible des enfants et des adolescents qui sont les bénéficiaires de ce travail, à travers leurs enseignants.

En prolongement du kit

Chaque année des professeurs, CPEM, musiciens intervenants, sont invités pour un « Chantier des profs » centré sur la chanson, se déroulant en même temps qu'un « Chantier des artistes », et abordant aussi bien les aspects professionnels de son économie que les aspects créatifs en classe. Ce stage de quelques jours, organisé en lien avec les Rectorats, permet à ces enseignants d'approcher le domaine de la chanson non seulement à travers l'écoute des haut-parleurs, mais au sein des multiples activités concourant au développement de la chanson dans l'un des lieux mythiques de son expression, La Rochelle.

En outre, une initiative commune aux Francfolies et aux JMF consiste à unir leurs efforts pour favoriser la création d'un spectacle destiné au jeune public et intégré dans le catalogue des propositions JMF. Une première expérience a eu lieu sur le thème de *la Rencontre* (thème du kit Enfants de la Zique 2004) avec Emilie Loizeau et Abel K1, une nouvelle proposition aura lieu avec Nicolas Jules sur le thème de l'année 2005, *les Héros*. Ce spectacle propose des chansons faisant partie du tour de chant de l'artiste ou issues du répertoire francophone, des chansons retenues dans le kit, des chansons éventuellement composées par l'artiste pour ce tour de chant.

LES MÔMELUDIES

L'association Môméludies Editions est à la fois un organisme d'édition, un label, une façon de concevoir la pratique artistique enfantine, une exigence de lien avec les acteurs professionnels de la musique (musiciens ou responsables de structures de diffusion). L'objectif de l'association peut se résumer dans une formule : « jouer pour de vrai la musique de son temps ».

L'initiative a consisté dès 1985 à commander à des compositeurs des pièces destinées à être jouées par des enfants ne possédant pas de technicité particulière (autrement dit des jeunes de l'enseignement général) et présentées dans des structures offrant toutes les garanties d'une qualité de diffusion professionnelle. Prévu au départ pour les enfants d'écoles primaires, le catalogue s'est peu à peu élargi aux collèges et aux écoles de musique.

A l'origine le répertoire a été constitué de pièces relevant de ce que l'appellation courante met sous la terminologie « musique contemporaine ». Dès 1992 le catalogue s'est élargi à la chanson (catalogue *Le Fonds de l'Air est frais*). Ont suivi ensuite les pièces bilingues et les musiques du Monde. Depuis peu l'association a passé commande à des compositeurs pour qu'ils proposent des pièces relevant spécifiquement de la famille « musiques actuelles amplifiées ».

Toutes les pièces sont créées lors de vrai concerts, grâce à l'aide des municipalités et des organismes culturels qui mettent à la disposition des musiciens en herbe le même potentiel que s'il s'agissait d'orchestres professionnels. Cela est valable aussi bien pour des concerts Môméludies qui se font avec la participation des instrumentistes de l'Orchestre national de Lyon que pour les concerts se déroulant dans une SMAC telle que la Tannerie ou une Scène nationale comme Le Grand Bleu à Lille ou Le Carré Saint Vincent à Orléans.

Ces pièces musicales sont mises en oeuvre dans les classes d'écoles urbaines ou rurales, avec le concours de musiciens professionnels, notamment quand il s'agit de chansons réclamant des instrumentistes pouvant porter le chant soliste ou choral des jeunes. Il est fréquent que les enfants se produisent en première partie d'un concert d'artiste ou d'orchestre professionnel invités, permettant ainsi le lien entre rencontre, formation, pratique artistique, et les jeunes étant musiciens sur scène pour redevenir public dans la salle.

AU FIL DE L'AIR

Le festival Les Temps Chauds a créé dans l'Ain une route des musiques du monde qui rassemble artistes de toutes nationalités, populations villageoises, enfants des écoles et collèves, musiciens intervenants, enseignants. Il est à la fois point de départ et de retour d'ateliers de pratique artistique proposant tout au long de l'année des chantiers musicaux en direction du jeune public scolaire.

Au Fil de l'Air développe des parcours d'éducation artistique, musicaux et pluriculturels. Les compositeurs du monde invités sur le festival sont sollicités pour composer des chansons qu'ils livrent eux-mêmes à l'école. La dimension humaine donnée à la transmission orale de la création permet d'aborder le travail d'interprétation en ayant déjà compris que chaque artiste invité est porteur d'une histoire, d'une culture, d'un environnement, d'un paysage différents. Au Fil de l'Air se veut une rencontre avec la diversité du monde à travers la présence d'artistes travaillant avec les enfants aussi bien pour la réalisation de pièces musicales que pour la réalisation scénique de ces dernières.

Quatre albums ont été enregistrés et diffusés par L'Autre Distribution. Parmi les différents pays représentés, on trouve aussi bien l'Afrique (Burkina Faso, Cameroun, Afrique-du-Sud) que les Antilles (Guadeloupe, Cuba), le Moyen-Orient (Irak, Turquie) ou l'Europe (Espagne, Irlande, Italie, Hongrie, etc.).

En 2005, les Temps Chauds inaugurent un nouveau chantier en partenariat avec La Constance, navire parti faire le tour du monde au cours duquel l'équipage collecte les chansons traditionnelles chantées dans les écoles des pays visités. Fil conducteur du nouvel album, certains titres s'allieront aux chansons composées de toutes pièces par les artistes impliqués dans ce projet : Dizu Plaatjies (Afrique du Sud), René Lacaille (Ile de la Réunion), Antonio Rivas (Colombie), Rénata Rosa (Brésil), Luzmilla Carpio (Bolivie), Téophilo Chantre (Cap Vert), La Corde à Vents (France), La Belle Image (France), Cabestan (France).

II. LES SUPPORTS AU SERVICE DE LA DIFFUSION ARTISTIQUE

LA TELEVISION

L'un des leitmotifs revenant régulièrement dans les réflexions de ceux qui réfléchissent sur l'avenir du spectacle Jeune public est celui de son rapport à l'impact de la télévision. Les réponses aux questionnaires, émanant aussi bien des responsables de la diffusion que des artistes eux-mêmes, épinglent en grand nombre « la télé » comme étant l'organe qui leur a ravi leur public. Tous dénoncent son emprise et souhaitent contrecarrer son influence. L'éducation du jeune public « passe d'abord par l'accessibilité à une offre culturelle capable d'apporter une alternative à la consommation télévisuelle et de privilégier la rencontre avec le spectacle vivant qui forme à l'apprentissage de nombreux repères indispensables à la vie sociale, développe l'esprit de réflexion et de critique tout en apportant des réponses éducatives et pédagogiques comme autant de supports au milieu scolaire ou de quartier » (La Luciole – 61).

Ce propos résume en quelques mots une opinion largement développée vis à vis de ce qui est fréquemment nommé : « la télé-consommation ». Dans ce chapitre nous délaissions les statistiques largement disponibles dans d'autres études consacrées à la télévision et l'enfant, pour aborder l'amorce d'une analyse concernant uniquement la chanson.

1. La magie de la scène

Le spectacle petit écran est l'étalon à travers lequel est évalué tout autre spectacle mettant en jeu un artiste sur scène. Le phénomène n'est pas nouveau : il y a longtemps que les enfants ou adolescents imitent une vedette de la chanson dans ses attitudes jusque dans la façon de tenir le micro et de se tenir corporellement face à un public imaginaire. Ce qui est nouveau vient de la démultiplication des effets scéniques par le traitement technologique de l'image où la variété et l'amplitude des effets est à la mesure du développement des effets sonores grâce aux mêmes avancées technologiques.

Jadis, l'entrée dans une salle de théâtre était le lieu magique où décor, lumières, espaces, actions, tout emportait dans un autre monde, fait d'illusions attendues et consenties. Nulle part ailleurs l'on ne retrouvait cet habillage fait pour un temps d'envol. Le théâtre était le temple profane dans lequel on entrait pour une séance qui se méritait.

Certes le cinéma avait également la capacité d'embarquer hors de soi celles et ceux venant chercher à travers le documentaire, les actualités, et le film, de quoi renouveler un regard sur le monde et les hommes. Mais le concert était d'une autre nature. L'on allait écouter et voir un chanteur, un big-band, un duo, et tous les savoir-faire des techniciens concouraient à la mise en valeur de ce qui était à écouter et à découvrir : des voix, des textes, des sonorités, des retrouvailles ou des surprises musicales. L'effort commun relevait de la force centripète. Pour qui a vu Georges Brassens à Bobino, Gilbert Bécaud à l'Olympia, Léo Ferré au Palais des

Congrès, et quelques autres grands noms dans des salles de province, le constat est clair : on parlait de récital plus que de show. La restitution des concerts par la télévision relevait de cette même tension centripète. Il n'est qu'à regarder les archives de l'INA concernant les prestations de Jacques Brel pour se convaincre que l'audio-visuel ne travaille plus, aujourd'hui, selon les mêmes formats.

Or avec le développement de la télévision, a disparu la distinction entre jeune public et public familial. En outre n'existent plus les émissions du type de celles réalisées jadis par Dorothee, Chantal Goya, qui n'ont pas été remplacées à l'écran. Les enfants, quand ils ne sont pas devant les dessins animés, reçoivent les mêmes images aux heures de grande écoute que celles destinées aux adultes. Il faut donc prendre la mesure des mutations opérées depuis une vingtaine d'années. Trois exemples permettent d'en révéler l'ampleur.

2. Un nouveau traitement musical

1- Le clip a appris à recevoir une musique avec les références de l'artiste ou du groupe qui la promeut. Il ne s'agit pas d'une mise en scène de ce qui est donné à entendre, mais d'une promenade dans un univers mental et environnemental pouvant se trouver éventuellement fort loin de la perception de l'auditeur, et qui renseigne moins sur l'œuvre que sur ceux qui l'ont produite. Les plages DVD accolées aux CD audio sont également une façon d'orchestrer la tendance.

2- Les cameramen de la télévision ont pour coutume, quel que soit le genre de musique dont ils ont à rendre compte, de faire de l'image, avec une multiplicité de plans se succédant à un rythme très rapide, où l'on passe des mains sur un clavier aux doigts du contrebassiste, à une vue arrière d'un chanteur pour revenir sur deux violonistes avec fondu enchaîné sur les vocalistes, et troisième image faisant apparaître le chanteur qui bientôt, seul à l'écran, s'estompe dans un zoom arrière pour une image de l'ensemble orchestral, etc. L'image impose son cadrage d'écoute et plus encore son rythme qui n'est pas nécessairement celui de la phrase musicale ni celui du regard du spectateur : celui-ci ne demande pas nécessairement à faire un tel exercice de sauterelle. Il se départit difficilement de l'impression que les faiseurs d'image craignent par-dessus tout l'ennui du téléspectateur s'il n'est pas maintenu sans cesse en haleine par l'effervescence d'un geyser d'icônes.

3- La magnificence des décors audio-visuels avec toutes les possibilités d'effets en temps réels ou réinsérés lors du montage habitue le spectateur à associer, au récital d'un artiste, une explosion de couleurs, une symphonie de lumières, un déploiement de sensations qui risquent de lui faire paraître assez terne, en comparaison, une soirée chansons dans une MJC de quartier. Les scènes programmant les concerts de variétés se mettent, en fonction de leur budget, au diapason des modèles télévisés en investissant dans des effets visuels équivalents. Ce constat n'est pas à prendre comme un regret du temps passé, mais comme un fait acquis des nouvelles conditions de diffusion du spectacle musical qui se sont imposées progressivement en un quart de siècle.

Au risque de reprendre des refrains mille fois réitérés par une certaine opinion culturelle déstabilisée par la perte des repères anciens, si l'on partage les constats ci-dessus, il est évident que les enfants et les adultes sont imprégnés d'un mode d'écoute et de vision qui devient de fait une norme, dans la mesure où celle-ci est omniprésente et quasi unidimensionnelle. La télévision est la première école du spectateur, et ce dès le plus jeune

âge. Que l'école veuille se recentrer sur les apprentissages fondamentaux relève sans doute d'un dessein louable. Qu'elle laisse à la télévision le soin de former l'oreille et le regard de tous les citoyens français de la plus petite enfance à la fin de la scolarité obligatoire est un choix grave de conséquences, qu'il faut au moins opérer en connaissance de cause quand on légifère sur une éducation d'obéissance nationale.

Même si l'on relativise les remarques ci-dessus à propos du clip ou de l'art de la prise de vues, il y a au moins quelques évidences qui en disent long sur le formatage du spectateur. Il suffit par exemple d'assister à un récital de chansons (spectacles jeune public, tout public, public adulte confondus) pour comprendre que de 3 ans à l'âge le plus senior les comportements sont les mêmes et sont décalqués du petit écran : applaudissements dès que la musique est rythmée (au risque de ne plus rien entendre des paroles, toujours à la française, c'est-à-dire sur le temps fort même si l'esthétique voudrait qu'on mette en exergue l'after-beat, etc.), station debout pour applaudir dès la fin de chaque chanson comme si chacune méritait une ovation de reconnaissance, danse dans les allées sous prétexte que plus on manifeste par le corps mieux on entre en sympathie musicale, etc.

Non pas que frapper des mains, se lever, danser, soient des attitudes incompatibles avec l'audition musicale, bien au contraire. Ce qui est contestable, c'est le format unique appliqué à toute expression, sans discernement qu'il peut exister des genres musicaux exigeant d'autres approches auditives que celles pilotées par les animateurs de télévision. Ce qui est encore plus contestable, c'est le critère employé par certains enseignants ou responsables de salles qui mesurent le taux de participation des enfants dans un concert au volume des frappements de mains ou des explosions gestuelles. La télévision n'a rien fait pour faire avancer la réflexion sur ce sujet.

Jadis, dans les années 70, un chanteur pour enfants s'entendait souvent poser une question rituelle, à la fin de son récital : « est-ce que vous passez à la télé ? ». La demande était de l'ordre du degré de reconnaissance officielle de l'artiste par la société. Il n'est pas sûr que la question soit encore posée en 2005 de façon équivalente. D'abord parce que les enfants savent désormais mieux que personne qui passe et qui ne passe pas, vu le nombre d'heures quotidiennes devant le petit écran. De plus ils se font une jauge d'appréciation par eux-mêmes en comparant simplement ce qu'ils voient ou ne voient pas dans l'une et l'autre manifestation.

On ne prend pas grand risque d'originalité à rappeler ce formatage des enfants par la télévision. On peut néanmoins, selon les sensibilités, en dire l'ampleur. Pour l'heure, et pour les années à venir, le problème ne se pose pas en termes de regrets. La multiplication d'accès à des chaînes numériques par les ondes hertziennes ne diminuera pas le phénomène : la concurrence a pour effet non pas de diversifier les produits, mais de rendre plus séduisant un produit à celui offert de façon similaire par le voisin. Bon gré mal gré, il faut prendre la situation actuelle comme un constat, et voir à partir de là comment on peut trouver les moyens d'instaurer des contre-formatages. La dénonciation ne suffit pas à elle seule à offrir les parades. Or les artistes sont suffisamment nombreux à exprimer leurs difficultés pour que l'on parle bien en termes de contre-pied avant que les musiques, pourtant actuelles, ne tombent dans une folklorisation intéressant les faiseurs de thèses plus que les spectateurs jeunes et moins jeunes.

LE DISQUE

Deux grands secteurs s'attribuent la quasi-totalité de la production à destination de l'enfance : la chanson et le conte musical. Seul sera abordé ici le premier point, qui bénéficie d'une « A.O.C. » : la chanson pour enfants. Il n'y a pas d'appellation « le jazz pour enfants », et encore moins « les musiques amplifiées pour enfants ». C'est dire l'opportunité qu'il y a à se pencher sur ce secteur, qui bénéficie d'une signalisation spécifique dans la plupart des magasins et à plus forte raison dans les médiathèques. Nous tentons de le cerner ici dans son rapport avec le spectacle vivant.

1. Une courte histoire

Il ne serait pas inutile d'effectuer quelques rappels historiques pour comprendre le succès de la chanson pour enfants et la naissance d'un marché. La généralisation du disque destiné à cet âge, liée pour une part à l'apparition du 45 tours et du tourne-disques à piles, a joué un rôle déterminant dans le renouveau de cette chanson destinée à un jeune public à partir des années 60. On pouvait, sur le Teppaz, écouter ou faire écouter en classe les Fabulettes et tout aussi bien mettre en œuvre la même écoute dans un centre de loisirs. Il était facile, grâce au soutien de ces galettes faisant office de propédeutique autant que de mémoire, de faire le lien entre un répertoire et un chanteur se présentant devant un public d'enfants avec sa guitare. Chansons anciennes, tubes de l'époque, créations personnelles, on découvrait un rapport nouveau entre la scène et l'enregistrement.

La profession d'artiste trouva ainsi une nouvelle composante : chanteur pour enfants. Dans les années 75, les musiciens, avec le soutien de maisons de disques et de directeurs artistiques particulièrement audacieux et en avance sur leur temps, osèrent des productions totalement neuves et s'inspirant des recherches musicales les plus actuelles.

Avec l'avènement de la cassette, intégrant une grande facilité de duplication, la production s'est démultipliée, facilitée par un nouvel arrivant : le synthétiseur. Tous les ingrédients techniques étaient rassemblés pour permettre à ceux qui le désiraient, sans posséder les moyens financiers nécessaires, d'enregistrer à domicile des chansons qui, en retour, pouvaient faire l'économie d'un accompagnement instrumental multiple et coûteux. En ce sens, la chanson pour enfants participe à part entière du statut de musiques actuelles, et se réclame pleinement de l'évolution technologique comme d'autres familles en s'appropriant toutes les évolutions technologiques successives, et notamment l'apparition de l'échantillonneur.

On comprend alors que faire l'histoire d'une pratique relativement récente n'est pas une œuvre de nostalgie. Car si la chanson en général a depuis longtemps assuré son statut de « domaine musical » de plein droit, il faut y inclure la chanson dite « pour enfants » et ne pas considérer cette dernière comme un parent pauvre, aseptisé, réalisé à l'économie, voire sommaire ou simpliste. Elle a été et est encore un lieu novateur et prospectif, connaissant toutes les arcanes de l'art musical, et pas seulement à travers les procédures d'électronification ou l'exploration de sonorités renouvelées qui pourraient déjà à elles seules légitimer son appartenance aux « musiques actuelles ».

Avec cette brève évocation, on comprend combien un archivage de la musique réalisée à l'intention du jeune public et plus largement du spectacle vivant destiné à cet âge, comme le souhaite ardemment Bruno Boutleux, directeur des JMF, est une opération musicologique utile. Comprendre ce qui mobilisait un public de parents et d'enfants à l'affût de nourritures nouvelles, réaliser que tous les paramètres de la découverte artistique étaient au rendez-vous (l'étonnement, l'inouï, la surprise), c'est au fond s'exercer l'attention à ce qui continue de naître aujourd'hui. C'est pourquoi l'on ne peut que se réjouir d'initiatives diverses telles que celles d'Harmonia Mundi, Enfance et Musiques, Raymond et Merveilles, de mettre en service distribution la reprise d'albums qui ont marqué la production jeune public.

2. Le spectacle vivant et le disque

Ainsi donc, la production scénique est difficilement détachée en amont ou en aval de la production phonographique, et la chanson pour enfants se comporte, là aussi, comme la chanson en général. Le disque demeure un élément lié au spectacle, proposé très souvent en fin de prestation. Il semble le support le plus efficace de la diffusion des chansons.

D'une manière générale, on ne compte plus les familles qui ont fait la route des vacances Paris-Côte d'Azur avec Jean-René ou Henri Dès, souvent passés en boucle. On n'a pas connaissance de parcours d'une même ampleur avec Children's Corner ou Scènes d'enfants. Le disque ne remplit pas la même fonction dans l'un et l'autre cas. C'est pourquoi dans le secteur de la chanson pour enfants, il est à traiter en interaction avec le spectacle auquel il a donné lieu ou dont il est issu, ou à tout le moins en lien avec une expérience de chant individuelle ou collective.

A l'inverse un CD fait deviner qu'au-delà du support laser, se profile un spectacle dont on espère qu'une structure bien informée et bien intentionnée en assurera la programmation. Le « spectateur en région » que je suis sait de quoi il parle, n'ayant pas toujours la possibilité, faute d'habiter en Ile-de-France, de confronter un coup de cœur sur disque dont il apprécie la qualité avec un spectacle auquel l'éloignement ne lui permet pas d'assister.

La facilité avec laquelle il est possible de dupliquer les CD permet à certains organisateurs de spectacle de réaliser, en accord avec les artistes, des compilations à l'usage des enseignants accompagnant leurs classes, de manière qu'ils leur fassent entendre avant la production scénique quelques éléments de ce que les enfants seront invités à écouter. Cette pratique est différente d'autres initiatives, telle celle réalisée par l'Education nationale éditant une compilation de chansons pour faire chanter les enfants à l'occasion de la fête de la musique du 21 juin, et à plus forte raison de celle des Enfants de la Zique présentée ailleurs en ce dossier.

Enfin le fait que les CD donnent fréquemment les versions orchestrales ajoutent, au plaisir d'écouter les artistes, une possibilité élargie de s'approprier leurs chansons.

Toute affirmation doit être nuancée et ne peut être validée qu'avec les correctifs nécessaires. Les disques nominés « pour enfants » ne sont pas nécessairement liés au spectacle vivant. C'est ainsi qu'on les trouve de plus en plus nombreux chez les libraires, indiquant l'intérêt que portent les éditeurs à joindre un enregistrement au livre qu'ils

publient. « Un livre et un CD, à regarder, lire et écouter à la fois », telle est la formule résumant l'initiative de la maison Gallimard à travers une collection qui recouvre aussi bien le rock (avec une musique de Rodolphe Burger et l'interprétation d'Alain Bashung) que la voix ou l'électroacoustique. Le Fonds d'Action Sacem est partenaire de l'opération avec cette précision liminaire : « En accordant ses aides à tous les courants de la création musicale, le Fonds d'Action Sacem se donne également pour objectif de révéler la musique aux enfants ». Les éditions Didier Jeunesse, de leur côté, s'attachent au plaisir de la langue et des rencontres culturelles, alliant le mystère des textes traditionnels, la créativité des illustrateurs contemporains et le complément audio avec un CD incorporé au livre.

3. Au-delà de la chanson pour enfants.

Ces deux derniers exemples montrent que le souci de diffuser la chanson française à un jeune public ne se limite pas aux productions portant l'estampille « enfants ». On a vu, dans les réponses aux questionnaires, que des classes n'hésitent pas à se saisir d'un répertoire (par exemple celui de Bourvil) pour élaborer à partir d'une sélection de ses pièces un spectacle de chansons qu'ils sont en mesure de tourner dans les localités de proximité. Il nous a été donné à tous d'assister à des récitals de Renaud, de Pierre Perret, où il s'agissait de public authentiquement familial, toutes générations confondues. L'on connaît également des familles dans lesquelles les enfants se réjouissent d'écouter les disques de ces interprètes, et tout autant ceux de Bobby Lapointe, Jacques Dutronc ou Nino Ferrer. Il y a fort à parier que peu à peu Sanseverino, Benabar et quelques autres auront la même chance.

Quand il s'agit d'adolescents, le disque répond à un engouement largement aussi fort. La différence, d'importance, est que la production ne se fait plus dans le cadre d'une classification clairement repérée. Les achats d'adolescents s'effectuent dans les bacs fréquentés par les jeunes et les adultes. Musicalement parlant, on change d'univers pour aborder, parfois à la marge, parfois de plein fouet, le domaine des musiques *électronifiées*.

Il a été donné en début de dossier ce qu'était censé recouvrir ce néologisme : un son traité électroniquement, pouvant provenir de synthèse aussi bien que de traitement électronique de source acoustique, avec une référence à des pratiques urbaines portées par une esthétique en marge des esthétiques savantes et dont l'accès n'est pas régi par les cursus habituels de l'éducation musicale.

On comprend aisément que pour des adolescents en recherche d'une identité qui leur permette de se démarquer d'une référence familiale ou scolaire, le CD référé à ces musiques *électronifiées* est un vecteur important. Il ne leur est pas toujours donné d'assister au récital de leur idole (d'autant que la notoriété est parfois éphémère), mais les échanges entre groupes, les blogs et autres tchats font le reste pour entretenir ce que nourrit le contact direct du spectacle vivant : l'imaginaire.

On quitte ici l'étude à proprement parler du disque, mais la question réapparaîtra en conclusion dans la réflexion à mener lorsqu'on est enseignant et que l'on se préoccupe de diffusion musicale auprès d'un public qui essaie de trouver sa voie entre hier, aujourd'hui, demain, dans un maquis d'offres où l'adulte lui-même n'a pas toujours les éléments pour

s'y retrouver. A cet égard, les « coups de cœur » de l'Académie Charles Cros attirant chaque année l'attention sur un disque mis au palmarès du Grand prix et sur les « coups de cœur » décernés au printemps et à l'automne, fournissent une précieuse sélection des parutions les plus significatives.

LA PRESSE

Il ne manque pas de revues, hebdomadaires ou mensuelles, consacrées à la musique en général, et aux différentes esthétiques en particulier. Il n'existe pas, à notre connaissance, de publication correspondant dans le domaine musical à ce qui existe pour les arts plastiques avec le périodique Dada destiné aux enfants et préadolescents. L'une des raisons probables (ce n'est sans doute pas la seule) est qu'il est difficile d'aborder un sujet relatif au monde sonore par la seule écriture. Du moins si l'on ne veut pas en rester à la vie de l'artiste, ses goûts, ses productions, ses projets, ses photographies, et d'une manière générale tout ce qui concerne autre chose que le champ musical proprement dit.

Le problème n'est pas nouveau et a été depuis longtemps soulevé par ceux qui s'intéressent à l'analyse musicale. Introduire à l'écoute d'une œuvre suppose que l'audition soit quasi concomitante à la parole explicative. Cette dernière, en outre, doit pouvoir être reçue par des personnes, adultes ou enfants, qui n'ont aucun langage technique pour faire la différence entre un accord parfait et un accord de 7^o de dominante, mais qui sont parfaitement en mesure d'en entendre des couleurs harmoniques lorsqu'on les leur donne à comparer en les extrayant de la masse sonore où elles sont immergées.

A partir du moment où l'on parle de Musiques et jeune public, et notamment dans le champ du spectacle vivant qui est le lieu privilégié de la diffusion artistique, il est patent que les propos visant à accompagner une prestation scénique ne peuvent guère offrir que les éléments périphériques, sauf à rappeler que la radio fait aussi partie de la presse.

Second couplet faisant pendant à celui qui ouvrait ce chapitre : il n'existe qu'une émission pour le spectacle vivant à l'intention du jeune public, le dimanche matin, à 7 h 15 sur France-Inter, animée par Brigitte Patient et Joël Simon. Laquelle fait pendant à une autre émission consacrée au livre, « L'as-tu lu mon p'tit loup », animée par Patrice Wolf et Denis Cheyssoux, à une heure d'audience plus confortable, le samedi matin à 8 h 40.

L'avantage de ces courtes présentations de deux ou trois spectacles ou livres est qu'elles peuvent aussi bien concerner, par leur ton alerte, attrayant, alléchant, des adultes que des enfants : le propos donne ainsi envie de lire le livre pour en savoir plus sur une histoire parfois épouvantable mais dont on devine qu'il s'agit vraiment de littérature.

A part l'émission de David Jisse « Alla breve » diffusée sur France-culture le dimanche de 15 h 45 à 16 h, il n'y a guère de place pour un propos qui s'adresse aux enfants. On entend certes parfois des enfants qui chantent dans une maîtrise. Mais de parole propédeutique pour inviter les enfants à aller à un concert, toutes esthétiques confondues, c'est ce qu'on nomme le silence-radio. Là encore on voudrait n'être point passéiste. Mais l'on ne peut s'empêcher de penser qu'il y a une trentaine d'années on avait sur France-culture, sur France musiques, des émissions destinées spécialement aux enfants et aux jeunes, et qui n'étaient pas seulement la célèbre Radio-scolaire : Guy Reibel, François Delalande, Philippe Mion, Geneviève Clément, Anne Benhamou, Monique Frapat, sont autant de noms qui nous invitaient à un rendez-vous hebdomadaire. Radio-France avait en outre le bonheur d'éditer les cassettes de ces émissions : nombreux sont ceux possédant encore les trésors de « l'Oreille en Colimaçon ».

La question posée est simple : à quand un Jean-Louis Foulquier inventant un TTC (Tous talents confondus) s'adressant spécialement aux enfants et aux adolescents, et invitant avec la même simplicité ses jeunes auditeurs à découvrir un artiste, chanteur, jazzman, rocker, joueur d'accordéon diatonique ou de cornemuse ? Les directeurs de radio pourraient relire avec intérêt les propos de Philippe Meirieu et quelques autres considérant que l'une des priorités de notre société est de mettre l'enfant au centre de nos préoccupations.

En ce qui concerne la radio à l'étranger, le chapitre suivant évoque l'expérience québécoise dont nous ne pouvons avoir, pour l'heure, que les références données sur internet. Il n'est pas interdit de penser qu'à l'heure européenne, quelqu'un aura l'idée de réaliser une émission pour enfants en unissant les radios francophones à l'instar de l'émission qui prolonge chaque dimanche les informations de 19 heures à France Inter.

Le Ligueur

Ce périodique édité en Belgique se présente comme « l'hebdomadaire du quotidien des familles ». Abordant tous les thèmes que l'on peut trouver dans les publications similaires, une place importante est régulièrement consacrée aux musiques pour enfants, que ce soit à travers les spectacles, les disques, et toutes activités pouvant intéresser la jeune génération. Des dossiers particulièrement documentés, réalisés par Anne Dereine, informent sur une actualité qui dépasse largement les frontières de la Belgique. Ainsi des initiatives françaises qui peinent à dépasser les limites de leur département pour une reconnaissance qu'elles méritent (telle la Compagnie Rouge Malice dans le Jura à Lons-le-Saunier) trouvent place pour une analyse documentée et encourageante.

Chaque semaine, Le Ligueur indique des propositions de stages pour les enfants, les programme TV avec une grille enfant, des conseils de littérature, les critiques de films, et surtout pour ce qui nous concerne, l'actualité culturelle des enfants (théâtre, cinéma, musique).

La Bibliothèque de l'Heure joyeuse

Bien que l'Heure joyeuse ne fasse pas partie des organes de presse, puisqu'elle est l'une des cinquante bibliothèques pour la jeunesse de la ville de Paris, elle mérite de trouver place dans un chapitre consacré à l'information en raison d'un catalogue des meilleurs disques et cassettes pour enfants qu'elle édite chaque année. Une commission d'écoute de phonogrammes pour enfants existe en effet depuis 1975 au sein de cette bibliothèque à l'initiative de Françoise Ténier, responsable du fonds audiovisuel, et Anne Bustarret, spécialiste du disque pour enfants. Composée d'une trentaine de membres représentatifs des différentes catégories professionnelles ayant trait à l'enfance, elle se donne pour tâche de sélectionner les meilleurs produits et de rédiger pour chacun une fiche critique. A titre indicatif, pour son catalogue 2004, la Commission a examiné 263 titres et en a retenu 153.

LE RESEAU INTERNET

Le réseau internet n'en finit pas de s'enrichir, semaine après semaine, de nouveaux sites, parfois supplantant de plus anciens tombés en désuétude. Dans la forêt de l'existant, il est utile de faire dans un premier temps une classification de ce qu'on trouve sur la toile. La liste donnée ci-dessous ne saurait être exhaustive, et ce pour deux raisons. D'une part la mobilité sans fin des adresses rend inopérante toute tentative d'avoir un annuaire pouvant être utilisable dans la durée. D'autre part il est beaucoup plus efficace d'avoir recours aux bases de ressources générales et aux divers portails en les interrogeant sur l'objet même de ce que l'on cherche.

1. Sites de renseignements à caractère généraliste

De nombreuses adresses existent mêlant l'enfance et la musique. Parmi elles il en est qui repèrent ce que la toile peut offrir en matière de renseignements. Elles sont instructives sur la variété des propositions. On peut ainsi s'en rendre compte avec

www.sitespourenfants.com/outil/annuaire/musique

« Ce portail, est-il annoncé en introduction, s'adresse aussi bien aux parents, aux professeurs, qu'aux enfants et regroupe principalement des centaines de sites dédiés à l'enfance. Que ce soit en matière d'éducation (scolaire ou parentale) ou en divertissement, nous avons sélectionné pour vous le meilleur du net francophone. Nous mettons également à votre disposition de nombreuses activités et ressources ».

Si on délaisse les rubriques habituelles d'achats et autres jeux plus ou moins téléchargeables gratuitement, on trouve des sites renvoyant directement aux artistes avec leur CV, des jeux, des invitations à donner son avis d'auditeur, le calendrier des prochaines tournées, des photos, des dessins, d'innombrables pages animées, et mille autres choses avec bien entendu un extrait des chansons telles qu'elles sont proposées sur les CD disponibles à la vente. On entre ainsi en compagnie de Karimna, Henri Dès, Carmen Campagne, et beaucoup d'autres moins connus.

Parmi les surprises au détour d'un clic, on entre en contact avec des sites francophones tels que ceux du Québec qui proposent également d'écouter des répertoires de chanteurs des deux rives de l'Atlantique, interprétés par les artistes eux-mêmes ou par les enfants

[\(http://www.csdraveurs.qc.ca/musique/\)](http://www.csdraveurs.qc.ca/musique/).

Ce site s'adresse d'ailleurs aussi bien aux collègues qu'aux écoles primaires. On y trouve également la possibilité de télécharger - toujours gratuitement - une banque de sons utilisable en classe, des dossiers tels que « A quoi sert le cours de musique ».

Un site nous paraît tout particulièrement intéressant à consulter, celui de la radio québécoise pour enfants Passe-Partout

www.globetrotter.qc.ca/gt/usagers/tifoluc/p-p.htm

Dans la mesure où les centres d'intérêts sont innombrables, il faut repérer dès l'abord, dans une page chargée, la rubrique musique, qui ouvre une nouvelle page, et se rendre directement à la rubrique « poste d'écoute », qu'on peut obtenir directement avec l'adresse

www.postedecoute.ca

et en cliquant directement sur le cadre « poste d'écoute » pour éviter les démarches administratives.

On y trouve alors la possibilité d'écouter intégralement (mais non de télécharger) des chansons d'artistes tels que Richard Desjardin, Daniel Lavoie, de nombreux artistes dont les productions viennent d'être éditées, dans tous les styles dont voici la liste : Pop / Rock, Blues, Jazz, Chansons, Classique, Instrumental, Internationale, Jeunesse, Amplifiée, Électronica, Trame sonore, Humour, Urbain, Musique de Noël. Pour chacune de ces catégories, une liste d'artistes est déroulée avec le choix du dernier disque. Sur chacun de ces disques, il est possible d'écouter en entier trois pièces (chansons ou instrumentales). Un vrai récital de musique québécoise à programmer pour redonner un peu de joie lors d'un week-end maussade. Comme il s'agit d'une radio, les mises à jour sont quotidiennes. Evidemment les liens permettent de visiter chaque site de ces artistes.

2. Sites proposant des paroles de chansons avec accompagnement play-back (principalement des chansons traditionnelles)

La plupart du temps les accompagnements sont « basiques », faits au synthétiseur, avec la ligne mélodique jouée au piano, au xylophone, au vibraphone, plus exactement avec une registration synthétique qui ressemble à l'un de ces instruments évoqués.

Ces sites n'ont aucun lien avec le spectacle vivant, et pas plus d'ailleurs avec la pédagogie. S'il s'agit de chansons traditionnelles du répertoire enfantin (Alouette, J'ai du bon tabac, Frères Jacques, Sur le pont d'Avignon, etc.) il vaut cent fois mieux les chanter a cappella sans ces supports dont on peut se demander comment ils peuvent servir l'interprétation, l'émotion, la chanson, la musique, l'enfant. D'autant que la mélodie est parfois complètement pervertie : A titre d'exemple de catastrophes : Nous n'irons plus au bois, Il pleut bergère. Un site parmi ces incongruités (ce n'est hélas pas le seul).

www.chez.com/kolybia/enfants.html

3. Sites consacrés à des conseils de prévention

Particulièrement opportun dans une étude sur les musiques actuelles et le jeune public, il faut signaler certaines pages consacrées à des conseils de prévention, rédigées à l'attention des adolescents, et de ce fait totalement adaptées à la diffusion de musiques amplifiées. A titre d'exemple, deux pages sont données en annexe, extraites du site :

www.son-video.com/Selection/Ado/AdoOreilles.html

En regard de propos imaginaires d'adolescent (« M'en fous ! si j'deviens sourd, j'mettrai un appareil comme papy »), sont exposés le fonctionnement de l'oreille, l'attitude des musiciens en répétition et en concert, le problème des orchestres classiques, un barème des décibels délivrés en différentes situations. Il serait intéressant de pouvoir évaluer en collège la réaction d'adolescents lisant les propos du site, d'une part individuellement chez eux, d'autre part collectivement dans le cadre d'une classe.

4. Sites d'initiations au son

Avec des schémas, des dessins, un chat gigotant en bandeau, et toujours les mêmes sources sonores midi, on peut apprendre ce qu'est une onde, une gamme chromatique, la définition du hertz, avec un quiz en prime pour une auto-évaluation. On peut même parfois télécharger gratuitement une boîte à rythmes. Ces sites sont nombreux, et peuvent éventuellement être une amorce provisoire pour aborder le domaine du son, avec la réserve toutefois que l'approche est technique, mais non d'ordre esthétique ou artistique. A titre d'exemple

www.chez.com/lionelk

5. Sites destinés aux enfants : le repaire des 3-10 ans et des plus âgés

Un site est particulièrement destiné aux enfants, qui sont invités à s'inscrire, (leurs parents aussi d'ailleurs) et peuvent ensuite naviguer seuls pour aller chercher différentes rubriques où la chanson est majoritaire. Il y a de nombreuses pages animées et la présentation est fortement colorée. Une initiative retient l'attention, celle d'interviewes d'artistes répondant à des questions les plus diverses qui peuvent être celles que posent des enfants. Le nombre d'artistes et surtout d'entretiens enregistrés est encore peu important, mais nul doute qu'une façon d'accéder à la connaissance trouve là un moyen original, surtout en l'absence d'émissions radio permettant à ces chanteurs de s'adresser directement aux enfants

<http://tralalere.com/>

Un autre site offre de la même manière une première rencontre avec différents groupes et compagnies, avec dates des concerts, une courte présentation, un extrait d'une des chansons. D'autres pages comprennent des paroles de chansons classées par thèmes, de courtes présentations du rock ou du rap (datant toutefois de 1999...), l'annonce de spectacles (documentation très réduite), un forum plutôt consacré aux relations amoureuses entre adolescents, etc., La matière offerte est inégale, mais la variété des présentations mérite une mention et certains y trouveront leur compte :

www.momes.net

6. Sites destinés aux collégiens et lycéens : présentation de musiciens

Un projet de site Ziczac élaboré par le PNR (Pôle national de ressources pour les musiques actuelles) hébergé au CRDP d'Amiens vise à donner quelques éléments allant plus loin que la seule approche des textes, dont on ne connaît que trop le risque dans les établissements scolaires : on étudie la poésie chantée à travers les textes de Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré, mais on n'étudie pas la musique composée et orchestrée par François Rauber, Jean-Michel Defaye ou Léo Ferré lui-même. Il n'est pas sûr qu'on étudie avec autant d'empressement les titres d'auteurs moins classiques tels que Claude Nougaro, Louis Amade, Claude Lemesle, Boris Bergman, Pierre Philippe.

L'approche diversifiée de ces musiques par des personnes différentes, ainsi que les extraits donnés à entendre, sur un site aux caractéristiques apparemment fort conviviales dans la possibilité de passer d'un chapitre à l'autre, devraient pouvoir rendre un grand service aux professeurs pour leur documentation personnelle. En même temps ce site sera une possibilité de "visite" appréciée par les élèves eux-mêmes : on n'a guère de peine à imaginer ces

derniers voyageant d'une page à l'autre pour trouver réponse à une question qu'ils se posent, et par là trouver de nombreuses autres réponses à des questions qu'ils ne se posent pas.

7. Un annuaire avec des liens

Ce site présente un annuaire de liens concernant la chanson et le spectacle jeune public. « Cette page recense les collègues qui se sont signalés, et les sites concernant la musique et l'enfant. C'est une facilité offerte aux personnes en recherche de ressources diverses, et non un label à la qualité, à charge pour chacun de se faire son idée... Les renseignements donnés ici n'ont de valeur qu'indicative. Merci aux collègues cités de pratiquer spontanément un échange de liens. » Initiative intéressante, à part le fait que le grand nombre de liens proposés ne fonctionne pas, hormis quelques groupes (Mama Kaya, Zut, etc.). Il y a également des annonces de festivals qui datent de juillet 2001 (avec prix d'entrée en francs...).

www.sornettes.com/annuaire.htm

L'initiative de ce site semble fort intéressante (et en outre la présentation de leurs propres productions est l'un des exemples de ce que l'on peut souhaiter, avec extraits musicaux bien choisis et présentation aérée). On peut y entendre, outre le lien avec le site des artistes, soit des extraits de chansons (Mama Kaya, Gérard Delahaye, Bouskidou, Henri Dès, les Z'Imbert & Moreau) soit à la page calendrier des spectacles une vidéo présentant leur spectacle « A moi le monde » avec un pot-pourri de quelques chansons bien enchaînées. Mais l'ambition des organisateurs se heurte au problème récurrent de toutes les bases de ressources : elles ne peuvent être performantes que si les principaux bénéficiaires font l'effort d'alimenter régulièrement la mise à jour.

A signaler également un site comportant, outre l'ensemble des styles musicaux, une rubrique « chansons-enfants », permettant d'accéder aux sites personnels d'un grand nombre d'artistes :

www.showbiznet.net

On peut également aller faire un tour chez

www.epsidoc.chez.tiscali.fr/tice/musique.htm

pour y recueillir d'autres adresses, et notamment celles qui concernent le paragraphe suivant :

8. Les sites d'éducation musicale

Bien que n'entrant pas directement dans le champ de la présente étude, il faut citer quelques sites parmi les plus importants concernant l'éducation musicale, et notamment

www.educnet.education.fr/musique/accueil/index.htm

qui permet d'avoir accès à une multitude d'informations émanant du ministère de l'Éducation nationale et notamment notamment les pages « musique lab ».

Un certain nombre de sites ne sont pas évoqués dans ce chapitre, parce qu'ils méritent d'être reliés à une politique générale de diffusion artistique et d'activités pédagogiques, ce qui est l'objet du chapitre suivant.

A signaler toutefois, à titre de transition, qu'outre les pages concernant la théorie de la musique s'adressant à ceux qui veulent rafraîchir quelques notions

(www.theoriedelamusique.com/musique/pageprincipale.html)

il existe également des sites s'intéressant à la création de chansons. Tous ne sont pas à conseiller, mais quand l'on tombe sur un texte écrit par Claude Lemesle, on ne peut qu'en conseiller la lecture (cf. en annexe).

www.promusicfrance.com/offline/makingmusic/makingsong.htm

N.B. A signaler que le site du ministère de la culture donne la liste de tous les spectacles jeune public, toutes catégories confondues, programmés dans la plupart des villes de France pour l'année en cours sur le site

http://www-texte.culture.fr/liste_recherche_view?recherche=CLT_Evenement&theme=JEUNE

LES DOCUMENTS PEDAGOGIQUES

1. Les publications du SCEREN-CRDP

Placé sous la tutelle du ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche, le réseau SCÉRÉN s'articule autour du Centre national de documentation pédagogique qui pilote 31 centres régionaux, eux-mêmes chargés d'animer les centres départementaux et locaux. Les initiales indiquent l'ambition de l'offre : Services Culture, Editions, Ressources, pour l'Education Nationale.

Le SCÉRÉN met à la disposition des professionnels des ressources pédagogiques de toute nature, en accompagnant les arts et la culture à l'école, y compris dans le domaine des TICE (Technologies de l'Information et de la Communication à l'Ecole). Son réseau, bénéficiant des structures régionales et départementales (CRDP/CDDP) permet de couvrir un large champ qui embrasse toutes les disciplines faisant partie des programmes de l'école, du collège, du lycée, et notamment les disciplines artistiques et les projets menés dans les établissements scolaires avec les partenaires culturels et artistiques.

Le département Arts et Culture propose ainsi des outils documentaires de grand intérêt autour des œuvres ou thématiques retenues dans les programmes, et plus largement sur les grands courants animant les pratiques artistiques contemporaines.

Un des maîtres-mots de l'organisme est la transversalité des domaines, des niveaux, des situations, s'efforçant de décloisonner les apports en établissant les liens avec l'ensemble des apprentissages. La visite du site du SCÉRÉN offre tous les renseignements souhaités.

www.artsculture.education.fr/musique/editions/editions_sceren.asp

Nous signalons ici quelques documents qui méritent une attention particulière par leur qualité et leur caractère unique. On comprend qu'ils fassent partie des ouvrages indispensables lorsqu'on évoque les documents d'accompagnement, qui ne sont pas simplement pour « apprendre », mais aussi et d'abord pour « se cultiver », c'est-à-dire se mettre à l'école des artistes contemporains entretenant l'effervescence artistique quotidienne et ceux du passé qui ont collaboré à la constitution de notre patrimoine.

La Marseillaise

Un CD livre pour découvrir l'hymne national dans toutes ses dimensions, civique, historique, et bien sûr musicale de Berlioz à Gainsbourg, en une trentaine de dates. Le CD recense une quinzaine d'interprétations ou citations différentes de l'hymne national. « Ce chant que les peuples du monde en lutte pour leur liberté se sont approprié est devenu international et fait partie du patrimoine de l'humanité », explique ainsi Jack Lang dans la préface.

De bouche à oreilles

Ce DVD avec livret d'accompagnement, conçu par Hélène Jarry-Personnaz, est un parcours de découvertes musicales en compagnie d'interprètes et de compositeurs. Il est un modèle du genre de ce que l'on peut souhaiter voir se développer pour permettre une rencontre avec

des artistes difficiles à approcher non pas pour des motifs d'élitisme, mais par le simple fait de la géographie ou du temps dont chacun dispose. Ils sont capables à l'écran de transmettre une réelle émotion esthétique avec simplicité. Ils présentent des répertoires alimentant le pur plaisir.

De tels documents contribuent à affiner l'écoute. Ils sont des pièces à conviction de premier ordre pour donner envie d'aller voir ces mêmes artistes et interprètes en concert. Certes la notoriété peut faciliter ce désir, encore qu'il n'est pas certain que spontanément tous aient envie d'aller écouter des œuvres de Pierre Boulez, ni tous aient entendu parler de Marc Perrone ou Georges Aperghis. Mais ce qui contribue à la fascination (le mot n'est pas exagéré), c'est qu'il s'agit véritablement, à travers ces films, de rencontres où sont excellemment transmis : le contenu artistique, la démarche pédagogique, le dévoilement d'un moment de grâce.

On peut souhaiter que la même qualité soit appliquée à d'autres rencontres avec des artistes relevant du secteur des musiques actuelles. Un grand pas sera ainsi fait en direction de la compréhension d'un art qui a encore besoin qu'on reconnaisse sa légitimité.

Univers musicaux 3

Une vidéocassette est éditée comportant deux parties :

- une rencontre avec le groupe « Chanson Plus Bifluorée », la préparation d'un spectacle auquel participent 130 enfants et adolescents, les répétitions en studio d'un groupe nourri de musique traditionnelle italienne.
- une rencontre avec Serge Hureau, interprète de chansons françaises ; une découverte du long apprentissage et de la perpétuelle recherche que nécessite l'interprétation ; une étude de l'importance du travail de l'interprète dans la mise en valeur d'une œuvre.

Le titre général pourrait être « Interprètes en tous genres », sous l'aspect de la reprise d'une œuvre et de sa reprise en tant que véritable travail de création.

D'autres documents relevant de la musique savante ou plus directement de l'action éducative n'entrent pas directement dans l'objet de cette étude, il ne faudra pas manquer de les réintégrer dans une étude plus large sur Musiques et Jeune public (DVD « Chanter en classe et en chœur », « Daphnis et Chloé », « Wolfi »).

A signaler également la revue Textes et Documents pour la Classe, par exemple celles consacrées aux Chants du Monde ou aux Musiques de la ville.

2. Les publications de maisons spécialisées

Bien que ne relevant pas d'une instance ministérielle et bien qu'aucune mission d'ordre public ne leur ait été confiée, certaines instances commerciales sont fortement implantées dans les établissements officiels de l'Education nationale et de la Culture, proposant un matériel pour les enfants comme pour les adultes à but pédagogique ou artistique (cf. par exemple les Editions Fuzeau).

Il n'est pas inutile de les mentionner, sachant que si l'instrument ne fait pas plus la musique qu'une robe de bure ne fait un moine, l'instrument, son coût, sa maniabilité, son champ de répartition, sont autant de paramètres qui ne laissent pas indemnes la pratique artistique pour le meilleur comme pour le pire. C'est pourquoi on ne peut qu'apprécier l'effort d'une maison comme Lugdivine cherchant à proposer à sa clientèle des instruments provenant de différents pays du monde avec la garantie que ce sont des pièces d'origine et non des copies au rabais.

Il faut enfin ajouter, au titre des documents pédagogiques, les versions orchestrales MIDI pour faire chanter les enfants dont le point commun est de rejoindre, dans l'indigence et le mauvais goût, les arrangements à l'économie assurés par un clavier électronique assurant seul l'ensemble des timbres orchestraux.

3^{ème} partie

L'offre artistique et les jeunes en public

Au fur et à mesure de l'avancée de cette étude, on a vu combien progressivement le titre d'origine (« Musiques actuelles et jeune public ») enserrait la réflexion dans un cadre répondant de moins en moins aux comportements et aux aspirations des différents acteurs. L'enquête menée auprès de structures de diffusion, d'artistes, d'organismes éducatifs, montre que l'enseignement, depuis longtemps, a une visée plus large que la seule fonction d'instruction publique. Les artistes et les responsables d'équipement accueillant ces derniers dans leurs locaux ont un souci affirmé d'accompagner une politique de spectacles et de concerts avec de multiples opérations donnant aux enfants et aux adolescents la possibilité de participer à leur tour à l'acte artistique (et de ne pas en être seulement le spectateur ou l'auditeur).

C'est ce qui explique que le titre de la troisième partie a modifié quelque peu la formulation de départ :

Il s'agit bien toujours de *musiques actuelles*, et donc d'une **offre artistique** qui ne se limite pas à une démarche sociale et encore moins occupationnelle.

L'adjectif *jeune* est devenu un substantif, entrevu de façon plurielle : **les jeunes** sont aussi bien les lycéens qui participent à l'opération Zebrook, que les enfants qui suivent une école du spectateur en terminant leur parcours sur la Scène nationale LARC du Creusot, ou que les très jeunes enfants des crèches auxquels rendent visite les compagnies d'artistes en lien avec Enfance et Musique ou les dumistes des CFMI de France.

Ces jeunes sont **en public**. La préposition permet la double interprétation :

- ils peuvent être réunis *en tant que public*, ils sont alors en situation identique à celle de tout public assistant à un spectacle ;
- ils peuvent également se comporter en public, au sens où l'entend la locution « publiquement ». Dans ce dernier cas l'offre artistique qui leur est faite est de s'approprier une démarche musicale qu'ils produisent *en public*.

Ces nuances sémantiques pourront paraître quelque peu artificielles. Elles ne sont pas destinées à devenir pérennes, elles n'ont d'autre but que de prémunir contre la vision réductrice d'une réalité devenant de plus en plus maillée d'initiatives complémentaires.

C'est pourquoi il est utile de prêter attention à un chapitre particulier de l'enquête demandant à chacun de préciser ses convictions et d'en fournir si possible l'argumentaire. On verra alors dans un second chapitre que les différentes prises de position, dans leur diversité, rejoignent les préoccupations d'un certain nombre d'organismes qui nous paraissent être les témoins représentatifs d'un courant de pensée largement partagé.

I. INTERROGATIONS ET CONVICTIONS

L'ÉDUCATION D'UN PUBLIC JEUNE

« Le jeune public est le public adulte de demain. Le former dès le plus jeune âge, c'est s'assurer de réactions d'ouverture, d'écoute et de participation aux propositions culturelles. C'est aussi participer activement à la lutte contre les propositions normalisées de la télévision et autres médias omniprésents. C'est enfin favoriser au maximum le contact entre les artistes du spectacle vivant et la jeunesse à travers des spectacles de qualité suffisamment diversifiés, c'est tenter de déclencher l'éveil. » (Espace des Arts – Le Pradet – 83)

Ce propos **rassemble** un grand nombre d'opinions exprimées dans les mêmes termes ou dans des formules voisines :

« Futurs spectateurs adultes - Apprentissage et sensibilisation aux grands courants culturels - Ouverture d'esprit à toutes les formes artistiques et tous les styles - Sensibilisation intéressante pour le cursus scolaire des élèves, liens avec les programmes scolaires » (Centre de développement culturel – Les Pennes Mirabeau – 13).

« Il ne s'agit pas de concentrer un argumentaire simplement sur le fait qu'il faut préparer le public de demain. par l'éveil, la pratique et la participation active aux spectacles, nous pouvons tenter d'ouvrir la perception du monde qu'ont les enfants et les jeunes, qu'ils prennent conscience de leur potentiel créatif en se confrontant à l'imaginaire des artistes accueillis, qu'ils ressentent aussi des émotions, qu'ils aient envie de réfléchir, voire d'agir après un spectacle fort. » (Le Cadran – 05)

Cette **éducation du public** ne se limite pas aux seuls contenus disciplinaires véhiculés par l'offre artistique. L'enjeu est bien celui de l'enfant remis au centre des préoccupations. A travers cette sollicitude, c'est l'ensemble de l'organisation sociale qui est visée, notamment en rappelant quelques piliers essentiels pouvant soutenir l'édifice, la solidarité et la tolérance :

« Il s'agit tout simplement du public de demain, d'où la nécessité d'ancrer très tôt l'habitude de pratiquer la culture par le biais du spectacle vivant. Les enfants sont très demandeurs, actifs et curieux de rencontres, ils ont besoin d'être nourris intellectuellement par le biais de l'imaginaire qui répond souvent à leurs préoccupations réelles. C'est une autre façon d'entrer en contact avec le monde et ses représentations. Le spectacle vivant véhicule des concepts de solidarité et de tolérance favorisant un meilleur tissu social ». (Service culture – La Motte Servolex – 73)

Parfois formulées sans phrases, les mêmes positions sont exprimées dans des locutions qui résument l'état d'esprit d'un grand nombre de responsables d'équipements. Au faîte de ces **propositions** revient fréquemment la notion de **lien social**, à travers la découverte de la

création artistique, à travers la complicité entre l'artiste et le public, à travers la connivence entre spectateurs assistant et vibrant à un même spectacle :

« Création du public de demain - Ouverture d'esprit et au monde - Education à la curiosité et au respect de l'autre –

Qualité des moments partagés :

complicité entre le public et les artistes

complicité dans le public, qui alimente et renforce les liens entre les personnes présentes ». (Mairie – St Quentin Fallavier - 38)

« Education du jeune public à être spectateur - Créer des liens entre un public en émergence et la création contemporaine » (Service Culture – Saint Chamond – 42)

Le lien social, souci maintes fois exprimé dans les comptes-rendus d'enquête, se connecte sur **la formation du citoyen**. Tous les actes sociaux s'apprennent, et la famille et l'école ne sont pas les seuls agents de la transmission d'un savoir ou d'une éthique. « L'école du spectateur » est une formule qui renvoie à des procédures connues. Mais cette école peut n'en avoir pas le nom et constituer l'action quotidienne des responsables d'équipements, tel ce propos :

« C'est dans la période de l'enfance que se jouent l'intégration sociale et la formation du citoyen. Aller au théâtre n'est pas inné. Cela s'apprend. Il faut quelqu'un pour vous prendre la main et vous y emmener. Ce peut être un parent, un ami, un enseignant. Pour les enfants, il est extrêmement important d'entrer dans un théâtre. C'est un lieu un peu magique dans lequel l'enfant va être amené à découvrir les formes les plus variées du spectacle vivant et mettre en pratique des notions de civisme : apprentissage de la convivialité, respect de l'autre (acteurs et spectateurs), écoute, concentration, libération des émotions et de l'imaginaire. Il est important de proposer des séances scolaires car tous les parents ne peuvent pas accompagner leurs enfants. Mais si celui-ci va au théâtre avec sa classe grâce à la municipalité, les parents apprécient. » (Centre de développement culturel - Les Pennes Mirabeau 13 - Maud Zawadzki).

Il est manifeste que c'est dans la conception d'une programmation que la perspective éducative de l'offre artistique manifeste le plus fortement sa différence d'avec le circuit médiatique télévisuel :

« Le spectacle vivant est essentiel. Les jeunes sont « déformés » par les grands shows télévisés et les matraquages publicitaires. Ils ont besoin d'un contact direct avec de vrais artistes qui ont quelque chose à dire ou à montrer, sans artifice. Ils ont besoin aussi d'entendre une grande variété de styles de musique, sans oublier le classique et le traditionnel : notre patrimoine culturel.

C'est ainsi que les jeunes formeront leur jugement, aidés en cela du fil conducteur - discrètement pédagogique - que nos artistes savent dérouler. Le concert jeune public n'est pas un sous-produit ; seuls des artistes de talent font passer un message. » (JMF – Bourg en Bresse – 01)

« Par rapport à un référent culturel omniprésent qu'est la télévision pour le jeune public, il importe de proposer une alternative à des programmes souvent abêtissants, une petite porte ouverte sur le rêve, la rencontre artistique, l'émotion ». (L'heure bleue – St Martin d'Hères – 38)

L'alternative proposée n'est d'ailleurs pas seulement référencée à l'omniprésence médiatique, mais plus largement à toute forme de loisir offerte sur un territoire. Le sport n'est pas nommé, on peut supposer que l'offre culturelle et artistique réaffirme une conception « humaniste » qui ne limite pas la réussite à la seule condition physique :

« Proposition de cette offre sur un territoire, au moins pour une alternative aux propositions non culturelles.
Formation des publics, ouverture des esprits, rencontres et échanges, tout ce qui participe à la vie citoyenne.
Possibilité de sortir en famille, et donc ouverture, discussions, confrontations. »
(Le Rabelais – Meythet – 74)

Autrement dit, l'accent n'est pas mis seulement sur la formation du jeune spectateur dans son comportement de « regardant » et d'« écoutant », mais bien sur **la formation humaine générale** inhérente à ce que provoque le fait d'assister à un spectacle. L'emploi des majuscules, dans l'écrit suivant, exprime mieux que tout superlatif combien est fortement ancrée cette conviction :

« Nous construisons aujourd'hui le public de demain : un public curieux, ouvert, tolérant.
Le spectacle vivant qui s'adresse plus particulièrement au jeune public peut traiter de TOUS LES SUJETS - même les plus délicats (maltraitance, viol, violence, obésité ...) - par TOUS LES MOYENS, et être accessible au plus grand nombre. » (Service Culture – Bouc Bel Air - 13)

« L'apprentissage des règles et normes sociales passe par une notion fondamentale, l'échange, l'écoute. Pour *être ensemble*, il faut considérer les propos de l'autre, et l'art est un des moyens les plus sûrs pour cela. (...) Pratiquer une discipline ensemble, en la sortant du contexte obligatoire de l'école, c'est apprendre à échanger autrement, plus humainement. C'est pourquoi il faut permettre l'intervention de l'art à l'école, et appuyer l'échange en laissant aux pédagogues, formés pour cela, le soin de pérenniser et structurer l'apprentissage ». (Grame – 69)

Le questionnaire adressé aux structures de diffusion posait la question : « Si vous aviez à défendre, auprès d'une DRAC, d'un Conseil régional, d'une municipalité, la nécessité de consacrer un budget conséquent au domaine *Jeune public*, quel serait l'argumentaire ? ». La réponse donnée par le théâtre du Manège-Scène nationale résume l'ensemble des positions :

« Au-delà du plaisir ressenti à l'occasion d'un spectacle, découvrir le spectacle vivant (et le prolonger dans des ateliers) permet

- d'éveiller la curiosité, l'ouverture d'esprit, la tolérance,
- d'apprendre à vivre ensemble, en tant qu'activité de groupe
- de créer des vocations
- de dédramatiser certaines situations sociales selon le thème du spectacle, d'en parler
- et du point de vue de la pratique cela peut aider les enfants à gagner la confiance en eux, à parler en public, parfois même à perdre des troubles du langage.

C'est un bien précieux pour la société... » (Le Manège – 59)

UNE RESPONSABILITE COLLECTIVE

Cette mission que revendiquent fortement les responsables de structures de diffusion est également celle de tous ceux qui œuvrent au développement du spectacle vivant et plus largement à la vie culturelle de la cité :

« La politique culturelle jeune-public sollicite une volonté politique de la ville, donc de ses élus - et un engagement individuel de la part des acteurs lié à leur philosophie. A Nice, l'Opéra de Nice, le directeur de la danse, expriment un "humanisme", ainsi que les directeurs des conservatoires, les conservateurs de musée, etc. A partir de cette base de volontaires, les responsables jeune public peuvent agir ; mais à la source il faut une volonté politique car tout a un coût. » (***)

Les élus sont à plusieurs reprises cités, parfois comme interlocuteurs avec qui se discutent les aspects financiers, mais aussi comme garants d'une politique globale où la culture n'est ni un luxe ni une option, mais une exigence à développer et à laquelle tous les citoyens ont droit :

« La programmation du spectacle vivant est un élément fondamental du processus de développement de l'agglomération. Les pratiques artistiques et culturelles, dès le plus jeune âge, participent à la formation, à la sensibilité aux arts et plus largement à l'apprentissage d'un sens critique et à l'affirmation du goût ». (Service Culture SAN – L'Isle d'Abeau – 38)

La démocratisation, dans ce contexte, est un terme qui n'est pas nécessairement employé très souvent, mais dont on se rend compte, à la lecture des réponses à l'enquête, qu'il est l'un des fils conducteurs de l'action menée par les responsables d'équipements :

« ...le lien entre la démocratisation culturelle et le fait que la programmation jeune public est essentiellement destinée aux scolaires, et qu'ainsi ces derniers puissent découvrir les différentes formes d'expression artistique. » (Service Culture – Firminy – 42)

« La population enfantine est très importante sur la Ville nouvelle. L'action en direction des publics de jeunes apparaît essentielle. La programmation jeune public relève d'une nécessité évidente depuis 10 ans. Elle contribue indéniablement, pour une grande part, au travail de fond mis en place depuis de longues années. Cette programmation répond aux mêmes critères d'exigence et de pluridisciplinarité que celle destinée aux adultes. En accueillant l'ensemble des enfants scolarisés (maternelle et primaire) sur la Ville nouvelle, elle est le complément indispensable et souvent le point de départ des actions conduites en milieu scolaire. (Service Culture SAN – L'Isle d'Abeau – 38)

Parmi les acteurs partenaires, sans qu'aucun ordre hiérarchique ne soit établi, sont fréquemment cités **les enseignants** et par eux **les établissements scolaires**. C'est probablement l'une des constantes de l'offre artistique : quelle que soit la forme de la structure de diffusion, aucune n' imagine pouvoir mener une politique à l'égard du jeune

public sans une collaboration institutionnelle forte avec les établissements scolaires et leurs équipes pédagogiques :

« La programmation auprès des publics scolaires est parfois le seul moment où des enfants verront des spectacles. Même s'il s'agit d'un public captif, ce public apprend à comparer, analyser les différentes propositions et expressions artistiques.

Le milieu scolaire permet de s'adresser à un public mélangé, qui ne fait pas référence à une communauté spécifique (sociale, ethnique, etc.). Ce qui, dans une ville comme Givors, où les pressions communautaristes sont fortes, est un atout. » (Théâtre - Givors – 69)

« Je suis acquis à un travail en direction des scolaires et j'ai tendance à développer cette action délibérément, mais cela se passe dans le cadre d'un dispositif de spectacles dans le temps scolaire pour les écoliers et dans le cadre des programmes tout public pour les collégiens (comme pour les lycéens). Je suis convaincu par contre de la nécessité du développement de l'action culturelle avec dialogue entre salle et établissements scolaires et plan d'action annuel. Le théâtre, la musique, la danse, etc. doivent réintégrer l'espace éducatif. » (Maison du peuple – Pierre Bénite – 69)

« Sensibiliser les enfants à la musique et aux pratiques artistiques en général est primordial et complémentaire de l'enseignement scolaire classique (mathématique, etc.) Il permet leur éveil, le développement de leur imaginaire » (Crest Jazz vocal festival – Crest – 26)

Bien entendu, ce qui est envisagé n'est pas le seul gain immédiat à courte vue. L'action se situe délibérément dans le long terme, à savoir ce que deviendront ces enfants lorsqu'ils seront adultes. Cela peut s'exprimer de manière ramassée et abrupte, ou plus explicitement en faisant référence à l' « après-scolaire », mais la conviction est la même, il s'agit bien de **préparer un avenir dont la collectivité est aujourd'hui comptable** :

« Si nous ne familiarisons pas les enfants à la musique et aux sorties au théâtre, le public disparaîtra des salles. Il s'agit de renouveler le public : les enfants sont le public de demain ». (Les concerts d'Aix – Aix en Provence - 13).

« L'éveil de la sensibilité artistique et du jugement critique des enfants, en proposant des spectacles de qualité, va nourrir leur imagination, leur émotion, leur donner envie de poursuivre ces expériences au-delà du cycle scolaire » (Espace A.Camus – Bron – 69)

C'est en retour le point de vue d'enseignants qui disent combien est importante pour eux la connexion entre leur action éducative quotidienne et le spectacle vivant qui est un moment essentiel de l'éveil de l'enfant :

« Il s'agit d'une part importante de la politique éducative de l'enfant. Au même titre que la lecture ou l'écrit, le spectacle vivant apporte sa part d'imaginaire et contribue à l'éveil de l'enfant. Dans le milieu scolaire, nous essayons de ne pas déconnecter la pratique pédagogique traditionnelle de la proposition culturelle, mais de les rendre complémentaires et interactives. Souvent les propositions culturelles permettent à des

enfants en échec de trouver là un outil d'expression positif et valorisant. » (Centre Culturel – La Ricamarie – 42)

Une réflexion de chacun sur sa propre expérience permet de prendre conscience de la dimension réellement collective de toute politique artistique en direction des jeunes :

« Si vous avez bénéficié « enfant » d'une culture qui vous permette aujourd'hui d'occuper les fonctions que vous avez, à qui le devez-vous :

à vos parents qui l'ont acheté (disque, cinéma, voyages...)

à vos enseignants qui ont bien accompli leurs fonctions,

ou à un esprit, une volonté liée à une pensée humaniste qui vous a rendu curieux, critique, cultivé, humain.

Si vous pensez que vous avez reçu l'Esprit de la Lettre, il ne vous reste plus qu'à le transmettre (si vous avez compris que votre fonction peut avoir un caractère utile...). »

(Forum Nice Nord – Nice – 06)

Il faut signaler également une réponse qui, à travers une formulation lapidaire, évoque un sujet peu apparu dans les comptes-rendus : **l'éveil de vocations artistiques**. Là encore un retour de chacun sur son propre itinéraire pourrait très certainement faire apparaître que sa pratique artistique professionnelle s'est enracinée à un moment ou à un autre dans la fréquentation du spectacle vivant et dans l'envie de mener à son tour une activité artistique similaire à celle qui lui a été présentée :

Education d'un futur public

Déclenchement éventuel de vocations

Travail d'ouverture d'esprit et de culture générale (Le Sou – La Talaudière – 42)

Sans doute ne faut-il jamais cesser, pour assurer cette responsabilité collective, comme le dit un délégué de la Ligue de l'enseignement, « de convaincre les professionnels de l'enfance aussi » (FAL 63), en se redisant que *professer*, selon le Robert, c'est « déclarer hautement avoir un sentiment, une croyance » : de ce point de vue nous pouvons tous proclamer que l'intérêt accordé à l'enfance n'est pas facultatif.

DES CONDITIONS D'EXERCICE

L'ensemble de ces déclarations s'inscrit, et ce n'est pas une surprise, dans des conditions d'exercice difficile. Plusieurs motifs sont donnés, soit pour écrire une situation, soit pour réclamer les moyens d'une politique. Les trois avis qui suivent résument assez bien la plupart des convictions :

« L'accès à la culture se fait de façon initiatique. Les émotions ressenties lors des spectacles transforment la personne. Le fait de partager lors d'un spectacle crée des liens. La culture est une dimension essentielle à la condition humaine. Elle nous fait « vibrer », elle crée de la joie, de l'émotion.

Le frein principal à l'accès à la culture est financier. Le prix d'entrée est vite rédhibitoire pour une famille. D'où l'intérêt d'avoir des spectacles gratuits ou très peu chers. (Voix ci Voix la – Sainte Consoce – 69)

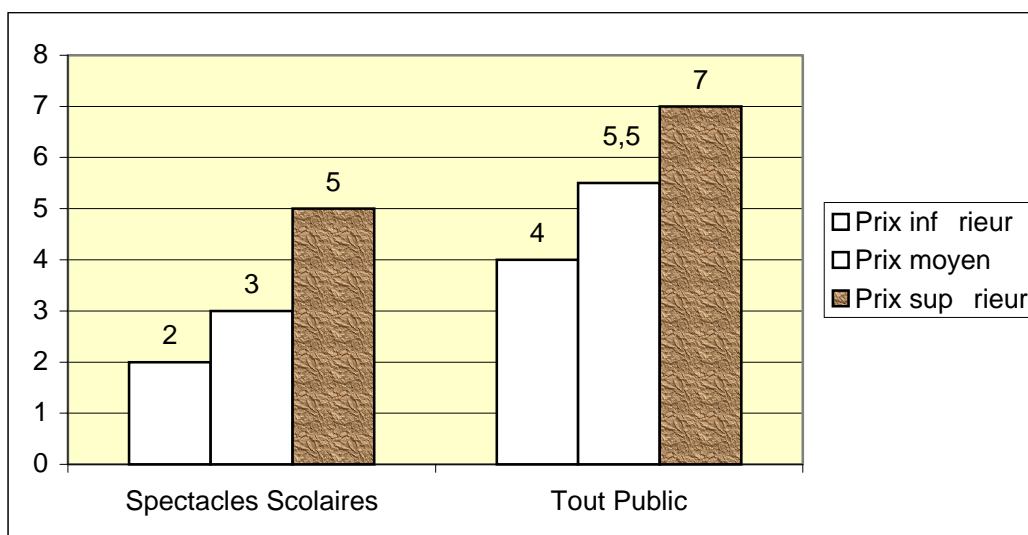
« Pour accueillir le plus grand nombre, le prix doit rester bas. Il y a donc nécessité que ces concerts soient soutenus financièrement par les collectivités dont le devoir est de contribuer à la formation des jeunes : le peuple de demain.» (JMF – Bourg en Bresse – 01)

« Le problème majeur est que l'action jeune public peut être surtout menée par des grosses structures culturelles type scène nationale dont l'implication dans les musiques actuelles est quasiment absente.

Notre argumentaire envers les pouvoirs publics reste très limité dans le sens où le développement de ces activités en plus de nos actions principales nous coûtent une part de notre budget qui déjà n'est pas gros et ne permet quasiment aucune recette.

La formation du public, la défense de la création, la découverte, l'ouverture à la curiosité, etc., ne semblent pas ouvrir les portes de nos financeurs institutionnels. Comme si un choix de qui devait faire du jeune public était déjà fait. En gros, on nous demande d'inscrire ce type d'action sans nous donner les moyens de les mener à bien. » (Le Cri du Port – Marseille - 13)

La question du **prix d'accès** a été un sujet de l'enquête et trouve place ici pour restitution. Le tableau suivant indique les résultats fournis par l'enquête. Les chiffres sont ceux relevés toutes structures confondues, aucune différence notable n'apparaissant entre les scènes nationales, les scènes régionales ou théâtres de ville :



Graphique 15

Le prix inférieur est celui relevé dans l'une ou l'autre réponse, et il en va de même pour le prix supérieur. Ils sont donnés à titre indicatif de la fourchette, le prix moyen étant celui le plus généralement observé, à savoir 3 euros pour les spectacles scolaires et 5 à 6 euros pour les spectacles tout public.

S'il est aisé de voir l'origine financière pour le spectacle tout public (en l'occurrence les familles), il est plus complexe de faire le partage, pour les spectacles scolaires, entre :

- la somme versée par l'enfant lui-même (et donc la famille), et récoltée par l'école qui donne le montant à la structure de diffusion,
- la somme versée par la coopérative scolaire ou tout autre organisme associé tel qu'une association de parents au prorata du nombre d'enfants,
- la participation d'éventuels autres organismes, à titre de subvention forfaitaire ou au prorata du nombre de spectateurs.

A cela il faut ajouter que certains spectacles scolaires sont entièrement financés par la structure de diffusion sur un budget jeune public, offrant aux écoles l'entière gratuité des représentations.

En fait, le problème de la participation demandée aux enfants est moins une question financière, le résultat étant souvent peu important par rapport au coût réel de l'opération. Il s'agit plutôt d'un principe consistant à apprendre aux enfants, aux familles, et aussi aux enseignants, **le coût de toute opération culturelle**, et par voie de conséquence le fait que la gratuité est en définitive un leurre et en tout cas pas un dû sans examen. Cela n'est pas écrit, même si l'on peut parfois le deviner : « Sensibilisation aux spectacles vivants, respect de l'artiste » (Théâtre Marelios – La Valette du Var – 83) mais revient souvent dans les échanges oraux. La gratuité intégrale pour tout ce qui touche le domaine du scolaire demeure un sujet en débat.

II. UNE PRÉOCCUPATION CONVERGENTE

A. EN FRANCE

a) L'action de quelques structures de diffusion

Les J.M.F.

Le réseau de diffusion de spectacles des J.M.F. est l'un des plus denses qui soit, à la fois au plan national et international. Plus que le nombre des délégations locales, l'originalité vient surtout de ce que ces délégations sont implantées dans des zones où l'action culturelle et le spectacle vivant font parfois défaut. Son directeur, Bruno Boutleux, a raison de dire « que la complémentarité du réseau JMF vis-à-vis des autres grands circuits de diffusion du spectacle musical est une singularité insuffisamment exploitée ».

Remettre les JMF dans leur temps, tel est l'objectif que s'est fixé cet organisme en élaborant un plan sur 4 années (2004-2007), souhaitant retrouver le dynamisme d'une formule qui a assuré la célébrité d'innombrables artistes et permis à des jeunes générations d'être en contact direct avec la musique par ses représentants de qualité. L'organisme mise ainsi sur une politique artistique renouvelée, fondée sur ce que Bruno Boutleux nomme « la capillarité de son implantation », et sur une organisation du réseau en osmose avec la pratique professionnelle actuelle du spectacle vivant.

La résolution des JMF peut se résumer ainsi à deux grandes ambitions :

- devenir un grand réseau de diffusion de musique vivante, à travers des productions de qualité, en direction du jeune public et du public familial ;
- proposer une première expérience professionnelle aux jeunes musiciens tout en intéressant l'ensemble des musiciens aux enjeux du spectacle jeune public.

Un réseau de diffusion

L'enquête a montré combien le risque est grand, à considérer que le public jeune n'est pas une préoccupation spécifique en matière de diffusion, de laisser à d'autres secteurs aux intérêts multiples le soin de se charger de la définition du paysage culturel.

Les JMF agitent les mêmes signaux d'alerte : « Considérant les chiffres du ministère de la Culture, on sait que trop peu de jeunes vont régulièrement au concert, bien qu'ils soient grands consommateurs de musique. Leur offrir l'expérience du spectacle vivant est donc un enjeu de premier ordre. Se désintéresser de cette mission reviendrait à abandonner aux seules industries musicales et aux médias le soin de former ces spectateurs. Or médias et industries musicales ne sont en rien chargés de garantir la diversité dont ce public a besoin pour le bon équilibre de sa formation ».

Consulter le programme des JMF, disponible sur le site

www.lesjmf.org

c'est comprendre que le projet permanent est de couvrir tous les répertoires musicaux. Classé en trois grandes catégories (musiques classiques, musiques d'aujourd'hui, musiques du monde), les concerts proposés s'équilibrent entre la découverte du patrimoine et la sensibilisation aux formes les plus innovantes des musiques d'aujourd'hui. Il est à noter qu'à chaque fois l'annonce du contenu est suivie d'un court développement intitulé « axe pédagogique ». Le clic sur le titre de la compagnie ouvre à chaque fois sur un important dossier présentant les artistes, les œuvres de leur programme, l'exploitation pédagogique.

Un travail de production

Les JMF ont conscience qu'il est souvent nécessaire de « transformer un concert en spectacle ». A cet effet, l'organisme est soucieux d'accompagner les artistes dans leur démarche de création. « Dans le domaine de la musique classique et du jazz où la formation des musiciens est centrée sur la technique instrumentale sans prendre en compte les techniques de scène, celle-ci constitue un véritable complément de formation ».

On l'a vu à la lecture de ce rapport, les JMF, comme d'autres établissements et comme de nombreux artistes, souhaitent étendre le spectacle jeune public au-delà du cercle des artistes spécialisés. Ce souhait de désenclavement est le moyen le plus sûr pour restituer au secteur de l'enfance et de la jeunesse une place à part entière, authentiquement artistique, fût-elle accompagnée de mesures pédagogiques mises en œuvre par d'autres partenaires travaillant en collaboration avec les artistes.

Parmi ce souci dans l'ordre de l'aide aux artistes, il faut signaler le travail commun effectué avec les Francfolies où chaque année un artiste, ayant suivi l'un des Chantiers, bénéficie d'une aide particulière pour la réalisation d'un spectacle qui est donné en primeur lors du Festival de la Rochelle puis inscrit dans le catalogue des JMF pour la saison en cours (cf. descriptif p. 83).

Un lieu de création et de diffusion pour le jeune public.

Ce programme met en lumière, par contraste, l'absence de structure musicale chargée d'une mission comparable à celle de quelques scènes dédiées au jeune public dans le domaine du théâtre. Certes ces dernières accueillent des productions musicales, mais de façon marginale et non spécialisée. Les JMF souhaitent être installées dans leur propre lieu de création et de diffusion, rejoignant en cela le regret de compagnies musicales déplorant le manque de lieux reconnus comme outils de création musicale pour le jeune public.

Un tel lieu pourrait également accueillir certaines manifestations qui font défaut aujourd'hui à d'autres structures pour faire reconnaître la valeur d'une pratique musicale par la jeune génération.

Ce serait enfin l'occasion de développer un chapitre appelé à prendre de plus en plus d'importance, le réseau international. A cet égard, les JMF possèdent les meilleurs atouts pour favoriser les échanges et être un lieu-pivot pour la circulation des compagnies artistiques.

La Fédurok

Un panorama d'ensemble

Comme son nom le laisse deviner, la Fédurok est une fédération des lieux de musiques actuelles amplifiées. Dans la mesure où ceux-ci, en raison de leur nouveauté, sont parfois en butte à des difficultés administratives voire à des incompréhensions locales sur leur légitimité, il était important qu'un organisme puisse assurer une mission d'observation donnant accès à une meilleure compréhension de ce qui construit jour après jour.

A cet égard, il est intéressant de consulter le compte-rendu d'une enquête intitulée « Le tour du France de la Fédurok » qui a consisté à visiter la presque soixantaine de lieux (dont la carte est donnée en annexe). Constatant que le secteur des musiques amplifiées manquait de données précises sur ses activités, et d'analyses sur le développement artistique traversant la profession, les responsables ont ainsi recueilli par une série de visites des informations de première main, qu'il est possible de consulter sur le site

www.la-fedurok.org

A partir de ce travail permanent d'observation, la Fédurok se présente comme un réseau participatif dont l'objet est de défricher, d'ouvrir des pistes, de mobiliser et défendre des valeurs partagées par l'ensemble des adhérents (et pas toujours aisées à faire comprendre à des partenaires se référant à d'autres esthétiques musicales et artistiques). La confrontation et l'échange sont les termes revenant souvent dans les publications, dans le but de permettre à chacun des acteurs de se déterminer en fonction d'une politique globale. C'est à ce titre qu'une telle fédération est un lieu privilégié pour poursuivre le questionnement et la recherche sur un sujet tel que cherche à le cerner la présente étude : les musiques actuelles et le jeune public.

De la diffusion à l'action culturelle

1. Pour les adhérents de la Fédurok, le problème se pose moins en termes de spectacle jeune public à proprement parler que du rôle de l'artiste, dans le lieu où il exerce son activité de concert, effectuant un travail de médiation avec les publics que les structures lui font rencontrer. La perspective, à ce jour, est moins de l'ordre de la diffusion que de l'action culturelle, entendue au sens défini en début de ce rapport (p. 17) : « *action éducative en lien avec une programmation, sous forme de rencontres avec les artistes, ateliers, temps de jeux et activités musicales communes,....* » Quelqu'un comme Daniel Waro, invité pour un récital, peut rester trois ou quatre jours sur le lieu et travailler sur des projets divers avec des scolaires ou des centres sociaux.

Ces propos se retrouvent dans la restitution du « Tour de France » :

« Une implication de plus en plus marquée des lieux dans l'action culturelle et le travail partenarial avec l'environnement culturel et social.

[Observant qu'en 2002, la relation des lieux avec les écoles de musiques demeure faible et se matérialise pour la plupart dans le cadre d'une prestation de service], « par contre les relations avec l'Education nationale se sont particulièrement accrues : 60 % des lieux ont mis en place des projets en partenariat avec des établissements scolaires (1^{er} et 2nd degrés). Le plan Lang de cinq ans Education artistique pour tous, avec

l'inscription officielle des musiques actuelles comme domaine autorisé, a particulièrement boosté une dynamique de projets communs encore embryonnaire avant 2000 pour 40 % des lieux ». (TdF p. 24).

2. Il apparaît que 70 % des lieux adhérents de la Fédurok ont des activités périphériques au concert. Celles-ci ne sont pas nécessairement prévues dans le temps immédiat qui suit le concert. Certains artistes, comme Antoine Hervé, sont en lien régulier avec une structure où ils sont venus jouer et où sans doute ils sont appelés à revenir. Le principe des classes à PAC a favorisé ces possibilités de rencontres espacées dans le temps et se renouvelant au fil des mois ou des trimestres pour la réalisation d'un projet.

3. Dans le cadre d'échanges prolongeant les concerts, le problème des risques auditifs est de ceux qui reviennent fréquemment : cela permet aux jeunes d'aborder une question sur laquelle ils ne sont pas toujours conscients, découvrant que des artistes ont un discours et une attitude de prévention tout en pratiquant une musique.

4. La situation actuelle, toutefois, en ce début d'année 2005, ne porte pas à l'optimisme. La diminution drastique des budgets pour les classes à PAC a eu un effet catastrophique en matière d'action culturelle. Les écoles primaires et les collèges ont dû revoir à la baisse leurs projets, et dans certains lieux tout a été suspendu.

Pourtant, sans faire de l'enveloppe financière la seule revendication concernant le développement culturel d'une nation, il est certain que tous les dispositifs qui ont été inventés et accumulés lors des années antérieures ont été un facteur non négligeable. Les emplois jeunes, les CEL, les classes culturelles, tous ces moyens ont impulsé des actions dont on voit aujourd'hui, lorsqu'est observée la suppression progressive de ces mêmes moyens, que ces actions sont de ce fait annihilées. Le regret est d'autant plus vif que dans le domaine des musiques actuelles, la priorité était moins donnée jusqu'à ce jour sur les spectacles s'adressant spécifiquement au jeune public, mais sur des actions paraissant plus durables et plus porteuses d'avenir que la seule « consommation » d'un concert. La dimension diffusion n'est pas minimisée, mais située dans un ensemble plus vaste, comme un moment d'un parcours musical global. Si par suite de restrictions budgétaires les voies d'accès sont coupées, on comprend l'inquiétude des acteurs culturels, quels que soient leur statut et leur fonction.

5. Les collégiens, et à plus forte raison les lycéens, n'attendent pas qu'on les conduise à un concert. Par le téléchargement, le prêt de CD, l'iPod, les stations FM dédiées aux musiques actuelles, ils écoutent. Ce qui leur fait défaut, malheureusement, estiment les responsables de la Fédurok, ce sont les grilles d'analyse de ce qui leur est proposé. L'offre musicale est immense, mais il y a un déficit musicologique qui leur ôte la possibilité de cultiver le sens critique nécessaire. Comment leur apporter, si les moyens d'une action culturelle font défaut, les outils de compréhension de ce qui leur est déversé quotidiennement de façon quasi continue. Pourtant ils sont avides de connaître les procédures de construction, ils sont désireux de s'essayer à une maquette, de se confronter à l'écriture.

6. Les structures de diffusion sont tiraillées entre une pratique habituelle qui est celle de bâtir une programmation en fonction des catégories de publics (tel spectacle pour tel âge, répartition entre les différentes esthétiques pour satisfaire l'éventail des goûts, etc.) et une médiation active consistant à développer une politique culturelle en fonction d'une population donnée et bâtir une programmation en conséquence au sein d'un projet en

continuelle redéfinition. Sinon, comme le craignent Philippe Berthelot et Yacinthe Chataigné, on risque de se laisser entraîner dans la facilité du catalogue de la Redoute ou des Trois Suisses pour élaborer une programmation d'année.

C'est pour cela que les deux responsables permanents de la Fédurok appellent de leurs vœux un laboratoire des pratiques artistiques qui soit à la fois un observatoire pour recueillir les expérimentations les plus porteuses d'avenir et un outil pour construire des outils d'analyse au service d'une culture musicale générale dans la ligne d'une éducation authentiquement populaire. Les musiques actuelles souffrent cruellement de n'avoir pas à leur disposition ces outils destinés à une meilleure compréhension de leur identité et un meilleur accès pour ceux qui veulent s'y adonner et progresser dans l'exercice de cet art.

7. Les propos de la synthèse du « Tour de France » résument à eux seuls la ligne générale de la présente étude et confirme la nécessité, pour prolonger l'enquête concernant le jeune public, d'être particulièrement attentifs à l'évolution observée dans les structures de musiques actuelles :

« L'élargissement des projets (...) vers l'accompagnement des pratiques, l'éducation artistique et l'action culturelle au sens large est une véritable rupture dans le développement des lieux, même si pour beaucoup d'entre eux, tout cela était en germe depuis le début de leur histoire (terreau de l'éducation populaire, culture alternative au schéma exclusif de l'offre culturelle qu'elle soit publique ou commerciale).

Sans remettre en cause l'activité de diffusion, cette évolution vers une dimension plus sociétale (...) tend à repositionner l'activité de production de concerts et de programmation comme un élément déterminant du projet du lieu mais plus comme une finalité (même si la communication et la valorisation sont toujours axées sur cette partie émergée de l'iceberg) ». (TdF p. 24-25)

Trempolino

Un pôle régional de musiques actuelles (Pays de Loire – 5 départements)

1. La dénomination, outre qu'elle indique la surface d'intervention de l'organisme, laisse entendre que sa mission se développe en deux grands chapitres :

- l'un concernant l'information avec tout ce que cela comporte de mises à dispositions de ressources pour les groupes, les individus, les structures de diffusion, les instances officielles dépendant de l'Etat ou des collectivités territoriales ;
- l'accompagnement des artistes dans leurs pratiques, dans l'aide à la réalisation de leurs projets, dans la promotion de leur carrière, dans les propositions de formation.

L'association fait partie d'un collectif dont l'objectif est la coordination nationale de structures similaires orientées sur l'accompagnement des pratiques artistiques dans le domaine des musiques actuelles

2. Trempolino n'a pas à proprement parler de vocation à s'adresser au jeune public. Mais dès lors qu'elle s'intéresse à l'éducation artistique, la question se pose différemment. La réflexion s'amorce à partir du moment où la reconnaissance de ce que font des artistes en matière de création musicale est insuffisamment prise en compte. D'autant qu'il y a de fait un marché du spectacle pour enfants, un marché facile, face auquel la réponse est pour le moins diversifiée, du moins en termes de qualité. L'une des raisons provient d'un déficit en termes de compagnies, dont le nombre insuffisant ne permet pas d'assurer un renouvellement satisfaisant et oblige les structures de diffusion à puiser dans une offre inférieure en valeur artistique.

C'est sans doute ce qui s'est passé avec un festival de musiques actuelles qui se déroulait en milieu rural, à Safrey. Les organisateurs sont partis sur une idée novatrice, mais progressivement la programmation est apparue comme suivant une ligne de facilité, pour le motif probable qu'il devenait de plus en plus difficile de donner une impulsion nouvelle à l'affiche faute de propositions artistiques intéressantes.

3. De toute évidence, les SMAC ont été créées sur une autre dynamique que celle du jeune public, mais il y a fort à parier que les perspectives s'ouvriront et il n'est pas impensable de les voir inscrire la question dans leurs préoccupations. Dans ces conditions, assure Vincent Priou, directeur de Trempolino, la réflexion sera relancée : que sera capable de produire le courant des musiques actuelles, fera-t-on la copie de ce qui se fait ailleurs ? Amorcera-t-on une conduite originale et novatrice ?

Si l'on veut éviter le clonage de ce qui se produit dans nombre de scènes officielles, nationales, conventionnées ou non, il faudra développer une politique d'aide à la création. La notion de commande doit se développer. Il y aura une nécessité d'engagement de la part des organismes ayant une responsabilité artistique affichée. Il faudra considérer avec attention quel objectif l'on veut poursuivre et quels dispositifs il faut imaginer pour développer l'accès à d'autres musiques. Sinon demeurera toujours le décalage entre une pratique artistique d'expérimentation et les propositions qui répondent à une demande classique telle qu'on la connaît.

4. Il serait judicieux par ailleurs de pousser la réflexion plus loin, par exemple en recherchant comment la composition contemporaine classique peut effectuer des rapprochements avec le hip-hop et vice-versa. D'autres types de commandes que les formats connus et habituels peuvent être inventés. Le principe de la commande, en effet, fonctionne sur l'œuvre. Mais l'on peut la penser également sur le projet, sur la démarche d'une compagnie qui développerait un programme à l'intention du jeune public, intégrant une logique d'accompagnement depuis un séminaire initial de réflexion jusqu'à l'aboutissement du programme.

5. Quelles que soient cependant les initiatives, on ne peut éviter le débat initial avec les artistes sur ce qu'est l'intervention avec le jeune public, lequel ne peut être précisément seulement « public ». Le fait qu'il s'agisse de « jeunes » indique que la rencontre avec eux postule une démarche active, c'est-à-dire de participation autre que celle du spectateur. La question est posée certes aux collectivités, mais également aux artistes eux-mêmes : comment sont-ils sensibilisés à la démarche pédagogique ? Le problème se formule en termes de ressources, certes, mais aussi de formation.

Le Pannonica

Illustration d'une politique culturelle

Le Pannonica, implanté à Nantes, est une scène dédiée essentiellement au jazz. Son responsable, François Xavier Ruat, prévoit chaque année plusieurs possibilités dans le cadre de l'action culturelle.

1. Le Pannonica offre au CNR de Nantes le plateau du lieu pour que viennent jouer ensemble professeurs et élèves des classes de jazz dans les conditions d'un vrai concert. Une fois par trimestre, les élèves peuvent ainsi avoir l'expérience d'une scène publique pour jouer dans un contexte similaire à ce qu'ils pourraient connaître dans un jazz-club. La structure de diffusion remplit pleinement sa mission d'action culturelle et mène une activité artistique selon la définition qui a été donnée en introduction :

L'action artistique vise à l'intégration de jeunes musiciens aux pratiques musicales amateur en lien avec le milieu professionnel, que ce soit dans le cadre d'établissements scolaires ou dans toute autre structure associative ou non.

2. Sont également organisées de façon régulière les rencontres entre un musicien programmé dans le lieu et les élèves de l'école de musique. Ces échanges peuvent revêtir toutes les formes selon le temps disponible des artistes et leur habitude de ce genre de prestation.

3. Une fanfare de musiques improvisées mêlant enfants et adultes se déroule régulièrement chaque année, mêlant instruments et voix, ouverte à une cinquantaine de personnes de tous niveaux, certaines n'ayant éventuellement jamais joué. Cette initiative permet de faire approcher la musique sous l'angle de la pratique en conjurant toutes les préventions initiales, l'idée n'étant pas d'apprendre à jouer dans une fanfare, mais d'entrer dans la situation d'être musicien et ce par la façon la plus démocratique qui soit : *aller au terme de son envie*.

Cette approche de la musique est nommée par François Xavier Ruan « musiques immédiates », révélant une approche par l'improvisation où l'exigence première est celle de l'écoute mutuelle avant tout apprentissage d'ordre instrumental ou notionnel. La fanfare n'est pas seulement un exercice, mais bien un moment de musique, la cinquantaine de participants (auxquels un certain nombre de professionnels se joignent, tels que Fabrice Charles) étant appelés à se produire pendant deux heures en pleine foule sur un marché : « une manière démocrate (*démos, foule*) d'être musicien ».

4. Le Pannonica organise également des classes-relais avec une population de jeunes en rupture de scolarisation. A titre d'exemple, un petit groupe de 5 à 6 enfants ou adolescents sont réunis avec un DJ « pour apprendre à faire DJ ». Plutôt que d'organiser une programmation Jeune public au sens strict (une scène voisine, l'Athénor, est missionnée à cet effet), la structure préfère se rapprocher de jeunes qui sont en attente de jouer la musique qu'ils écoutent et à qui une approche simple et démocratique (*démos, peuple*) donne les outils de compréhension à portée de main (c'est-à-dire par la manipulation) et éventuellement, pour ceux qui le désirent, montre la voie pour une pratique à acquérir. Le fait d'organiser des ateliers avec des personnes à qui l'on permet un accès sans condition à la musique modifie le rapport entre diffusion et exercice personnel d'un art.

5. Il n'en reste pas moins qu'il est, comme partout, difficile de faire venir des élèves d'une école de musique au concert, malgré l'incitation des professeurs et la multiplicité des opérations d'information. Une grande partie des familles considère qu'à partir du moment où un enfant participe aux activités du CNR, le programme musique est déjà rempli. Il n'y a pas lieu de compléter par la venue dans d'autres lieux tels que le Pannonica ou autres.

D'autre part les motivations pour un adolescent se modifient avec l'âge. Il viendra au concert avec des copains, sans ses parents, qui n'ont pas à aller à ce concert avec lui : c'est son affaire, et de toute évidence ce n'est pas une affaire d'enfant accompagné.

6. Enfin et surtout, il n'existe pas pour la musique l'équivalent du terrain de foot. La mise en pratique d'un jeu instrumental ne trouve pas l'espace similaire à ce qu'offre le sport. « Le jeune musicien ne peut jouer qu'à la fête de la musique, au mariage de sa sœur et à la fête de l'école », résume François Xavier Ruan. Jadis le secteur socioculturel offrait une aire d'expression, le dédain d'une certaine intelligentsia culturelle à son égard n'a certainement pas facilité la pratique amateur des plus jeunes. Un climat de méfiance réciproque s'est installé, avec tous les durcissements dogmatiques brandis par les uns et les autres résumés dans des mots-bannières (création vs populaire, exigence vs loisir, élitisme vs démocratie, etc.) Il est difficile, pour les jeunes, de trouver les lieux d'expression de leur art, difficulté accrue lorsqu'il s'agit d'accueil de groupes issus de l'immigration avec toutes les craintes de communautarisme. Il manque un personnel spécifique pouvant faciliter la prise en compte de cette attente multiforme.

L'Athénor

Une scène conventionnée pour le jeune public

1. L'Athénor est une scène conventionnée implantée à Saint-Nazaire, avec une mission spécifique pour le jeune public. S'attachant tout particulièrement aux musiques créatives, l'objectif de l'établissement est de favoriser l'accès des enfants à la diversité des expressions musicales, et à travers eux, de s'adresser aux familles et aux habitants des quartiers. Il s'agit de rendre palpable au cœur de la cité les artistes à travers leur présence, leur travail, leurs œuvres, à une population qui ne fait pas partie des abonnés des centres culturels.

2. Un effort particulier est fait en direction d'artistes pouvant croiser leur apport. C'est ce qui explique qu'un champ important est donné à l'improvisation, par la musique contemporaine, et qu'en regard une moindre place est occupée par la chanson. On retrouve ainsi dans la programmation des rencontres telles que celle de Jean-Louis Cappozzo et Joëlle Léandre, ou Guillaume Roy et Hélène Brichaut.

Le travail, pour la structure de diffusion, comme l'explique Brigitte Lallier, directrice de l'Athénor, est de trouver la forme qui mette en relation les artistes et les enfants. C'est ce qui explique que sont souvent offerts des modules de 3 à 7 minutes, donnant large place à l'improvisation, privilégiant un rapport de proximité, avec plongée dans la matière artistique. Qu'un support adjacent tel que la couleur ou le geste soit présent, c'est toujours l'écoute qui est mise en avant à travers une rencontre avec le ou les artistes.

3. Du coup, la réflexion porte de façon aiguë, pour Brigitte Lallier et par contre-coup pour les artistes, sur la façon dont se déploie la réception d'un enfant tout au long d'une journée, que ce soit à la crèche, dans une école primaire, ou dans une journée de congé. Le réveil, le repas, la sieste, l'arrivée ou le départ sont autant de moments ayant chacun leur particularité pour les modes d'écoute : quelles formes musicales devront être trouvées pour se mettre en harmonie avec ces différentes disponibilités ? On est ici dans une approche qui rejoint le discours de certains pédagogues estimant que l'éducation doit mettre l'enfant au centre des préoccupations au lieu de fixer son attention sur le seul programme disciplinaire. Ce n'est ni démagogie ni facilité, mais simplement exigence déontologique : faire un pas en direction de celui qu'on veut rencontrer et non posture hiérarchique visant à conformer l'enfant à un plan élaboré en fonction d'objectifs artistiques ou autres, fut-il en situation de tout devoir apprendre.

4. En d'autres termes, la question se noue toujours sur le même article, quelle que soit l'invitation du moment : comment traiter l'offre artistique ? Comment manifester la force d'une proposition artistique, ce qui ne se résume pas à programmer une œuvre ? L'Athénor ne manque pas d'exemples que sa directrice estime significatifs. La rencontre entre un guitariste tel que Camel Zekri, porteur de la musique sud-algérienne, avec le Diwan, témoin d'une autre source traditionnelle, se présentant ensemble dans les différents lieux d'apprentissage de la musique aussi bien que dans les écoles primaires du quartier, ouvre un espace inédit où peuvent s'aventurer les oreilles de jeunes auditeurs conviés à un effort de découverte qui dépasse celui de la simple identification des origines.

Certes la rencontre ne s'opère pas de manière magique par la seule présence physique. On retrouve ici la nécessité de ceux que le langage consacré appelle « médiateurs », au rang desquels par exemple se trouvent les musiciens intervenant à l'école, susceptible de trouver les mots et les références qui faciliteront la rencontre entre la démarche d'un artiste et les capacités des enfants à un moment donné de leur parcours pour accueillir la nouveauté. Là encore Brigitte Lallier sait que la structure missionnée pour le jeune public doit favoriser un autre type de rencontre préalable, celle de l'artiste et du musicien intervenant, ou du professeur d'instrument dans une école de musique, ou de l'éducateur dans la maison de quartier, pour que la suite puisse se développer. Et elle sait par expérience que souvent « ça commence par aller boire un coup ensemble »...

5. Le même Camel intervient au Cefedem : les préparations se font largement en amont, pas nécessairement pour des étudiants qui viendront directement sur le quartier pour travailler avec l'artiste invité, mais parce qu'ultérieurement, dans leur fonction de futurs professeurs de musique, ces étudiants auront à se rappeler que la diffusion en direction du jeune public intègre toutes ces étapes et qu'ils ne pourront y demeurer étrangers. Leur enseignement ne pourra se développer en espace clos, à plus forte raison s'ils sont appelés à travailler dans des ateliers décentralisés de leur conservatoire.

6. L'exigence artistique est une façon de cimenter un groupe sur une autre plate-forme que celle du communautarisme. Un travail avec Richard Dubelski a permis de faire naître, sur un quartier, le désir de travailler avec un chanteur de hip-hop. Avec le concours de Trempolino s'est construit un collectif d'où est née une création. Ce collectif et Richard ont embarqué deux classes du lycée Devallière, avec un parcours menant de l'écriture à l'enregistrement. La philosophie générale peut se résumer ainsi : « A partir d'une culture, comment je peux rencontrer une autre culture à laquelle je suis moins habitué ? »

b) Le témoignage de quelques structures de formation

Les CFMI

Les Centres de formation de musiciens intervenant à l'école n'ont pas pour fonction de former des artistes se produisant en spectacle devant le jeune public. L'histoire des vingt dernières années révèle néanmoins que, pour des raisons multiples, un certain nombre de musiciens ont choisi le domaine de la scène, parfois en poursuivant une activité de musicien intervenant, souvent en faisant le pas de prendre le statut d'intermittent.

1. L'une des premières sources de cette orientation vient du recrutement initial pratiqué par ces établissements. Les candidats à la formation sont musiciens : même s'ils acquièrent pendant les deux années de formation une compétence pédagogique, ils complètent une formation musicale qui les motive de plus en plus pour ne pas se laisser accaparer par les tâches d'enseignement, ils sont désireux de conserver une activité artistique de haut niveau. Le fait qu'ils réussissent à en vivre en totalité ou en partie est le meilleur crédit qui puisse leur être fait tant sur leur projet que sur l'ouverture du champ de compétences ouvert par les CFMI.

2. Un second motif explique que beaucoup n'hésitent pas à se lancer dans une activité scénique. Au cours de la formation, sous une forme ou sous une autre selon les établissements, l'une des exigences mise pour l'obtention du diplôme est de réaliser une création. Beaucoup se lancent dans la réalisation d'un spectacle, individuellement parfois, en petits groupes souvent, lequel est donné en situation réelle dans un centre culturel avec lequel le CFMI est en lien. Cette épreuve du public, accompagnée par les responsables du CFMI, et selon les cas un metteur en scène, un chorégraphe, sans oublier les techniciens son et lumière, attise l'envie de renouveler et poursuivre l'expérience, avec le même programme qui a été l'objet du projet ou en remettant en chantier un autre spectacle.

3. Un troisième motif enfin explique le passage de l'intervention en école primaire à la prestation sur scène : la formation réclame de ces professionnels qu'ils soient, dans les établissements scolaires, musiciens, c'est-à-dire artistes avec les enfants, et pas seulement enseignants de matière musicale ou animateurs d'ateliers. L'insistance sur cette responsabilité ne peut que donner envie de prolonger cette attitude de la salle de classe au plateau du théâtre.

4. Dans un tel contexte, on comprend que les mesures d'accompagnement du spectacle trouvent sans peine à être assurées, la spécificité du musicien intervenant étant sa mobilité à pouvoir passer d'une fonction à l'autre, ou plus exactement à démonter les barrières qui pourraient exister entre les deux attitudes : sur scène pour une activité artistique, et faisant précéder ou suivre l'expression scénique des multiples aspects composant la palette de l'action culturelle. (v. les définitions p. 17).

Enfance et Musique

1. Fondée par Marc Caillard, l'association est devenue en vingt ans un label de référence pour ce qui concerne l'éveil culturel et artistique du jeune enfant. À la crèche, à l'hôpital, en PMI et dans les quartiers, aux côtés des professionnels de l'enfance et des parents, les musiciens animateurs et formateurs d'Enfance et Musique agissent pour que la musique vivante retrouve sa place dans le quotidien de la vie des jeunes enfants. Une part importante de l'activité de l'association concerne la formation, complétée par des actions menées auprès d'enfants dans les structures qui les accueillent.

2. Une autre partie concerne l'édition de publications, diffusées sous le label Merle Moqueur avec une double spécificité : diffuser les CD produits par Enfance et Musique et proposer un choix de disques en provenance d'autres producteurs, souvent des artistes eux-mêmes, et permettant notamment la réédition d'introuvables de grande valeur. Variées sont les œuvres composant l'activité éditrice. Au nombre de celles-ci, il faut mentionner tout particulièrement « Les cahiers de l'éveil », ouvrages apportant une réflexion originale et essentielle sur ce qui concerne l'art, l'enfant, le lien social, l'espace culturel, l'imaginaire.

3. L'association s'intéresse également au spectacle vivant à travers des concerts que produit l'association elle-même ou des concerts élaborés par d'autres compagnies d'artistes. La question des spectacles à destination des jeunes enfants est abordée dans un chapitre particulier. Dans l'hypothèse où cette étude pourra connaître un prolongement, il sera de première importance de poursuivre le travail avec Enfance et Musique en raison de sa compétence sur cet âge et sur les établissements qui lui sont liés.

4. L'opportunité d'échanges entre les organismes liés aux musiques actuelles (qu'il s'agisse de pôles régionaux ou d'associations départementales, de scènes de musiques actuelles ou de théâtres de villes, de structures de formation ou d'artistes désireux de développer une réflexion sur les jeunes enfants) et une association comme Enfance et musique paraît devoir être privilégiée, notamment en ce qui concerne l'éveil au domaine sonore des très jeunes enfants.

Le GMVL

1. Le Groupe de musiques vivantes de Lyon, fondé par Bernard Fort et Marc Favre en 1975, se définit comme un lieu de promotion des activités culturelles liées aux techniques électroacoustiques. S'étant doté dès l'origine d'un équipement de studios d'enregistrements pour la composition de musique acousmatique, l'association est un lieu d'accueil reconnu et estimé des musiciens pour l'écriture spécifique à cette esthétique, appliquée au concert, à l'image, au théâtre, à la danse. Un secteur d'édition dynamique permet aux compositeurs de la structure comme aux compositeurs invités de bénéficier d'un service de production et de diffusion efficace, y compris dans le secteur éducatif par le biais d'un partenariat avec les Editions Fuzeau et avec Lugdivine. Parmi les publications, plusieurs concernent le spectacle jeune public, associant un musicien, un ou plusieurs comédiens, un environnement visuel.

2. Le GMVL est également un organe de formation dont le champ d'action va de la maternelle à l'université, les IUFM, les écoles d'art, les CFMI, les écoles de musique, etc. Ateliers réguliers, stages, séances de sensibilisation, les formules sont multiples. Toutefois

la grande originalité de l'association est d'avoir inventé un espace de diffusion qui permet de découvrir des musiques de manière totalement inédite.

L'Acoustigloo est décrit ainsi dans la plaquette donnée aux enseignants :

« Il se présente sous la forme d'une tente hémisphérique à l'intérieur de laquelle le public, assis confortablement ou allongé sur le sol, se trouve dans un espace sonore particulier modifiant la perception du volume et des distances. Autour du public, à 1,80 m environ de hauteur, 8 haut-parleurs diffusent des compositions spécifiques à ce lieu et à ce mode d'écoute. Chaque source sonore devient, elle-même, un point de référence et, à l'inverse d'une salle de concert, il n'existe plus, ici, ni avant, ni arrière, mais un volume idoine ».

L'avantage de ce volume est de pouvoir être installé rapidement (une matinée de montage), en n'importe quel lieu disposant d'une surface plane minimum de 7 x 9 m. Les concerts durent en moyenne une heure, et peuvent s'enchaîner de façon continue, à la manière d'un cinéma permanent. La jauge est certes restreinte (une vingtaine de personnes), mais le fonctionnement ininterrompu (hormis le changement d'auditeurs) permet d'offrir à un public important une musique souvent inaccoutumée pour la plupart des publics et dans des conditions optima. De toutes façons, accéder en rampant dans une salle de concert est déjà en soi une préparation gestuelle hors des habitudes, et constitue une intéressante entrée en musique.

Le programme est étudié chaque fois en fonction du public, puisé dans une collection de plus de 30 œuvres écrites par une vingtaine de compositeurs.

3. *L'Abécédaire du son* est une autre initiative pédagogique du GMVL, dont le but est de fournir, par le biais d'un CD Rom (et éventuellement ultérieurement sur le réseau internet), une sorte de lexique pour aider à préciser le vocabulaire employé à propos de l'écoute des sons. Partant d'une question simple : « Comment pouvez-vous décrire le son que vous avez entendu ? », sont fournis des schémas, des explications, des extraits sonores, des pistes d'expérimentation.

Cet Abécédaire est encore pour l'instant à l'état de prototype, mais il nous a été donné de voir plusieurs prototypes à différentes étapes de la réalisation. La pédagogie déployée, on s'en doute, dépasse largement la seule esthétique des musiques électroacoustiques. La formation MAO et toutes les pratiques musicales utilisant le format numérique trouveront, avec cet « outil », un auxiliaire précieux pour bâtir un langage compris aussi bien d'étudiants se dirigeant vers la musique savante que par les groupes de musiques actuelles aux prises avec leurs différentes machines ou que par les enfants en passe de devenir (surtout s'ils passent par un acoustigloo) contemporains des musiques données à entendre et à faire aujourd'hui.

c) Quelques autres organismes de diffusion

Besançon – Montbéliard : diversité des choix

1. Lorsqu'il y a plusieurs équipements scéniques dans une ville, ceux-ci, pour éviter tout empiètement, se répartissent un certain nombre de spécificités. Il se trouve que le jeune public est au nombre de ces missions particulières que se distribuent les structures de diffusion au même titre que la musique classique à l'Opéra, le théâtre au Centre national dramatique, les musiques actuelles à la SMAC. C'est ainsi que la communauté de communes de Besançon comporte une Scène nationale, un Opéra, un CDN, une salle de musiques actuelles, sans oublier la MJC Palente, le Kursall, et d'autres lieux de moindre spécificité. La mission jeune public a été dévolue au Centre dramatique, ce qui indique les choix majoritaires de ce qui est présenté aux enfants et aux adolescents. La question surgit nécessairement de savoir, dans ce contexte, où se diffuse par exemple la chanson telle que la présentent Imbert et Moreau, Bouskidou, Raphy Rafaël, Petrek et bien d'autres, où un concert de jazz tel que Duominos avec Yves Rousseau et Jean-Remy Guédon sera accueilli.

2. La répartition des missions n'empêche toutefois pas que chacun en son espace puisse inventer des manifestations qui n'entrent pas dans les catégories habituelles du jeune public et n'en sont pas moins d'authentiques démarches à la fois artistiques, culturelles et éducatives au sens défini au début de ce dossier. Ainsi le Théâtre de l'Espace Scène nationale de Besançon organise chaque année des ciné-concerts où un film muet est l'occasion d'une commande à un compositeur et où les musiciens sont invités à jouer en direct devant l'écran pendant la projection. Christian Girardeau a ainsi été sollicité pour permettre à une cinquantaine d'enfants du CNR de jouer une œuvre destinée à accompagner le film de Buster Keaton, *Le meccano de la générale*. En 2006 une opération similaire est envisagée avec un film d'animation. Le choix des films fait qu'ils s'adressent à un large public tous âges confondus, ce qui permet aux enfants comme aux adultes d'assister à la projection. Pour les enfants ou collégiens assistant en famille à la séance, il y a l'intérêt supplémentaire de découvrir, outre une alliance image-son originale, leurs jeunes collègues musiciens comme acteurs du ciné-concerts et non simples spectateurs.

3. La situation de Montbéliard-Bethoncourt peut donner l'apparence d'une répartition similaire entre salles de spectacles, à cette différence près que c'est un lieu dans sa totalité qui est spécialisé pour le jeune public. Si la Scène nationale de Montbéliard déploie une importante activité musicale notamment en matière de jazz (cf. l'enquête en début de ce rapport p. 47), l'Arche, en effet, située à Bethoncourt, accueille pour le théâtre, les marionnettes, le conte, la chanson, la musique expérimentale. Deux sortes de salles répondent aux besoins spécifiques, l'une conventionnelle avec une capacité d'accueil de 600 places, l'autre sous forme d'un auditorium pour prestations de proximité de 120 places. Il y a ainsi quelques équipements en France qui se sont spécialisés pour une catégorie de population ciblée sur l'âge, encore que cela ne signifie pas une polyactivité. Le Grand Bleu, à Lille, se situe plutôt dans la ligne qui a été celle de l'ancien Théâtre des Jeunes Années à Lyon, devenu le Théâtre Nouvelle Génération, et orienté à l'origine sur le développement du théâtre proprement dit .

4. La pratique consistant à mêler dans un spectacle des genres artistiques (vidéo et musique, marionnettes et théâtre d'images, danse et visuel, théâtre d'objets et recherches sonores, etc.) rend chaque établissement moins figé dans la définition de sa programmation. La même scène nationale de Besançon a prévu un opéra hip-hop avec la participation d'élèves du conservatoire, et ce devant un public familial réjoui. Quant à la danse, qui n'entre pas nécessairement dans les classifications jeune public, cela permet à chacun de prévoir dans sa saison plusieurs spectacles dont certains sont fort accessibles à un jeune public même s'ils ne font pas l'objet d'une diffusion spécialisée.

La danse semble d'ailleurs, à considérer les plaquettes diffusées par les différentes structures, de plus en plus fréquemment à l'affiche. Par voie de conséquence, il n'y a pas que le spectacle, des compagnies sont souvent invitées à mener, parallèlement à leur spectacle, une action dans les collèges ou les écoles primaires. L'entrée dans ces établissements est d'autant facilitée qu'il n'y a pas, dans l'Education nationale, de personnes qualifiées pour mener un travail de sensibilisation et d'initiation. L'absence d'enseignants dans cette discipline met au premier plan les artistes danseurs pour répondre à une demande qui semble croissante d'après les réactions des directeurs de salles. L'entrée d'artistes musiciens leur paraît à l'inverse plus difficile en collège dans la mesure où il y a un personnel spécialisé, les professeurs d'éducation musicale : il y a certes une collaboration pour aller voir un spectacle, éventuellement poursuivre (ou anticiper) le concert par un échange avec les artistes, mais souvent sans autre forme de travail commun. Si l'on compare cette impression avec l'avis de ceux qui enseignent la musique en établissement scolaire, ce n'est évidemment pas pour des questions de « chasse gardée » que les rencontres avec les artistes ne vont guère plus loin qu'un échange sur le spectacle. Les raisons avancées concernent plutôt les emplois du temps, le morcellement des horaires, la faiblesse des moyens financiers pour organiser de vrais ateliers de pratique artistique, la complexité des problèmes matériels (dossiers à monter, équipements, locaux, etc.) qui rendent épuisantes les démarches et découragent souvent les meilleures volontés.

La ligue de l'enseignement

Spectacles en recommandé

Avec son réseau de fédérations des œuvres laïques (F.O.L.) implantées sur l'ensemble du territoire français, et avec les liens privilégiés qu'elle entretient avec les établissements scolaires, la Ligue de l'enseignement a depuis longtemps inclus dans le programme de ses activités une proposition de spectacle vivant à l'adresse du jeune public. Chaque année elle propose une Semaine nationale intitulée « Spectacles en recommandé » où elle propose à tous ses réseaux de diffusion culturelle un temps de visionnement, d'échanges avec les artistes, de débats entre responsables des F.O.L. départementales.

L'organisme sélectionne une vingtaine de représentations faisant appel au théâtre, au conte, aux marionnettes, à la danse, au cirque. Les débats portent sur des questions touchant les répercussions du spectacle vivant chez l'enfant-spectateur, éventuellement sur tel ou telle production vue la veille, sur les démarches administratives ou les problèmes touchant les droits et les devoirs des diffuseurs et des artistes.

Globalement, la Ligue de l'enseignement fait porter l'essentiel de sa programmation sur le théâtre et, à un degré moindre, sur les marionnettes et sur le conte. Pour l'exercice 2005, deux concerts seulement ont été programmés sur l'ensemble des 22 propositions à visionnement et audition : un récital de chansons (Tartine Reverdy) et un conte musical (Pierre et le Loup).

Il semble que, sous réserve de plus ample examen, les structures de la Ligue ne sont pas fréquemment repérées dans les circuits réunissant acteurs divers pour le jazz, les musiques électronifiées, la chanson. Etant donné l'importance du maillage départemental jusque dans les zones rurales les plus éloignées des grands centres de diffusion, il est dommage que les échanges ne soient pas plus soutenus et ne restent que le fait de démarches individuelles.

Une seconde question concerne le nombre des réseaux de diffusion départementaux, qui plafonne à 25 pour l'ensemble de la France, TOM compris. Il nous semble que jadis le chiffre était important, et il paraîtrait intéressant, si c'est effectivement le cas, de connaître les raisons éventuelles dont on devine qu'elles peuvent relever aussi bien des problèmes du spectacle vivant que de l'évolution de la demande ou des difficultés budgétaires que connaissent les associations locales, voire les écoles elles-mêmes.

B. A L'ETRANGER

L'enquête dans les pays étrangers s'est effectuée dans trois pays, répondant ainsi à la lettre de mission. Prenant appui sur des liens antécédents, profitant d'opportunités telles que colloques ou stages in situ pour élargir les liens, les contacts ont été à la fois aisés à établir dans le secteur des musiques actuelles ou dans celui du jeune public, et difficiles à nouer sur l'objet réunissant les deux thèmes.

La situation ressemble par certains côtés à celle de la pédagogie musicale générale qui n'est pas envisagée de façon similaire d'un pays à l'autre (certaines nations ont des instituteurs spécialisés en musique avec formation conséquente à la clé, d'autres laissent cette responsabilité à l'instituteur généraliste formé dans les écoles normales pour un nombre d'heures correspondant à celui de la France, d'autres avaient une forte politique de soutien par des intervenants extérieurs qu'ils ont abandonnée, la France est la seule à avoir le dispositif des musiciens intervenant à l'école). Le concept de concert prenant appui sur les musiques actuelles en direction d'enfants et d'adolescents, pour autant qu'elle intéresse les interlocuteurs, ne semble pas avoir été un champ d'investigation considérablement développé.

Les trois pays évoqués ci-après montrent trois façons dont la situation vécue chez chacun pourrait favoriser de fructueux échanges. D'autant que la question intéresse les membres de l'EMC (European Music Council) et plus précisément l'EFMET (European Forum for Music Education and Training). Des rendez-vous ont été pris : les monographies ci-après sont à prendre comme éléments pour un dossier particulier à constituer au sein de ces instances européennes :

les musiques actuelles et le jeune public

- la proposition de spectacle vivant,
 - la formation des artistes,
 - la formation des jeunes auditeurs
- et les répercussions pour leur pratique artistique.

a) *La Belgique*

Le point de vue des artistes

La chanson pour enfants s'est depuis longtemps trouvée une terre d'élection en Belgique qui s'est confirmée au fil des années. Et si les difficultés ne sont pas moindres qu'ailleurs, c'est très certainement en ce pays qu'il y a beaucoup à apprendre : face à un diagnostic sans complaisance, les réactions sont lucides et courageuses, tant de la part des artistes que de structures ardentes à ne pas laisser dépérir un courant artistique essentiel. L'espoir n'a certes pas lieu d'être exubérant, mais il se nourrit de prises de positions qu'il est important de mentionner.

- Diverses rencontres ou échanges ont eu lieu avec les artistes tels que

Christian Merveille

Raphy Rafaël

Jeff Bodart

Olivier Battesti et Martine Peters (Mamemo)

Gibus

- Des entretiens ont également eu lieu avec

Jean-Marie Verhelst, responsable de l'association *Autre chose pour rêver*, organisme ayant pour vocation de centraliser l'information sur les chanteurs pour enfants et de favoriser le déploiement de leur profession ;

Serge Naniot, du Service de la Culture de la province de Namur et responsable du festival « Chants Sons Jeune Public »

Pierre Chemin, responsable de *Media animation* et conseiller en communication, apportant l'aide de l'organisme tant pour la réalisation de sites internet que pour la formation des enseignants en matière d'accueil des artistes et de travail sur la chanson avec les enfants.

- On trouvera par ailleurs, dans le chapitre consacré à la presse, mention du travail réalisé par la revue "Le Ligueur" (cf. p. 97).

Sans prétendre dresser l'état de "la chanson pour enfants en Belgique", il est possible de noter quelques points saillants, qu'on retrouvera développés ça et là dans ce rapport, et qui ont été abordés notamment dans des rencontres à Bruxelles et à Namur.

* * *

En introduction, il est d'abord frappant (et rassérénant) de voir qu'aucun des artistes rencontrés n'est aigri ni amer, ce qui est fort remarquable quand on sait que certains ont déjà un long passé et que les conditions d'exercice sont indéniablement plus difficiles en 2005 qu'en 1980. Tous ont choisi une ligne personnelle de conduite pour leur carrière qui leur fait assumer leur situation au nom d'un choix et non par défaut d'autre chose. Ils savent que leurs disques ne passent pas à la radio, qu'ils ne sont pas sollicités par les télévisions, qu'ils doivent se battre sans cesse contre les désirs de rentabilité des directeurs de salles de spectacles. Ils peuvent dépeindre mille autres facettes d'un métier exercé sans soutien excessif des organismes officiels : ils le savent, sont en mesure d'en analyser les

raisons, mais en ont tiré les enseignements pour ne pas sombrer dans la lassitude ou l'amertume. Ils vont psychiquement et artistiquement bien. Du moins est-ce le témoignage qui transparaît à travers leur discours, même quand ils savent trouver les phrases qu'il faut pour dénoncer la gravité de la situation. Car pour autant le tableau ne vire pas au rose.

1. Voie unique : danger

Au premier rang des dénonciations se trouve l'emprise écrasante de la télévision. Quand Christian Merveille dénonce le modèle Star Academy, ce n'est pas pour refuser le droit d'expression à une esthétique qu'on peut apprécier ou non, mais parce que l'émission se présente comme une école dont le principe fondateur est celui de l'exclusion à laquelle on fait participer le public (souligné dans les conversations). On y retrouve officiellement validées toutes les pulsions les plus instinctives et les plus inhumaines que la civilisation a tenté plus ou moins de corriger : l'élimination du plus faible n'est que le retour à un certain eugénisme sur lequel le fascisme, aryen ou autre, a fondé ses pratiques.

Lorsqu'on sait qu'un certain nombre de chanteurs qui ont fait le choix de s'adresser aux enfants sont parfois d'anciens instituteurs ou éducateurs passionnés à la fois par la musique et le souci de transmission des valeurs culturelles constitutives de l'homme, on comprend que la philosophie consistant à éliminer le plus faible ne peut être acceptée comme un délassement de société. Surtout quand cela rejoint une autre philosophie, celle du *winner* dont l'objectif est d'écraser l'adversaire pour rester seul en lice. Et que cela se fasse sous les aspects de la bonne humeur n'enlève rien au cynisme de la démarche.

Un autre point est que ce régime de l'exclusion s'accompagne d'éléments festifs qui deviennent le modèle du comportement en statut de spectateur. Adultes et enfants, en regardant les émissions de variétés, apprennent tous les éléments stéréotypés qu'ils s'empressent de reproduire dans les spectacles musicaux auxquels ils assistent. Battements des mains au point de ne plus entendre les paroles prononcées par le chanteur, sortie des briquets au moment des plages planantes, on pourrait dresser la liste des conformismes appris par mimétisme et autres ficelles intégrées qu'entretiennent parfois certains chanteurs pourtant fort critiques envers la télévision.

Christian Merveille évoque le jour où un inventeur astucieux inventera les briquets à flamme virtuelle (comme celles s'élevant au-dessus des bûches dans les cheminées exposées dans les grandes surfaces de bricolage). On les achètera à l'entrée du spectacle et on pourra en doter les enfants pour qu'ils les sortent au moment convenu, sans qu'il soit contrevenu aux règles de sécurité...

Du coup le critère évaluatif d'un spectacle se résume en deux mots : « ça marche ». Qu'est-ce qui marche ? Les procédés employés ? La docilité d'un public par rapport à ce qu'on attend de lui ? Un taux de participation évalué à l'ampleur des gesticulations ? Un maniement bien maîtrisé des recettes propres à créer un consensus général ?

A contrario, un spectacle dérangeant, comme l'offrent parfois des pièces de théâtre qui emmènent le spectateur ailleurs, qui laisse perplexe sur l'instant, voire dérouté, et dont les répercussions sur celui qui assiste à la représentation ne se dégagent que progressivement dans le temps, est-il un spectacle qui ne marche pas ? Une prestation musicale qui ne provoque pas le plaisir instantané telle qu'en offre le modèle télévisé est-elle un échec, puisqu'elle ne marche pas comme on en a l'habitude à l'école du petit écran ?

Le vrai problème n'est pas qu'un modèle existe à la télévision, mais qu'il n'y a pas place pour un contre-modèle, c'est-à-dire pour d'autres formes de participation au spectacle permettant de contrebalancer l'exemplaire incontesté parce que sans contrepartie. Il semble qu'il y a encore fort à faire pour que directeurs de salles, programmeurs, agents artistiques, journalistes, artistes eux-mêmes prennent l'exacte mesure de ce qu'implique la préparation d'un contrepoison et de sa réelle posologie.

2. Retour au premier âge

Un autre aspect de l'évolution des artistes est le souhait manifesté par ces derniers de s'adresser de plus en plus aux très jeunes enfants. Si l'exercice de la chanson avec des garçons et des filles de 10 ans apparaît de moins en moins séparé de l'exercice de la chanson en général, la chanson avec les tout petits retrouve une vertu musicale que les conditions habituelles du spectacle n'offrent pas toujours.

Avec des enfants de 2 à 4 ans, voire moins, la musique se réapproprie un territoire fait de silence, d'exploration, d'improvisation, de qualité relationnelle, où l'artifice n'a pas de place, et où seule compte la vérité de la démarche.

Raphy Rafaël, expliquant les difficultés qu'il a à faire respecter les jauges de la part des organisateurs, avoue que dans le cas de la petite enfance le problème ne se pose plus, ne serait-ce que parce qu'il ne s'agit plus d'aller installer des « bouts d'choux » dans des fauteuils dont la taille est telle que le dossier du voisin de devant est un écran total pour voir ce qui se déroule sur scène. On peut ainsi réinvestir d'autres lieux, y compris des salles aménagées en mini-auditorium dans une médiathèque, un centre social, une crèche, une annexe de MJC.

Christian Merveille a résolu la question de manière encore plus définitive : il se déplace, pour ce type de prestation, avec ses gradins et son espace scénique conçus pour tenir dans une camionnette et être installé dans les conditions qui conviennent à l'idée qu'il veut faire partager du spectacle. De la sorte il impose une jauge indépassable, 120 enfants en l'occurrence.

Dans ce contexte, toute la musique est concentrée sur la voix, le mot, le souffle, le jeu, la sonorité des objets et des instruments, avec le principe premier de l'épure, privilégié sur celui de la massification, et autres paramètres qui sont source de véritable plaisir pour ceux qui découvrent leur corps et ses possibilités à travers ce que lui présente un autre qui n'est pas lui, en l'occurrence l'artiste.

3. Durer, une vertu inconnue des officines de publicité

La profession est conviée, si elle veut garder espoir et surtout engranger les bénéfices de ses choix, à s'installer dans la durée. La recherche du tube, du succès immédiat, la glissade dans les recettes à succès, la duplication des modèles à la mode (qu'ils soient dans les images scéniques ou dans les langages démagogiques, dans les harmonies consensuelles ou dans les clichés de composition), sont autant d'autoroutes conduisant à la déception ou à la dépression. La course au succès ressemble à la précipitation de ceux qui, s'appêtant à une

course en montagne, partent à allure rapide, trop rapide, et se font dépasser en chemin par ceux qui ont pris le temps d'installer leur souffle, leur rythme, leur tempo. A l'arrivée, ceux qui ont pris en compte la durée sont largement gagnants, et même s'ils n'arrivent pas en tête, ils ont au moins la satisfaction d'avoir mené un parcours adapté à leur condition. Le reste est considérations pour gogos.

Lorsqu'on considère la carrière d'artistes comme Christian Merveille, Raphy Rafaël, Max Vandervorst, Sylvie Berger, on comprend que le verso de la face "durée" s'appelle exigence.

Autre chose pour rêver

extraits du site internet

www.autrechosepourrever.be

complétés par les échanges avec le coordonnateur

Autre Chose pour Rêver est une association (asbl) qui regroupe des personnes préoccupées par le développement de la chanson pour enfants. Les membres sont donc essentiellement les chanteurs « jeune public » de la Communauté française de Belgique, des animateurs culturels et des journalistes.

Créée en 1982, sous les auspices des animateurs de l'émission « Radio-Pirate » de la RTBF, l'asbl se fixe comme objectifs la promotion, le développement et la diffusion de la chanson pour enfants. En 1983, l'association crée, aux Halles de Schaerbeek (Bruxelles), un premier festival de la chanson pour enfants. C'est le moment où se révèlent les premiers chanteurs de la Communauté : Gibus, Mamemo, Christian Merveille, Raphy, Philippe Donnay.

Ce premier élan suscite l'intérêt de plusieurs personnes (enseignants, médiathécaires, animateurs, chanteurs) qui se joignent à l'association. Deux ans plus tard, un second festival est organisé à Watermael-Boitsfort (Bruxelles) en collaboration du Centre culturel Paul Delvaux. Entre-temps, se développe au sein d'*Autre chose pour rêver* le rôle d'une équipe de personnes animant, pour les normaliens, des journées de sensibilisation à la chanson « jeune public ».

En 1986, la direction de la RTBF décide de supprimer l'émission Radio Pirate. C'est un coup dur pour *Autre Chose pour Rêver* qui voit disparaître un lieu de résonance de ses activités. Après une tentative de restructuration de l'asbl, l'ensemble des chanteurs « jeune public » de la Communauté décide de transformer l'association en *Rencontre régulière des chanteurs*.

En 1990, la chanson « jeune public » est reconnue par le Ministère de la Communauté française au même titre que le théâtre « jeune public », elle est autorisée à pénétrer l'Enseignement fondamental. C'est le début de « CHANSON A L'ECOLE ».

Durant l'année 1993, lors de leurs rencontres périodiques, les chanteurs étudient les possibilités de relancer l'asbl et ses objectifs premiers. Le 7 janvier 1994, une trentaine de personnes reconstituent l'Assemblée Générale d'*Autre Chose pour Rêver*.

L'association retrouve son organisation première telle qu'elle existe aujourd'hui. Elle est un organe de contact entre ses membres et un moyen d'informations pour toutes les personnes intéressées par le développement de la chanson « jeune public ». Un bulletin trimestriel est créé.

Durant l'année 1994, l'ABSL réalise une série de modules de formation. Certains sont destinés aux jeunes, d'autres aux adultes. Ces modules sont conçus sur la base des ateliers pédagogiques des chanteurs. Le programme des formations a été élaboré en collaboration avec deux inspecteurs de l'enseignement fondamental.

Dès 1995, l'association est hébergée dans les locaux de Média Animation, autre ASBL assurant un important travail dans le domaine de l'image et du son et des outils technologiques. Celle-ci soutient activement le projet *Autre Chose pour Rêver*, lui permet de continuer à exister en mettant à sa disposition son infrastructure ainsi qu'une permanence (notamment un studio d'enregistrement, et contribue à l'organisation de formations à l'éveil musical).

Diverses actions et manifestations sont organisées par la suite, notamment des journées de la chanson jeune public, en plusieurs localités de la Communauté, en partenariat avec d'autres organismes.

En octobre 1997, *Autre Chose pour Rêver* et l'association *Expression 2000* envisagent de créer ensemble un service de *distribution de disques*. Ce projet se concrétise suite à la rencontre d'une délégation de la Fédération des libraires jeunesse en Communauté française de Belgique.

Au début de l'année 2003, l'association reçoit du ministère de l'Audiovisuel une subvention en vue de développer le journal d'information. Le petit organe de liaison se métamorphose. Quatre pages réservées à la chanson « jeune public » sont publiées dans le périodique bimensuel « Une Autre Chanson » ; par ailleurs, le site Internet *d'Autre Chose pour Rêver* voit le jour, ce qui permet de découvrir, outre une quantité de renseignements relatifs à la chanson « jeune public » de la Communauté, de prendre connaissance de dossiers spécifiques concernant l'actualité de cette chanson.

Les procédures d'agrément

Conditions pour être reconnu comme chanteur «Jeune public»

Afin de garantir aux enseignants la qualité des spectacles, les chanteurs doivent obligatoirement présenter, au préalable, leur concert devant un jury qui déterminera si le spectacle convient pour les élèves du cycle fondamental (maternelles et primaires). Chaque chanteur fixe les tranches d'âges auxquelles il destine ses chansons. Ce concours fait l'objet d'un événement annuel où sont invités les animateurs des centres culturels. En pratique, ce sont davantage ces derniers qui, après avoir vu les spectacles candidats, déterminent les choix qu'ils proposeront aux institutions scolaires de leur région.

La manifestation, placée durant les heures scolaires, exclut, de fait, la possibilité pour les enseignants d'y participer, bien qu'étant les premiers concernés. Toutefois, une brochure est envoyée, par le service « Art et Vie », à toutes les écoles, ce qui indique aux

enseignants les spectacles sélectionnés. Sur base de ce feuillet d'information, il est conseillé aux enseignants de profiter de la prestation d'un chanteur dans leur région pour aller l'écouter afin d'avoir un avis personnel sur le spectacle et éventuellement établir un contact avec l'animateur du centre culturel local en vue d'inviter le chanteur à l'école.

Le festival Chants Sons

Travaillant à la promotion d'une chanson jeunes publics de qualité, un concours bisannuel de création est organisé depuis 1988 par la Province de Namur. L'objectif est de faire apparaître des talents nouveaux, repris ensuite dans le cadre de « chanson à l'école » par la communauté française. Après dix ans il semblait que la source était tarie, et en l'an 2000 le jury n'accordait aucun prix.

Le temps de la pause a permis de savoir s'il s'agissait véritablement d'une « panne d'inspiration » ou si les responsables, de quelque ordre que ce soit, avaient réellement fait le tour de tous les créateurs. Après quatre années de réflexion et de réorganisation, le festival a repris en 2003, entraînant avec lui un nouveau concours de création.

Pour Serge Naniot, qui assure la coordination générale, l'un des premiers principes fondant le renouveau de l'action est d'avoir présent à l'esprit de façon continue qu'il n'y a pas « un » public, mais « des » publics. C'est ce que veut signifier l'appellation Chants Sons en deux mots. Les concerts de Max Vandervorst et ses compositions originales sont connues, le trio Pata dans sa nouvelle production, en hommage au courant de la Pataphonie et sa « musique aux frontières ondulantes » est un exemple.

Le « Bal moderne pour les familles » par la compagnie Rosas en est un autre : trois danses d'environ 3 minutes chacune, spécialement conçues pour le Bal Moderne, sont enseignées au public lors d'une soirée de bal, avec l'aide de complices pour aider le public. Chaque danse est apprise en une session de 45 minutes. Entre chaque session, une pause de 45 minutes au cours desquelles les participants dansent librement. De sorte que la soirée, animée par un DJ, dure au total 3 heures. Enfin de bal, la danse se poursuit au cours d'une soirée dansante variée reprenant de temps à autre les 3 danses apprises.

Le second principe est de réaffirmer de façon permanente une exigence de qualité à travers la diversité des genres représentés. Serge Naniot a conscience toutefois que la densité démographique de la Belgique, limitant les ressources du pays, impose qu'une meilleure coordination soit assurée entre les 5 provinces francophones et souhaite que la construction européenne n'oublie pas le jeune public comme enjeu majeur d'avenir.

b) La Suisse

En introduction de ce chapitre, je tiens à rappeler la mémoire d'un homme de radio, Bertrand Jayet, habitant Lausanne, récemment décédé, qui a pendant de nombreuses années animé une émission régulière consacrée à la chanson pour enfants. Il possédait une connaissance encyclopédique du sujet, était l'interlocuteur d'innombrables artistes, et depuis son départ il n'a pas été remplacé. Je comptais sur lui pour alimenter une rubrique que personne mieux que lui ne pouvait instruire. Sa mort laisse un grand vide, comme a laissé orphelins la disparition en Belgique d'un autre défenseur de la chanson pour enfants, Michel

- François Duveiller.

La fondation CMA

Cette fondation intervient essentiellement sur les cantons de la Suisse romande, et a pour caractéristique, outre les activités d'information et de promotion propre à toute structure visant au développement des musiques actuelles, d'apporter un soutien prioritaire aux artistes pouvant signer des tournées à l'étranger. A l'instar de la Belgique, le souci majeur des artistes suisses est celui de pays géographiquement restreints, et qui plus est dont la population francophone est minoritaire : « s'exporter » par des conventions permettent aux groupes de se présenter dans les principaux festivals ou programmations européens, et notamment français.

La fondation organise également des sessions de formation, mais n'hésite pas à aider des groupes désireux de s'inscrire dans des stages spécifiques tels que les Chantiers des Francofolies. Pour l'heure, le spectacle jeune public n'est pas un domaine particulièrement inventorié (l'organisme n'a que sept années d'existence), mais la question n'est pas fermée. D'autant que si la chanson suisse semble parfois mieux connue, il faut rappeler que des chanteurs ont fait l'essentiel de leur carrière dans le secteur du jeune public (Henri Dès et Gaby Marchand sont les plus célèbres, mais ne sont pas les seuls).

L'EJMA

Comme les initiales le laissent deviner, l'EJMA est une école de jazz et de musiques actuelles. Elle se présente comme un lieu de rencontres et de création tout autant que d'études, à travers des ateliers, des sessions hors cours, une médiathèque lieu de convivialité autant que de documentation. elle programme plus de quinze concerts par année, dans l'un des clubs de jazz les plus en vue du pays. L'école soutient aussi des projets ponctuels menés par l'un ou l'autre des professeurs.

Son directeur, Philippe Cornaz, évoque un type d'expérience fort instructif dans le domaine des rencontres entre pratique des musiques improvisées et pédagogie d'une part, entre musiques actuelles et musiques se rattachant à une esthétique savante.

Avec l'Institut Jaques-Dalcroze de Genève, une session consacrée à l'improvisation a été organisée pour faire travailler ensemble des jeunes de l'EJMA et des jeunes de l'Institut.

Chacun mise sur l'improvisation comme fondement de la pratique artistique et enseignante : bien évidemment les mots n'ont pas le même sens pour les uns et pour les autres et n'évoquent pas les mêmes démarches. Il fallut beaucoup de temps pour que les uns et les autres se comprennent, trouvent une approche qui leur permette de jouer ensemble en faisant fi des procédures qu'ils avaient acquises dans leurs structures respectives tout en ne reniant pas leur pertinence. Difficile exercice d'écoute, de rencontre, de créativité consistant à puiser dans son patrimoine mais pour un projet autre que la reproduction servile.

Le temps de la rencontre n'a pas permis d'aborder le lien avec le jeune public. Nul doute toutefois que dans un projet de formation de jeunes musiciens désirant se tourner vers le spectacle jeune public dans la variété stylistique des musiques actuelles, il y aurait grand intérêt à se pencher plus avant sur de telles expériences et voir en quoi elles sont promotrices de formations professionnelles originales.

L'ETM

L'Ecole des musiques actuelles et des technologies musicales, située à Genève, accueille enfants et adultes de tous les niveaux. Son fondateur, Gabor Kristof, souhaitait dès 1983, en fondant cette école, donner accès aux musiques actuelles directement, sans passer par des études chevillées sur l'enseignement classique. La section professionnelle a pour objectif de donner une formation permettant aux élèves de vivre de leur activité musicale

AM-STRAM-GRAM

Genève a la chance de posséder un lieu de création pour le jeune public où certes le théâtre a une part importante mais où la musique n'est pas absente. « Nous poursuivons notre exploration du répertoire classique ou contemporain à la recherche d'auteurs et d'artistes qui savent communiquer ce qui unit ou déchire les enfants, les jeunes et les adultes d'aujourd'hui », déclare son directeur Dominique Catton. « Aujourd'hui, poursuit-il, il est pratiquement impossible de rencontrer à Genève un jeune de 18 ans qui n'ait pas fréquenté notre théâtre plusieurs fois. Trop peu de villes dans le monde peuvent se vanter d'entretenir une si riche relation culturelle avec sa jeunesse. Et quelle émotion lorsque d'anciens jeunes spectateurs reviennent nous voir avec leurs enfants ».

*Un programme de rencontres est prévu pour l'année 2005-2006,
faisant suite à des premiers échanges en 2004-2005 :
consacré à la création et à la formation,
le jeune public doit être plus spécifiquement à l'étude.*

c) *La Catalogne - Barcelone*

L'Auditorium

1. Organisation

L'Auditorium de Barcelone est l'un des grands établissements de diffusion de la musique, avec le Palais de la musique et le Liceu. Organisme public dépendant de la Generalitat (équivalent de la Région en France), il est également subventionné par l'Ajuntament (Municipalité). Il faut ajouter également, parmi les organismes apportant un concours financier substantiel, la Caixa, établissement bancaire. Il a été inauguré en mars 1999. Il comprend 3 salles de concert : une salle symphonique de 2200 places, une salle 600 places pour la musique de chambre et une salle polyvalente de 670 places.

Deux services dépendent de cet Auditorium : l'Orchestre symphonique de Catalogne, et un Service éducatif créé en octobre 2000. Ce dernier, composé d'une directrice et de 4 personnes permanentes (auxquelles s'ajoutent de nombreux collaborateurs extérieurs occasionnels), déploie son activité dans 5 domaines :

- les concerts scolaires
- les concerts familiaux
- les concerts participatifs
- la formation
- l'élaboration de documents

Les concerts éducatifs programmés à l'Auditorium sont tous élaborés au sein de l'établissement, en ce sens qu'il n'y a pas de concerts « achetés » à l'extérieur. Le projet qui sous-tend la politique du Service éducatif (présenté par sa directrice Mme Assumpcio Malagarriga) est celui d'une prise en compte de la situation musicale de la Catalogne, cherchant notamment à faire le pont entre la tradition artistique de la région et l'évolution des différentes esthétiques. A chaque domaine d'activité correspond un objectif spécifique :

- pour les concerts scolaires et familiaux (répondant à un même programme, la différence se faisant seulement sur la variation des horaires de diffusion), l'objectif se résume dans les deux termes : *frapper* (« *impactar* ») *pour intéresser* ;
- pour les concerts participatifs (fondés sur une proposition offerte à un large public – enfants, parents, étudiants, écoles de musique, etc. - de commencer par un travail pour monter ensuite sur scène), l'objectif est condensé dans la formule : *expérimenter pour sentir* ;
- pour la formation, s'adressant à des personnes de tous âges et de toutes situations, l'objectif est celui de *connaître pour aimer*.

2. Concerts scolaires et familiaux

Les premiers s'adressent au jeune public compris entre 2 et 18 ans. Pour les concerts familiaux, l'âge initial est de 6 mois, et de toute évidence il n'y a pas d'âge limite. La procédure d'élaboration est la suivante : le Service éducatif se met en recherche d'un musicien (pas nécessairement quelqu'un qui ait l'habitude de travailler avec ou pour des enfants). Au terme de nombreux échanges sur la thématique et le contenu du projet, sont choisis un illustrateur (pour les publications qui seront données aux enfants aussi bien qu'aux adultes), un pédagogue (qui aura principalement en charge l'organisation des journées de préparation et des temps de formation), et un scénographe (ou chorégraphe) qui aura en responsabilité la mise en espace du concert.

Le Service éducatif estime de sa responsabilité une grande vigilance sur le déroulement du concert autant que sur la préparation. Le format général est fixé : 50 à 55 minutes pour la totalité, avec une part de musique de 40 à 45 minutes au minimum. Pas de discours. Pas de comédiens, pas d'acteurs surajoutés, pas de diapositives ou d'adjonctions détournant de l'essentiel : le Service estime que les enfants sont capables d'écouter de la musique pour elle-même, aussi bien que des adultes qui n'ont pas de formation particulière. Les concerts habituels n'ont pas pour tradition de mettre en scène des comédiens, hormis s'il s'agit d'une intention spécifique liée à l'opéra ou le théâtre musical. Ici également les organisateurs veulent que l'on apprenne à « jouir de la musique ». De même, les musiciens doivent accepter de jouer sans partition et sans pupitre. « Si je vais au théâtre et que les comédiens se présentent sur scène en lisant leur texte, je débranche », dit Mme Malagarriga.

Une autre caractéristique est la variété du répertoire dans l'exigence de qualité. Enfant ou adultes, il s'agit d'un public qui apprend, et à qui on doit en conséquence une proposition qui lui permette une appréhension globale de la musique de son pays, dans une présentation qui en livre la meilleure expression possible. C'est pourquoi le Service éducatif ne travaille qu'avec des professionnels (« quelqu'un qui vit de la musique et qui en joue bien, indépendamment de ses diplômes »). S'écartent d'eux-mêmes tous ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas jouer sans partition.

Le pédagogue associé à l'équipe de préparation travaille sur ce qui peut être visé à travers le concert, au terme de quoi un grand nombre de données sont mises sur internet à l'intention des professeurs qui peuvent utiliser tout ou partie des propositions dans leur travail avec les enfants. Il organise également les journées de formation qui s'adressent majoritairement aux enseignants (professeurs et instituteurs spécialisés en musique intervenant dans les classes primaires).

Les documents d'accompagnement sont élaborés en fonction de l'âge auxquels ils s'adressent, et avec l'objectif qu'ils soient conservés comme pièce pédagogique à conviction. C'est ce qui explique qu'ils soient l'œuvre d'un illustrateur auquel se joint parfois le chorégraphe ou le scénographe donnant des clés d'accès particulières. Aux documents dessinés, écrits ou mis en ligne sur internet s'ajoutent les CD, CD-rom ou DVD, qui ne sont pas seulement des documents-mémoire, mais également des outils-formation (notamment pour aider les enseignants dans le travail de préparation).

Le total des projets (autrement dit des concerts scolaires ou familiaux) sur une année se monte à une douzaine sur l'année. Chaque concert est donné entre 8 et 15 fois, ce qui fait

environ 160 concerts par an. Les jaugees vont de 350 à 1000 enfants par concert. La qualité de ce qui est présenté et la manière dont est maintenu en haleine l'intérêt des enfants nous a fait assister à une représentation où le millier d'enfants était largement atteint, voire dépassé, et dans une attention soutenue fort étonnante. Pas de rappel à l'ordre pédagogique, pas de présentation explicative. Une scénographie impeccable utilisant toutes les ressources visuelles et sonores de la salle pour l'émission musicale, une conduite lumière exemplaire, un meneur de jeu à la fois chef d'orchestre et auditeur de ses musiciens, des interprètes à l'aise dans leur répertoire et leur présence scénique, ont été les inducteurs les plus efficaces à l'égard des enfants.

Le tarif de participation est de 4 € par enfant (9 € par adulte dans le cadre des concerts familiaux), ce à quoi s'ajoutent toutes les formules à caractère social pour faciliter l'accès de tous.

3. Concerts participatifs

L'objectif est de réunir des adultes et des enfants (dans un rapport qui ne soit pas exclusivement d'ordre familial) pour leur faire vivre une expérience musicale commençant par un temps de formation se terminant par la réunion de tous sur scène devant un public. Deux types de concerts sont organisés.

a) avec les enfants seuls

A cet effet, le Service éducatif commande à un compositeur et à un librettiste une *cantate* qui est dans un premier temps enregistrée dans les meilleures conditions d'exécution par des adultes et des enfants. Les enseignants qui le souhaitent peuvent venir avec les enfants de leur classe pour trois journées de formation, dans les horaires scolaires. Le CD est donné à tous un an à l'avance, pour poursuivre le travail, chacun à sa mesure. Le concert est donné 14 fois en mai-juin par 800 enfants, à chaque concert par des enfants différents, dans plusieurs villes de Catalogne. Les principaux relais sont les instituteurs musiciens (instituteurs spécialisés n'ayant pas de classe en propre, présents dans toutes les écoles, et dont le travail s'apparente à en France à celui des musiciens intervenant à l'école).

b) avec les familles

Dans cette hypothèse, sont invitées les familles avec les enfants à partir de 8 ans. Les temps de « formation » sont beaucoup plus réduits (généralement une matinée), avec un concert dirigé par un chef de chœur et la présence de musiciens professionnels (chanteurs et instrumentistes) facilitant l'expression des amateurs. Le programme est établi sur des thèmes musicaux connus permettant l'entrée en jeu sur de courtes séquences. L'un des problèmes est que le public étant majoritairement sur scène, il y a peu de personnes dans la salle remplissant effectivement le rôle de public auditeur.

4. Concerts pour enfants de 2 ans

La loi catalane n'impose pas de « maître musicien » (terme équivalent à instituteur spécialisé en musique) pour les enfants de 0 à 3 ans. Le Service éducatif de l'Auditorium estime néanmoins important l'accès à la musique dès cet âge. C'est pourquoi a été mise en

place une initiative s'adressant aux écoles maternelles pour les enfants de 2 ans. Les institutrices souhaitant venir avec les enfants doivent s'inscrire pour deux journées de formation obligatoire (faute de quoi leur participation au concert ne sera pas acceptée). Ce concert a lieu généralement en mai, dans une salle plane et vide de tout mobilier habituel, où les espaces sont délimités de manière à regrouper les enfants à même le sol à proximité de leur enseignant tout en facilitant la circulation des musiciens au milieu d'eux. Un tel concert est donné environ une trentaine de fois, et la demande est très forte (de longues listes d'attente).

Les enfants sont familiarisés avec ce qu'ils vont entendre par un ensemble de documents (photos, disques, illustrations), de sorte qu'à leur arrivée au concert, ils ont déjà une représentation antécédente de ce qu'ils vont découvrir. L'une des particularités est de faire se déplacer ces concerts dans les villages de Catalogne de manière à en donner l'accès aux populations éloignées des sources de diffusion.

5. Eléments complémentaires en réponse à quelques questions

1. Un projet social est également en préparation à l'adresse des hôpitaux, des prisons, des maisons de retraite.

2. Le Service éducatif estime que deux domaines sont à explorer :

- la musique contemporaine (les essais jusque là ont rencontré une certaine défaveur du public, voire une protestation). Parmi les tentatives à l'essai pour ouvrir sur des esthétiques contemporaines, seront proposés des concerts pour les enfants où la même chanson traditionnelle sera interprétée selon la formule habituelle et selon un arrangement très contemporain.
- l'évaluation des actions actuellement menées pour en juger les retombées.

3. En ce qui concerne les musiques actuelles amplifiées, les initiatives semblent être principalement le fait de démarches privées, venant à l'appui d'offres de la ville de Barcelone, et consistant à mettre à disposition l'arsenal des lieux habituels (salles de diffusion, de répétition, studios d'enregistrement). Il semble que soit visée principalement la production, plus que la formation. Reste à trouver les expériences qui, confidentielles ou non, existent néanmoins sûrement, mais ne sont pas aussi aisément répertoriées que les actions menées dans les établissements à caractère public.

4. Le problème de la langue, la difficulté de trouver les bons relais, et sans doute une préoccupation pédagogique qui n'intègre pas pour l'instant le domaine des musiques électronifiées (cf. ci-dessus les réflexions concernant la musique contemporaine qui peuvent se transposer en des termes identiques pour des musiques qui n'ont pas pignon sur conservatoire), sont les principales raisons qui n'ont pas permis de rencontrer des acteurs prenant en compte autre chose pour le jeune public que les domaines ayant reçu l'aval d'une certaine officialité. Néanmoins l'auteur de ce rapport souhaite vivement être démenti, et espère que ce constat vienne plus d'une erreur méthodologique de sa part que d'une situation réelle.

5. D'autant qu'il m'a été donné de voir un spectacle de très haute qualité présenté par la Compagnie Albadulake, « Malaje », annoncé comme spectacle mêlant le cirque contemporain et le flamenco. De fait, le jonglage et l'acrobatie accompagnent le chant, la

musique et la danse dans une prestation éblouissante comme nous en ont donné l'habitude depuis longtemps les Catalans. Mais j'ai vu ce spectacle en France, non en Catalogne...

De plus, comme le cirque, comme le jazz, comme les musiques traditionnelles, l'annonce ne le présente pas comme un spectacle jeune public, mais réellement comme un spectacle d'une programmation normale, à laquelle bien sûr les enfants sont conviés autant que les adultes. Le circuit d'invitations d'ailleurs ne laisse aucun doute à cet égard, tant sur le public visé par les structures de diffusion que sur les territoires géographiques d'intervention :

- Festival "La Alternativa" (Madrid)
- Festival "Chaînon Manquant" (Figeac)
- Festival "Cap Latino" (Caen)
- Festival "Calleteando" (Cordoue)
- Festival "Rues et Cies" (Epinal,)
- Festival "Festus" (Torelló)
- Festival "Les tombées dans la nuit" (Rennes)
- Festival "Far de Morlaix" (Morlaix)
- Festival "Les Vieilles Charrues" (Carhaix)
- Cycle "Fusionarte" (Cordoue)
- Festival de Théâtre de rue de Soria (août)
- Festival "Renc'arts" (tournée en Vendée)
- Tournée avec le Réseau Chaînon Manquant
- Festival "Escena Contemporanea" (Madrid)
- Tournée avec le Réseau Chaînon Manquant
- Feria "FETEN" Festival "Escena Abierta" (Jaén)
- Festival de Théâtre de rue (Mérida)
- Festival de Théâtre de rue (Tarrega)

6. D'autres organismes s'occupent de diffusion (au nombre desquels par exemple les Jeunesses musicales). Il semble toutefois que la programmation de ces dernières est une programmation tout public, sans action particulière en direction du public scolaire.

7. Dans les autres villes d'Espagne (Madrid, Grenade, Pampelune, etc), il ne semble pas y avoir d'équivalent au Service éducatif de l'Auditorium de Barcelone, les établissements de même stature étant plutôt sur le format achat-diffusion de spectacles.

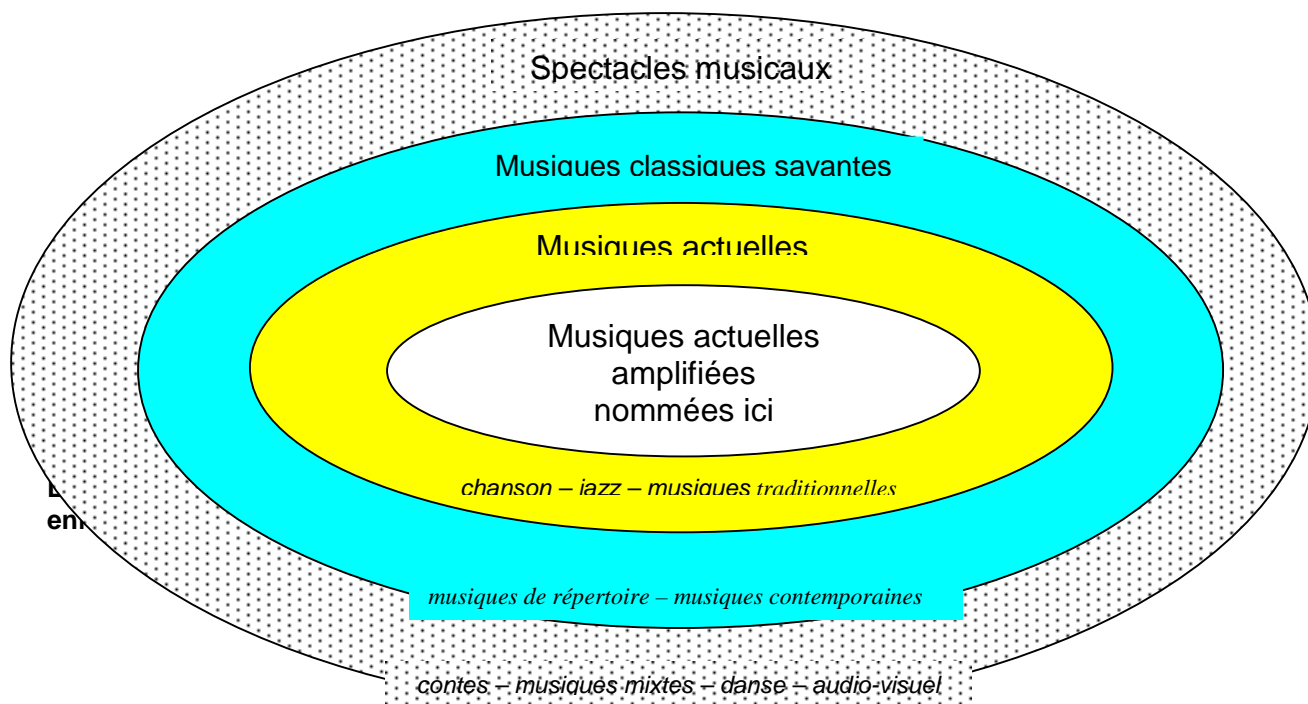
III. EN GUISE DE CONCLUSION

UNE OFFRE SPECIFIQUE A CERTAINS ÂGES

Plusieurs artistes consacrent une part importante de leur activité aux enfants qu'ils rencontrent dans les crèches ou dans les écoles maternelles. Il s'agit bien de spectacles et non d'animations ou d'interventions à visée éducative qui peuvent par ailleurs précéder ou suivre. Dans ces spectacles, la chanson est certes souvent présente, mais plus largement aussi toute forme d'expression vocale. Peut-on parler de musiques actuelles ? Le terme peut paraître décalé, et pourtant, dans la mesure où il s'agit aussi de spectacles à base de recherches sonores, et où certaines ne dédaignent pas s'adjoindre l'aide de l'électronique, il n'est pas exagéré d'évoquer ces formes de spectacle ici. L'impossibilité de les enfermer dans une famille définie (chansons, comptines traditionnelles, improvisations vocales, explorations du monde sonore) nécessite qu'elles ne soient pas oubliées.

Si la petite enfance mérite une attention spécifique, c'est le signe que lorsqu'on parle offre artistique, il faut reprendre la définition du syntagme « musiques actuelles ». Bon gré mal gré les responsables de structures de diffusion, comme les enseignants, les éducateurs, les musicologues et d'une manière générale tous ceux qui font profession d'analystes, éprouvent une difficulté réelle à déterminer ce qui entre dans un genre plutôt que l'autre. Les problèmes de frontières ne sont pas les seuls en cause, tout concourt à brouiller les cartes : les envies de métissages, l'évolution des lutheries, la pratique du détournement, l'appropriation de procédures significatives d'un style et devenant de ce fait banalisées, sans oublier une meilleure connaissance de l'histoire de la musique laissant penser que tout n'est pas aussi nouveau sous le soleil.

Le titre de ce chapitre n'est donc pas totalement approprié, et devrait plutôt se formuler ainsi : *l'âge d'une certaine offre artistique*. Ainsi, le jeune public, puisque c'est de lui qu'il s'agit, se trouve au cœur de cercles concentriques dont le schéma donné ci-après relève des impératifs donnés par le titre de l'étude, mais qui se combinent autrement selon l'enracinement culturel, institutionnel et géographique de chaque individu :



Graphique 16

Ces cercles n'indiquent aucune hiérarchie, aucune priorité, aucune antécédence. Dans la façon d'accéder à la musique (et donc dans la façon d'en organiser l'accès), chacun des univers musicaux peut favoriser la découverte de l'autre.

Or pour la pédagogie comme pour l'élargissement d'un public, l'important est de savoir ce qui facilite la transition. Il n'est pas certain que la seule juxtaposition d'esthétiques différentes suffise au franchissement des frontières, pas plus que la multiplication des stations radios sur la bande FM provoque à elle seule l'envie de passer de l'une à l'autre. D'autant que l'éclectisme de l'offre peut s'accompagner d'une homogénéisation à l'intérieur de chaque univers : ce que l'on gagne en diversité par le mélange des genres peut aussi s'accompagner d'une réduction du champ artistique proprement dit.

En d'autres termes, les structures de diffusion tout autant que les équipes d'enseignants ont le plus grand intérêt à savoir comment un enfant ou un adolescent peut passer d'un domaine qu'il connaît en raison de son origine familiale, culturelle, ou en raison de ses fréquentations, à un domaine qu'il ignore, qui semble à contre-courant de ses inclinations ou des pressions sociologiques immédiates. Une étude serait à mener dans l'esprit où Bernard Lahire a décrit « les savants mélanges du populaire André Rieu »⁶. A titre d'exemple, nous proposons ici un aperçu de ce qui a été jadis la source d'une perplexité et qui pourrait être un terrain d'interconnexion de première importance.

⁶ Bernard LAHIRE, *La culture des individus*, Ed. La découverte, Paris 2004, p. 646 et suiv.

Ouvrir l'espace musical

La musique électroacoustique est habituellement associée au domaine des musiques savantes. Le public assistant aux concerts du GRM n'est pas celui des Eurockéennes. Entre ces deux sphères aisément identifiées, se situent des vergers dont on n'est pas sûr que la différenciation de ceux qui s'y alimentent soit aussi aisée. Lorsqu'un collectif tel que Métamkine est invité au festival Musique Action organisé par le CCAM de Vandoeuvre-les-Nancy, le groupe de musiciens comme l'instance organisatrice est en mesure d'attirer l'attention de mélomanes susceptibles d'être intéressés aussi bien par les recherches du GRM qu'aux concerts des Eurockéennes. Aucun de ces quatre regroupements n'est suspect de concession à la facilité et n'accepte de proposer un potage de compromissions pour attirer un nouveau public. Il serait donc fort instructif de pousser l'enquête pour tenter de mieux comprendre à quelles conditions s'opère le voyage culturel, analysé du point de vue du public et pas seulement du point de vue des musiciens.

Il en va de même pour la thématique « Musiques actuelles et Jeune public ». On verra, au chapitre suivant qu'une proposition de spectacles vivants souvent hors centres officiels telle que celle de l'Acoustigloo du GMVL (Groupes de musiques vivantes de Lyon) est une initiative originale qui mériterait une étude épistémologique approfondie. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : en filigrane de la thématique précise qui a donné lieu à ce dossier, la question lancinante se présente toujours avec les mêmes mots qui clôturent le rapport de Lucie Kayas : « la mission de rendre la musique accessible à tous ». Il suffit de conjuguer au pluriel la formule pour ne faire de ces deux études qu'une seule interrogation : *comment permettre au jeune public d'entendre les musiques, celles vers lesquelles ils sont portés et celles qui leur sont étrangères ?*

« **Entendre** » est un terme choisi à dessein, qui fait aborder la musique non seulement par l'écoute, mais également par la compréhension. Et c'est en cela que l'exemple du GMVL peut être significatif d'une démarche à inventorier en d'autres lieux. Les musiques électronifiées connaissent un déficit en matière d'analyse proprement musical. Le genre est certes largement analysé pour ses composants sociologiques, biographiques, économiques. Mais cela ne suffit pas à des enseignants pour les aider à situer, dans un programme d'enseignement musical édicté par l'Education nationale, la place de ces musiques dans une culture générale. Le succès de l'initiative lancée par les Francofolies avec Les Enfants de la Zique dans le secteur de la chanson francophone, montrent qu'un effort similaire est à opérer, sur le plan musical, pour les musiques électronifiées comme pour le jazz ou les musiques traditionnelles.

On l'a vu au cours de l'enquête, les SMAC développent un ensemble d'initiatives permettant aux enfants et aux adolescents de découvrir les lieux de fabrication musicale : visite d'équipements, de studios, de salles de spectacle avec ingénieurs du son et techniciens de toute obédience, expositions sonores, liens avec l'image numérique et autres supports visuels, interventions dans les écoles de musique ou les collèges et lycées, etc. : on est loin de ces documents pédagogiques qui fleurissent encore dans certains catalogues et consistant à faire transcrire à la flûte à bec des pièces de Nirvana, Deep purple, U 2 ou Chuck Berry (sic). En même temps, si ces productions de pratique instrumentale pour flûte à bec continuent à bénéficier d'une certaine audience, c'est qu'entre la découverte des modes de composition faisant appel à une lutherie totalement nouvelle et la possibilité pour une classe de collégiens de s'essayer à leur tour à expérimenter ce qu'ils entendent en spectacle, les relais sont peu nombreux. Les « commandes pédagogiques » soumises au jury annuel de la DMDTS sont

inexistantes dans le domaine des musiques actuelles. Mais plus encore qu'une recherche à mener sur les outils (software autant que hardware) pouvant compléter dans un placard d'école le rayon des xylophones, l'effort premier est sans doute de faciliter pour les enseignants l'accès de ces esthétiques auxquelles les études musicologiques universitaires ne les ont guère préparés.

En d'autres termes, l'offre artistique ne relève pas de la seule programmation. Elle est également affaire d'accompagnement, ce qui en termes grecs se nommait jadis « pédagogie ».

LA PERCEPTION DE L'ENFANT

Plusieurs interlocuteurs s'interrogent sur le bien-fondé d'une séparation des publics. Tous néanmoins s'accordent pour « ne pas perdre de vue que la meilleure carte de visite d'un spectacle auprès du jeune public est la qualité et pas forcément du soi-disant sur mesure » (Hennebont – 56). N'en demeure pas moins la question de la spécificité d'un spectacle s'adressant à des enfants. Le titre de ce chapitre, dans son ambiguïté voulue, renvoie à la perception qu'a l'enfant de ce qui lui est proposé et à la perception que l'adulte (artiste ou organisateur de spectacle vivant) a de l'enfant.

1. L'enfant en groupe

Au risque d'énoncer un truisme, parler de jeune public c'est évoquer l'enfant ou l'adolescent en situation de rassemblement. Cette situation de groupe est généralement prise en compte lorsqu'on évoque le cas de publics captifs pour les différencier des publics familiaux. Mais l'on sait combien l'audition d'un enfant n'est pas totalement identique selon qu'il vient à un concert avec sa classe ou avec ses parents.

Lorsqu'on assiste à un grand nombre de concerts destinés au jeune public, un premier point commun se dégage malgré la diversité des propos musicaux et scéniques : une certaine approximation dans les réactions des enfants. D'autant qu'il ne s'agit pas seulement de ce que l'on peut connaître de la psychologie de l'enfant en général, mais du comportement de l'enfant en groupe, et non plus rapporté seulement aux études scientifiques concernant l'enfant pris comme individu personnalisé.

En ce qui concerne les artistes, certains, dans leur comportement à l'égard du jeune public, donnent parfois l'impression d'avoir une image reconstruite de l'enfance, mêlant confusément les souvenirs de leur propre jeunesse, les fantasmes plus ou moins diffus sur cet âge, les peurs de ne pas être compris, la croyance qu'il s'agit d'un âge lié à l'insouciance ou à la rigolade, etc.

Au fond le comportement est un peu le même que celui d'invités à la radio ou à la télévision lorsqu'on les interroge sur l'école : à les entendre, c'est un lieu pitoyable où l'on ne fait pas de musique. Or s'il est vrai que de nombreux responsables de l'Education nationale ferment les portes des établissements sous prétexte que l'instituteur doit et sait tout faire au nom d'une polyvalence sacralisée et dogmatisée, s'il est vrai que les musiciens intervenants ont parfois en certains départements beaucoup de peine à briser le mur de l'ostracisme, la généralisation

n'est pas vraie. Et s'il est vrai que le nombre d'heures consacrées à la formation musicale dans un IUFM est ridicule et d'un effet hypothétique, il y a des instituteurs qui, au contact régulier avec des musiciens intervenants ont acquis des compétences nouvelles susceptibles d'aider les enfants, sinon à être guidés sur les voies d'une initiation musicale élaborée, du moins à recevoir de manière éveillée, critique et efficace les spectacles qui leur sont proposés dans le cadre des diffusions jeune public.

Autrement dit une pédagogie de l'initiation musicale (et pas seulement de l'éveil et de la sensibilisation comme le voudraient certains décideurs) devient peu à peu un fait acquis. Y compris sur des esthétiques et des pratiques nouvelles : musique contemporaine, recherches sonores, improvisation, invention, lien avec les arts de l'image, etc.). C'est pourquoi, en regard, paraissent anachroniques et décalées certaines attitudes d'artistes sur scène s'adressant aux enfants, dans le langage ou dans les propositions gestuelles, qui s'inspirent plus de l'animation de colonies de vacances que de l'art musical proprement dit, en ne faisant plus la distinction entre excitation et expression gestuelle, entre hurlements et chants, entre relations d'écoute et grégarisme. Or si en certains lieux de loisirs, les défoulements collectifs ont leur totale légitimité, s'il est bon de pouvoir crier à tue-tête à sa guise, ce n'est pas la marque première ni la caractéristique unique de l'expression musicale en général. Et si certaines musiques invitent à l'explosion de joie, elles se font alors sur un répertoire et dans un contexte appropriés, comme l'ont compris certains groupes tels ceux proposant des bals d'enfants.

2. Un âge à découvrir

Il y a donc, pour les artistes, comme pour les diffuseurs, à réactualiser de façon permanente une meilleure connaissance de l'enfant en son contexte, ce qui se déploie en plusieurs chapitres :

- l'enfant et ses attentes (contenu des chansons par exemple qui lui sont proposées, centres d'intérêt entre le formatage qu'il subit de la part de la télévision, l'éveil culturel reçu à l'école, l'environnement familial et social, les aspirations intimes relevant des fondements anthropologiques et traversant les époques, etc.) ;

- le même enfant non plus individuellement mais dans ses comportements de groupe, avec le poids des modèles dominants, les dérapages possibles, les pédagogies locales entre non-directivité et autoritarisme, etc. Pour rappeler un seul exemple déjà évoqué : la notion d'un public d'enfants qui participe s'évalue à autre chose qu'à la vigueur des frappements de mains qui lui est réclamé par l'artiste sur scène ou qui lui survient par conformisme ;

- le fonctionnement de l'école avec le souci des enseignants de donner aux enfants les bases dont ils ont besoin pour survivre dans la société (les « fondamentaux » régulièrement rappelés par les ministres, à savoir lire-écrire-compter) et d'autres capacités essentielles à développer mais qui ne se traduisent pas en priorités disciplinaires (l'entraînement à l'invention, le goût des pratiques artistiques, l'éthique de l'écoute, etc.).

Autrement dit, un artiste s'adressant au jeune public doit avoir en tête que quelque chose a changé entre le moment où il décide de s'adresser à lui et le temps où il était lui-même à l'école. Certes beaucoup ont le terrain privilégié de leur propre famille, mais cela ne suffit pas pour avoir un regard circulaire. Et de manière plus large il y aurait matière à comparaison entre les comportements observés à la télévision dans les émissions de variétés, souvent

dénoncés à juste titre par les artistes, et ce que ces derniers reproduisent parfois à l'identique quand ils sont avec des enfants...

Pour les artistes, ce n'est donc pas nécessairement de formation qu'il s'agit en ce domaine, mais au moins d'information, ou mieux de recherche commune, tant le savoir n'est pas disponible de manière définitive et exhaustive en quelque lieu ou en quelque instance, mais fait l'objet d'une perpétuelle réactualisation. A titre d'exemple, sont évoqués ci-après quelques conduites qui éclairent l'opportunité d'une vigilance sur quelques habitudes pas nécessairement accordées aux attentions de l'école.

Le langage

« Si on s'rait tous copains... »

« C'est moi que j'suis le meilleur... »

Il n'est pas rare que ce genre de propos émaille l'une ou l'autre chanson. Or un certain langage imitant les approximations syntaxiques des enfants, voire leur jargon de tribu, ne laisse pas de poser certaines questions.

1.- En premier lieu, il faut savoir que l'effort d'un grand nombre d'enseignants, dans le primaire et même dans le secondaire, porte sur l'apprentissage d'un français parlé correctement, qui n'est ni celui des SMS, ni celui des radio-FM, ni celui de la rue. Or à se situer, dans un contexte où le scolaire est intimement mêlé à la prestation artistique, dans un courant de facilité dont on ne voit pas vraiment la nécessité hormis une inclination suspecte de vouloir accrocher les enfants en entrant dans leur monde, et avec l'autorité que donne la référence de l'artiste, il faut au moins se dire qu'on pose un problème.

Il ne s'agit pas ici de confondre l'œuvre d'apprentissage relevant de la mission de l'Education nationale et l'œuvre de diffusion artistique. Mais à ne pas aborder la question, on risque de mettre l'apprentissage d'un langage vrai du côté du scolaire, de l'ennui, de la difficulté, de l'exercice déconnecté de la vie. Et à mettre la prestation artistique du côté de l'approximation grammaticale et de l'emprunt sémantique au langage de l'enfant, on risque de faire glisser celle-ci soit dans la démagogie, soit dans la seule composante « loisir » en oubliant que la démarche poétique et la subversion inscrite au cœur de la démarche artistique sont tout de même un peu moins simples que certaines complaisances populaires...

2.- En second lieu, si l'on ne se place plus du côté institutionnel, mais du côté de l'enfant et de l'adolescent, il n'est pas certain que ce dernier soit toujours favorable à ce qu'on emprunte son langage, lequel est une façon de marquer son territoire, son identité par rapport à un monde adulte. Une analyse du journal *Le Monde* sur la mode a été fort intéressante à cet égard, montrant que certaines mères voulant s'habiller « jeune » comme leurs filles en adoptant les mêmes marques en vogue ne se rendaient pas compte que subrepticement, ces filles, pas dupes, trouvaient le moyen de manifester leur différence à l'insu de ces mères par des petits signes repérées d'elles seules. Autrement dit, il y a des emprunts qui sonnent faux, des copinages qui sentent le Disneyland plus que le Goscinny : c'est le droit des artistes de faire leur choix, mais le fait que « ça marche » au cours d'un spectacle dans une atmosphère de foule n'est pas nécessairement le signe d'une rencontre authentique.

Plus largement, l'usage de l'argot n'est pas innocent, et il a vite fait de sonner faux quand il est hors contexte. Le contexte, en l'occurrence, c'est une connivence entre celui qui parle et celui qui reçoit. On n'est pas "connivent" par simple décision, et encore moins par procuration. Quand en outre il s'agit de gros mots, ou plus précisément d'évocateurs plus ou moins scatologiques pour faire droit à la période anale de l'enfant, on peut se demander en quoi de tels propos peuvent avoir un réel intérêt pour lui dans le temps d'une chanson entre une histoire de papillon amoureux et une dénonciation de la guerre.

La surchauffe

- « Est-ce que vous êtes bien ?
- Ouiiiiiiiiii !
- J'entends rien. Est-ce que vous êtes bien ?
- OUIIIIIII !
- J'ai l'impression que cette salle est vide. Est-ce que vous êtes vraiment bien ?
- **OUIIIIIII !** »

C'est le genre d'adresse qui obtient son effet, qui crée une ambiance, et qui est parfois nécessaire pour réveiller une salle endormie, distraite, ou pour induire une transition annonçant une invitation à donner de la voix après une période recueillie.

Donner de la voix... Justement l'indicateur d'une réelle complicité entre le chanteur et le public, est souvent le niveau sonore selon lequel les enfants reprennent en chœur le refrain. Plus c'est fort, plus grande est la participation. Cette collusion entre intensité et qualité ne laisse pas de surprendre si l'on s'intéresse à autre chose qu'à l'embrasement d'une foule toujours prête à suivre le premier tribun ayant un peu de savoir-faire pour la solliciter par les canaux qui la flattent.

Il ne s'agit pas de tomber dans l'excès inverse où l'on éviterait à un jeune public tout débordement intempestif pour l'enfermer dans un rôle d'auditeur sage, discipliné, maîtrisant ses émotions et ses explosions de joie ou de peur. Il faut simplement définir l'objectif de telle ou telle démarche artistique. Le projet n'est pas le même selon qu'on est dans un atelier de pratique artistique et qu'on fait appel à la kinesthésie, voire qu'on sollicite toutes les exagérations pour faire surgir une énergie encoconnée, ou qu'on est dans le temps du spectacle : dans ce dernier cas, les enfants en groupe ont tôt fait de détourner l'invitation à débrider leur dynamisme sur une gestique qui relève de la mécanique plus que de la vibration esthétique.

De plus, à partir de ce moment, ce n'est plus le chant qui compte, mais d'abord le geste. L'attention de l'enfant s'est détournée sur une mécanique corporelle qui devient jeu, convivialité avec le voisin, mais souvent déconnectée du propos musical proprement dit (mélodie, paroles, rythme). On ne peut s'empêcher de soupçonner que la manifestation des enthousiasmes bruyants est plus une satisfaction que s'accorde l'artiste sur scène, dont il a besoin pour se persuader que les enfants sont avec lui, et qui lui évite de se poser la vraie question sur la participation effective de ces derniers à sa prestation.

L'arène

Le mot est certes excessif lorsqu'il s'agit de nommer le lieu où est invité à se produire l'artiste réunissant un jeune public. Il n'est pas trop fort en certaines circonstances où le même artiste doit mener un combat avec les éléments qui lui sont imposés, relevant de l'architecture, de l'acoustique, des conditions de visibilité, de l'éclairage, et de cent autres composants nécessaires pour une bonne réception d'un spectacle.

Il existe encore des salles qui sont d'anciens hangars à la résonance impossible, avec des chaises amovibles sur sol béton faisant face à une scène à 80 cm. du sol. La conclusion immédiate est que des enfants de 5 à 8 ans, dès le cinquième rang, ne voient que le dossier et la tête dépassant du dossier au-devant de lui, parfois la tête du chanteur, rarement les instrumentistes. Quant à ceux qui sont entre le 10^{ème} et le 20^{ème} rang, ils ne voient que des dos de têtes et de dossiers, et rien de la scène.

L'on connaît encore de ces salles polyvalentes dans lesquelles il est impossible de faire l'obscurité, parce que des verrières à hauteur du toit inondent de lumière extérieure (soleil ou lampadaires nocturnes) ce qui devrait pouvoir se dérouler avec des éclairages contrôlés.

On ne parlera pas de ces chapiteaux, surchauffés l'été, dont les toiles battant au vent font un frappé aussi indisposant que le relais pris par la pluie les jours de malchance. Ni de ces gymnases à la réverbération digne des cathédrales les plus gothiques. Ce n'est certes pas la majorité des cas, mais qu'il puisse y avoir encore des programmations dans ces lieux aussi peu faits pour le spectacle ne peut trouver aucune excuse, dans la mesure où l'artiste ne peut, quelle que soit sa bonne volonté et quelle que soit par ailleurs l'appréciation que l'on puisse porter sur son spectacle, être dans les conditions requises par sa démarche.

La jauge

Il y a un point sur lequel les artistes et les directeurs de salle sont souvent en désaccord, c'est sur les questions de jauge. On devine aisément que le problème d'une structure de diffusion est d'équilibrer au mieux son budget. Si le taux de remplissage est trop faible, il aura certes des moyens limités pour rentrer dans ses frais. Du coup, lorsqu'une compagnie limite à 200 enfants le nombre admis par séance, si la salle comporte 300 sièges, la tentation est forte d'ajouter une centaine au chiffre initial. Si l'on en fait la remarque, on rétorque que le métier de l'artiste est tel qu'il sait fort bien pouvoir tenir compte de ce dépassement.

C'est souvent vrai, à ceci près que la conception du spectacle en est changée, et que ce qui devrait se dérouler dans la douceur devient parfois un spectacle à l'arraché, qui emporte certes l'adhésion, mais qui change néanmoins de nature.

Que dire alors de ces effectifs de l'ordre des 400 ou 500 enfants présents en même temps, et qui transforment alors le récital en immense manifestation de foule. Certains artistes ne le craignent pas, et s'en accommodent fort bien. Sauf qu'on peut se demander, toutefois, dans ce contexte, ce qu'il reste de l'artistique par rapport à un show de masse. En même temps il est vrai que j'ai pu assister à des concerts où 1.000 enfants étaient réunis dans un climat d'écoute exceptionnel, montrant que le problème n'est pas dans les chiffres, mais simplement dans l'adéquation d'un spectacle prévu pour un effectif optimum avec la jauge réelle de remplissage.

Le problème n'est pas de vouloir que les choses se déroulent dans la confiance, l'intime. C'est celui de rappeler que l'échelle des enfants n'est pas celle de l'adulte : ce dernier a la possibilité de situer et restituer à chacun et à chaque chose la dimension qui convient. L'étalonnage, chez l'enfant, n'est pas aux mêmes normes, et l'oublier est au mieux une méconnaissance, au pire un mépris.

Echanges autour du zinc avec des artistes et des agents artistiques

En vingt ans, l'intérêt de l'enfant s'est modifié, ne serait-ce que par l'influence de la télévision au travers de son usage domestique. Le temps passé devant le petit écran est considérable, et si l'on en croit certains sociologues canadiens, le taux moyen du temps passé devant le poste de télévision en une semaine est de 26 heures. Une autre part importante concerne les jeux vidéo, les DVD, les CD-Rom, de sorte que l'ancien mange-disques ou le lecteur de cassettes Fisher-price est relégué au musée des antiquités.

Ceci explique-t-il cela ? Le disque a un public de plus en plus restreint et devient un objet d'ameublement musical, par exemple pour les longs trajets en voiture lors des départs en vacances, comme l'est souvent pour les adultes le transistor dans la cuisine ou dans l'atelier de menuiserie. La chanson, par la télévision ou le DVD supplantant le CD seul, est associée à l'image, donc à ce qui bouge, et à ce qui change constamment. L'époque du crooner provoquant la pâmoison par le seul charme de sa voix est en grande partie révolue, le clip et son rythme d'images cut, mixées, déformées, soumises à tous les traitements qu'offre la technologie, a supplanté la primauté de l'oreille. On se méprendrait à mettre sur le compte de la seule Star Academy les motifs d'une évolution dans ce qui séduit aujourd'hui enfants, adolescents et adultes. Peut-être faut-il voir dans cette emprise d'une image enrobant le son (ou d'un son englobé dans un carrousel d'images, de flashes, de scintillements, de couleurs) les raisons d'une désaffection de l'enfant, et plus largement du public en général, pour la chanson sous forme de récital. Le récent centre d'intérêt des programmeurs pour les arts du cirque, de la rue, et autres formes de performances, n'est sans doute pas étranger à cette demande générale de se laisser éblouir par les yeux autant que par les oreilles.

Et pourtant la récente enquête de la SACEM (15 juillet 2005) montre que la musique demeure l'art populaire par excellence. « Elle est perçue comme indispensable par 74 % des Français, ce qui en fait l'art dont ils pourraient le moins se passer, bien avant la littérature (56 %) et le cinéma (48 %). Cette première place de la musique est vraie dans la quasi-totalité des catégories sociales et à tous les âges de la vie. ». Ce qui est plus surprenant, c'est que « dans l'appréciation de la qualité d'une chanson, les Français se concentrent sur la création, en se partageant entre le critère *mélodie et composition* qui semble plus important pour 47 % d'entre eux, et *les paroles* (34 %), nettement en second ».

Certes, l'enquête révèle également que l'écoute en concert est de 28 %, l'écoute sur la chaîne hi-fi étant de 66 %. Mais ces chiffres sont sans doute plus réconfortants qu'ils ne paraissent, dans la mesure où ce sont les mêmes qui vont dans une salle de spectacle et qui alimentent leur discothèque ou leur iPod. Reste qu'est posé l'accès de tous à la pratique musicale.

C'est une évidence, tout s'apprend. Etre auditeur n'est pas inné. C'est ce à quoi répondent les « écoles du spectateur ». Etre enseignant n'est pas seulement un don, c'est également une compétence qui s'acquiert. Il y a du « mystagogue » dans le fait d'accompagner des jeunes à la découverte des musiques actuelles.

* * *

Quant au métier d'artiste, si les acquis de l'expérience suppléent bien souvent des formations qui ont été plus souvent théoriques ou techniques que réellement liées à une pratique de la

scène, il n'en reste pas moins que la formation demeure une question posée en premier lieu par les intéressés. « Conduire » une salle, surtout lorsqu'il s'agit de jeune public, relève d'un vrai métier.

A titre d'exemple, les lieux de formation pour les chanteurs sont devenus rares. Il y avait jadis le Petit conservatoire de Mireille. L'évocation qui en est donnée par Serge Hurault et son équipe sur le site du Hall de la Chanson est à cet égard révélatrice : un grand nombre de chanteurs ayant acquis leur célébrité depuis ont été les fidèles de cette école non remplacée. Il y eut également le cours d'Alice Dona, quelques tentatives plus moins éphémères telles que le Centre Georges Brassens, les CAP avec Michel Dente (Ateliers chanson de Paris), les Stylo maniaques avec Claude Lemelin, les rencontres de la Sainte-Baume animées par Pierre Georges Farragut. Il y eut (et il y a toujours) les stages de vacances tels que les ateliers de Saint-Julien-Moulin-Molette et cent autres initiatives. Mais il faut reconnaître que les formations de haut niveau demeurent ponctuelles, souvent trop courtes, peu nombreuses, et rares sont celles égalant la qualité professionnelle offerte par le Studio des Variétés, le Coach, les chantiers des Francofolies.

Les écoles de musique ont certes repris de plus en plus nombreuses l'acquis d'associations telles que les CV (Ateliers chanson de Villeurbanne) ou d'autres, connues pour leur militantisme et la diversité de leurs propositions. Mais aujourd'hui nous n'en sommes plus à la reprise globale d'actif avec la poursuite d'un fonctionnement identique sous couvert d'une autre institution. Si l'on élargit à l'ensemble du champ des musiques actuelles, on sait que les conservatoires et écoles de musique, comme les divers organismes fonctionnant sous régime associatif, mettent au premier rang de leurs préoccupations la chaîne de la formation allant depuis l'initiation jusqu'à la production scénique en passant par toutes les voies dérivées.

Dans cette chaîne, il manque toutefois non pas un maillon, mais un crochet terminal, souhaité aussi bien par des organismes de diffusion (tels que les JMF) que par des artistes : « A quand un vrai théâtre musical Jeune public à Paris ? » (Jacques Haurogné). La Compagnie Mamemo (Olivier Battesti et Martine Peters), implantés en Belgique, déplorent qu'il n'y ait pas dans les grandes villes de France un lieu similaire à « La Montagne Magique », situé à Bruxelles, espace permanent d'accueil et de création de spectacles à destination du Jeune public composé de deux salles et d'une série de locaux pour ateliers, et non limité au théâtre. Cette absence de lieu de création et de diffusion a pour effet de « périphériser » les productions pour jeunes oreilles.

* * *

Le spectacle jeune public a, entre autres mérites, d'ancrer chez les artistes qui s'y consacrent la conviction que la maîtrise instrumentale et technique n'est pas la seule compétence requise. L'art de la scène, relevant du théâtre autant que de la danse, de la parole autant que de la mobilité corporelle, sont des éléments dont les professionnels ont tôt fait de découvrir l'importance et pour lesquels beaucoup sont prêts à investir du temps. Plusieurs demandent à pouvoir travailler la voix. Certains aimeraient avoir la possibilité de se pencher sur la psychologie de l'enfant.

Dans le questionnaire envoyé aux artistes et aux compagnies, une question était ainsi formulée : « Un travail sur la connaissance de l'enfant et de l'adolescent, de leur environnement, de l'organisation de la scolarité, des débats sur la pédagogie au sein de l'Education nationale, vous paraissent-ils utiles, compte tenu de votre expérience ? ».

Plusieurs réponses ont indiqué oui, sans autre commentaire. Quelqu'un a ajouté : « Et comment ! », révélant l'importance qu'il attache à ce domaine (Guillaume Ratte). C'est principalement lors des échanges oraux que cet aspect de la profession, lié à l'âge et au statut d'un public spécifique, a pris son relief, sans minimiser pour autant les grandes demandes de formation telles que l'art de la scène ou d'autres aspects plus techniques.

Il n'en demeure pas moins que dans cet espace général du Jeune public, demeure l'interrogation de la spécificité des musiques actuelles et surtout de sa nécessité artistique. La Compagnie Bouskidou exprime un sentiment partagé par de nombreux artistes : « Le spectacle Jeune public est une belle aventure : nous la pratiquons depuis 20 ans. La spécificité de la chanson est à la fois un bon vecteur et aussi un piège. Trop souvent la chanson est considérée par les diffuseurs et les enseignants comme un art mineur, une discipline où l'écoute n'est pas si importante. Pourtant il y a de grandes richesses dans les textes et les musiques. Donc à quand un peu plus d'envie et de moyens dans le spectacle vivant Jeune Public ? »

Si l'on n'a guère de peine à concevoir qu'elles font opérer une délocalisation culturelle, si l'on admet aisément qu'elles emmènent ailleurs que dans la manne quotidienne dominante, il n'est pas toujours certain que soit clairement envisagé le gain du parcours, et notamment pour des enfants et des adolescents. En d'autres termes, l'existence des musiques actuelles est certes un motif légitimant l'intérêt qu'on y porte et la nécessité de rendre le jeune public contemporain de cette éclosion. Il est utile de préciser en quoi cette fréquentation constitue un apport indispensable pour lui, hormis la nécessité de le rendre présent aux manifestations artistiques de son temps.

La question n'a pas été directement abordée dans ce rapport parce qu'elle n'a pas fait l'objet de l'enquête. Il n'est pas certain qu'elle puisse être aisément traitée, pour cette raison entre autres que les études concernant ces musiques sont à ce jour majoritairement d'ordre social, sociologique, institutionnel, journalistique, descriptif. La musicologie et la pédagogie, jusque là, n'ont pas fait du sujet une priorité. Son importance confirme qu'un tel dossier est à prendre comme une entrée en matière pour une tâche de longue haleine. Il légitime que la première préconisation faisant suite à l'étude invite à poursuivre, avec les associations régionales et départementales, généralistes ou spécialisées, le travail amorcé.

**Profitant du hasard des rencontres,
un journaliste
interroge le directeur adjoint d'un théâtre de ville
en présence de l'auteur d'un rapport sur
"Musiques actuelles et jeune public"...**

Une question de Marc Dazy, journaliste au Progrès de Lyon et spécialiste de la page régionale Musiques actuelles, est de savoir pourquoi dans la ville de Bourg-en-Bresse (mais ce n'est pas une spécialité locale), les publics sont très étanches, et pas seulement entre le théâtre, la scène de musiques actuelles et la MJC. Quand il y a un spectacle de raga ou de ska à la Tannerie, l'une des deux SMAC structurantes de la région Rhône-Alpes, il n'y retrouve pas la population du quartier Est ou du quartier des Lilas, pourtant la première concernée, le public de la SMAC est invariablement le même, comme celui de la MJC ou du théâtre municipal.

A son avis, les établissements fonctionnent comme des maisons à clientèle fidélisée. A ce propos, il y aurait avantage à étudier d'éventuels effets pervers des abonnements. De même, une structure de formation comme l'école de musique est concentrée sur ses activités intra-institutionnelles. Quand elle se produit à l'extérieur, ce n'est qu'un prolongement de ce qui se passe intra-muros.

Il y a ainsi une rupture consommée entre organismes de diffusion entre eux, et entre organismes de diffusion et organismes de formation. Les offres de spectacles scolaires, les invitations alléchantes avec d'éventuels rabais, voire la gratuité, non seulement ne changent rien, mais ne font que conforter l'image d'une large participation collective aux propositions du théâtre municipal, mais rarement transférées au plan individuel. Ce qui désole Eric Chevalier, directeur adjoint de cette structure conventionnée.

Il y a donc quelque suspicion à recevoir sans autre forme de critique l'affirmation couramment entendue : « le spectacle jeune public prépare le public de demain ». L'essentiel en effet, quoi qu'il en coûte par rapport à certaines déclarations idéologiques, est de redonner le goût individuel de la démarche « aller au concert », et ce le plus tôt possible (souligné dans la conversation). Il faut réactiver, en complément des démarches collectives (telles que celles vécues par exemple dans les concerts scolaires), la possibilité d'un engagement personnel pour assister à un spectacle.

Ce souhait n'est pas à considérer comme une formule de séduction ou une opération-charme consistant à allécher le chaland. A offre artistique doit répondre une envie culturelle, c'est-à-dire un désir d'augmenter l'horizon des connaissances et des plaisirs en matière de musique, théâtre, danse, arts plastiques, etc. Le seul changement significatif dans la fréquentation d'un espace de diffusion ne peut être que de l'ordre de l'appétence au niveau où se situe la proposition.

La question se déplace alors de la fameuse « recherche de publics nouveaux » à un autre type d'interrogation : « qu'est-ce qui peut engendrer, entretenir et développer cette inclination ? » Si l'on prend le domaine des musiques actuelles (mais la remarque qui suit vaut pour tout type de pratique esthétique), le sentiment d'une bataille gagnée vient à partir du moment où l'on

entend dans la salle un enfant s'exclamer spontanément, comme je l'ai personnellement entendu lors du concert de la Corde à Vent à Béthoncourt : « c'est ça que j'ai envie de faire ! ». Je ne sais plus à ce jour ce que manipulaient exactement les musiciens, mais j'ai ressenti le même désir de volupté de la part de collégiens à la vue de Médéric Collignon tripotant ses pads de percussion et bidouillant ses boutons sur ses machines dédiées au traitement du son.

C'est à partir de ce moment que peut se poser la question, pour un diffuseur, comme pour un enseignant qui a conduit ses enfants à la séance scolaire : « que fait-on maintenant, pour prolonger ce moment de grâce ? » Doit s'amorcer alors un long et difficile échange entre tous deux afin d'inventer un prolongement qui ne soit pas la seule duplication des schémas connus (on fait faire un dessin en classe sur ce qu'on a vu et on le donne aux artistes, on apprend une chanson du spectacle, on fait une rédaction ou un article sur ce qu'on a compris de la séance, etc.).

Inventer, c'est dire qu'il n'y a pas de formule inscrite quelque part qu'il suffirait d'appliquer. Une première évidence est que chaque action réclame une compétence, que chaque compétence est le reflet de la diversité d'un métier, et que le lieu où s'exerce cette compétence n'est pas sans importance. La pédagogie institutionnelle a été un maître mot dans les années 1970. Il semble que les musiques actuelles, et plus largement la diffusion du spectacle vivant, auraient intérêt à reprendre un tel dossier pour leur propre compte.

D'une manière générale, chacun doit tenir son rôle et l'exercer depuis la plateforme représentative de son insertion, et c'est cela qui aidera justement à franchir les barrages et lutter contre les étanchéités. Ce sont sur les intuitions de la pédagogie institutionnelle que se sont développées pour une grande part les musiciens intervenants. Ils ont cet avantage d'être un peu de partout et de nulle part complètement : école de musique, école de quartier, musiciens sur scènes, chefs de chœurs, beaucoup ne sont pas engloutis dans leur seule spécialité, ni dans le seul organisme pour lequel ils travaillent. En même temps ils savent que les répercussions de leurs efforts ne seront productifs à long terme que s'ils s'inscrivent totalement dans le jeu des institutions avec lesquelles et pour lesquelles ils travaillent. Inversement, si cela permet de définir le contenu à apposer au terme « intervenant », ces mêmes institutions ne peuvent faire appel à eux qu'à la mesure de cette compétence dont ils ont besoin, ce qui exclut toute approximation dans la façon d'être « musicien », c'est-à-dire artiste. C'est en ce sens qu'est souvent encore décrié le terme « animateur », parfois de façon très injuste, l'appellation étant assimilée à générosité sociale plus qu'expérience artistique.

4^{ème} partie

Les propositions concernant l'accès du jeune public aux musiques actuelles

PRÉCONISATIONS

Les propositions qui sont faites dans cette dernière partie se veulent des hypothèses réalistes, c'est-à-dire pouvant être effectivement suivies de mise en œuvre, même si certaines paraissent ambitieuses.

On verra que toutes procèdent aussi bien des réponses écrites aux questionnaires que des échanges qui ont suivi. Les rencontres ont été menées avec des interlocuteurs variés, provoquant des avis non moins divers : ces préconisations sont en partie une forme de synthèse s'efforçant de traduire les multiples propos en véritables propositions d'action.

I. MESURES GÉNÉRALES

1. Mettre en œuvre avec la DMDTS un comité de veille sur le spectacle jeune public, et poursuivre avec les associations régionales et départementales généralistes ou spécialisées le travail amorcé par cette étude.

Le présent rapport « Musiques Actuelles et Jeune Public » est à prendre comme l'amorce d'une étude susceptible d'être reprise à un échelon régional, les principaux chapitres formant une base méthodologique pour une enquête approfondie plus proche du terrain. Il était prévisible qu'un tel document ne puisse être exhaustif dans la mesure où l'absence de lieux de concertation entre différents acteurs concernés par la diffusion musicale à l'adresse des enfants et des adolescents, mettait en lumière la disparité des options.

Il faut donc poursuivre l'exploration de ce secteur « Jeune Public » qui n'en fait pas moins la preuve d'une grande vitalité : les associations régionales et départementales sont particulièrement bien placées pour prolonger une réflexion dont les attendus relèvent à la fois de l'artistique, du pédagogique, et de multiples incidences professionnelles, disciplinaires, institutionnelles.

Les organismes de l'Etat (et notamment ceux qui relèvent de la Culture, de l'Education nationale, de l'Education populaire, des Affaires sociales) ainsi que ceux relevant des collectivités territoriales (tout particulièrement dans un contexte de décentralisation) pourront ainsi trouver la base d'une réponse constamment réadaptée à leur demande d'informations sur un secteur qu'ils cherchent à mieux connaître et dont ils soupçonnent qu'il est plus complexe que n'en laissent penser les apparences.

La proposition est d'autant plus opportune que de nombreuses associations régionales et départementales travaillent en étroite collaboration avec le théâtre (ou envisagent de le

faire), et d'une manière générale avec l'ensemble des instances s'intéressant au spectacle vivant. Le jeune public peut être un lieu privilégié d'action concertée à tous les échelons envisagés par ce rapport et notamment dans le cadre des préconisations ci-après. Ce secteur spécialisé est un poste d'observation avantageux pour voir comment s'exerce la transdisciplinarité en matière de diffusion artistique.

Un sondage informel a fait apparaître que plusieurs associations régionales seraient prêtes à poursuivre le travail dès janvier 2006. Certains pôles régionaux de musiques actuelles ont manifesté également leur intérêt pour se joindre à un tel travail commun.

Toutefois pour qu'un tel vœu ne demeure pas lettre morte, il est important qu'à l'échelon de la DMDTS soit institué un comité chargé de veiller à la mise en œuvre de ce travail. Dans la mesure où il s'agit essentiellement d'une mission d'observation que le présent rapport n'a fait qu'ébaucher, il est normal que soit dès à présent prévu le suivi d'une telle étude, ne serait-ce que pour réunir et analyser les données recueillies et irriguer la réflexion sur les objectifs d'une politique artistique vis-à-vis d'un jeune public. Ceci rejoint d'ailleurs la proposition énoncée par Lucie Kayas dans son rapport : « accompagnement de la naissance d'un réseau musique et jeune public regroupant toutes les esthétiques musicales ».

2. Organiser au plan national un rassemblement qui pourrait se faire sous la dénomination d'Assises du spectacle Jeune public.

Rares sont les occasions pour les artistes, directeurs de centres culturels ou de festivals, pédagogues, journalistes, élus, de se retrouver afin de débattre ensemble des questions relatives à la diffusion du spectacle vivant offert aux jeunes générations.

Une manifestation prenant une dénomination d'Assises du spectacle Jeune public est l'occasion d'affirmer l'intérêt partagé par de nombreux acteurs en ce qui concerne l'accès des enfants et des adolescents à la diffusion musicale. Elle révèle la multiplicité des réponses expérimentées ou à développer en matière d'action culturelle et éducative. Elle peut être également l'occasion d'ateliers de réflexion réunissant les divers partenaires sur les enjeux relatifs à une politique artistique en direction du jeune public, et à ses corollaires sur les mesures d'accompagnement.

L'expérience des J.M.F. dans le domaine de la diffusion musicale et la couverture nationale de ses propositions font souhaiter que cet organisme soit le maître d'œuvre d'une telle initiative. Ce rassemblement pourrait se dérouler dans le cadre du festival Mino, donnant ainsi l'occasion de mêler échanges et concerts.

S'il paraît utile, dans un premier temps, de limiter à la musique le sujet de telles Assises, et si l'on peut souhaiter que d'autres organismes envisagent des manifestations identiques dans le domaine de la danse ou du théâtre, il serait dès lors très fructueux d'organiser d'autres éditions de façon pluridisciplinaires, rejoignant ainsi ce qui se passe pour une part de plus en plus souvent sur scène.

3. Proposer la constitution d'une source de renseignements offrant le point de vue de professionnels à des structures ne possédant pas les moyens d'une information indépendante.

Les responsables d'équipements de diffusion, ainsi que les enseignants intéressés par l'action artistique en direction du jeune public, reçoivent régulièrement une grande masse de plaquettes, affiches, dossiers, cartons d'invitations, et autres supports dits de communication pour annoncer et recommander les diverses productions artistiques en direction du Jeune public .

Devant la masse de propositions, les destinataires de ces documents manquent d'outils d'information professionnelle, similaire aux sélections ou recommandations existant dans le domaine du disque, du livre, du cinéma (l'enquête montre qu'une grande partie de la programmation est établie à partir du « bouche à oreilles »).

Parfois des structures associatives locales prennent le relais en opérant un choix qui revient à une certaine labellisation. L'aide ainsi apportée, facilitant de fait une programmation parfois difficile à établir, risque néanmoins de se retourner en mise à l'écart de propositions qui mériteraient meilleure publicité, d'autant que, sans mettre en doute l'honnêteté de telles sélections locales, les modalités de choix sont souvent limitées aux connaissances déjà repérées ou ayant fait leurs preuves, voire avec prime aux offres régionales.

Il est souhaité que l'ONDA puisse réunir un groupe de personnalités rassemblant, à l'image de jurys ou commissions d'experts, divers représentants autorisés en matière de musique, présentant régulièrement à l'adresse des diffuseurs un certain nombre de spectacles méritant d'être largement connus. Ce regard informatif et critique, à l'image de celui porté par l'équipe réunie par la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse pour le disque pour enfants, permettrait notamment à ceux qui sont éloignés des circuits de communication d'avoir accès à un panorama plus étendu des possibilités s'offrant à eux. Le souhait, à travers cette préconisation, est que soit mieux organisée la ressource de ce domaine du Jeune public, fourmillant d'initiatives, mais insuffisamment valorisé, l'information venant ainsi alimenter le travail des professionnels de la Culture et de l'Education.

II. FORMATION

MESURES D'ACCOMPAGNEMENT

4. Organiser un cycle de formation à l'intention de jeunes artistes proposant un spectacle musical en direction du jeune public, à l'exemple des sessions du Chantier des Francofolies.

Une demande fréquente des artistes en matière de formation se polarise sur les pratiques de la scène. Les établissements spécialisés tels qu'ENMD et CNR organisent rarement, sauf exception, des formations à la scène. L'observation ne concerne pas les seules musiques actuelles : les CNSMD n'ont pas non plus dans le cursus de formation professionnelle cette préparation à la scène.

C'est ce à quoi s'attachent les Chantiers des Francofolies depuis plusieurs années dans le domaine de la chanson, en organisant des sessions de travail d'une semaine, chacune regroupant en moyenne 4 à 5 groupes sous la responsabilité de Philippe Albaret, directeur du Coach, et divers intervenants spécialisés (travaillant notamment dans le cadre du Studio des Variétés). Le savoir-faire des Francofolies et la réussite de cette initiative font souhaiter l'extension de cette formule à une session supplémentaire réservée aux artistes se destinant au jeune public, en souhaitant que d'autres opérateurs puissent s'associer à une telle initiative.

Un partenariat pourrait être mis sur pied avec les établissements scolaires du lieu, permettant aux artistes une approche inductive de leur démarche de création, leur faisant découvrir en situation réelle de confrontation avec un jeune public quelle est son identité culturelle et son attente.

La proposition pourrait se combiner avec une session intitulée « Le Chantier des Profs », située pendant l'un des Chantiers décrits ci-dessus, et qui réunit une trentaine de professeurs de second degré, de CPEM, d'instituteurs, de musiciens intervenants, sur le thème de la chanson, sa mise en scène, sa mise en œuvre en classe. Elle peut également se jumeler avec l'initiative développée par les JMF à l'intention des jeunes créateurs en inscrivant dans leur catalogue un groupe ou un artiste préparant avec l'équipe des Chantiers des Francofolies l'élaboration du spectacle destiné à diffusion.

5. Organiser avec une structure spécialisée un festival du spectacle jeune public conçu sous forme de master-classes.

L'objectif est ici d'instaurer de façon régulière ce qui s'est jadis déroulé à la Scène nationale Saônora de Mâcon et qui a eu un fort retentissement. Dans le cadre de journées de réflexion à l'adresse d'enseignants, d'artistes, programmeurs, musiciens intervenants, quelques compagnies ont donné une représentation de leur spectacle devant un public d'écoliers de la ville ; puis elles ont été invitées, les enfants ayant rejoint leur établissement, à se prêter à un travail devant les seuls adultes participant au colloque : l'exercice consistait en une sorte de master-classes avec un metteur en scène leur faisant reprendre telle ou telle séquence de leur spectacle susceptible d'une amélioration ou d'un développement possible.

La reprise d'une telle initiative est une occasion de répondre à la demande des artistes sur la formation à la scène, tout en offrant aux auditeurs-spectateurs une source précieuse de réflexion, voire de formation sur les différentes facettes du travail scénique. Ce travail pourrait se dérouler pendant l'une des grandes rencontres où se retrouvent nombreux les professionnels : Festival du Val de Marne, Méli-Mômes, Mino, Alors Chante, etc.

6. Intégrer la connaissance de l'enfant et de l'adolescent dans les structures de formation pour les cadres de la Culture.

Les sessions longues ou courtes préparant à l'administration d'une entreprise culturelle mériteraient d'être interrogées pour savoir quelle part elles accordent à l'étude de l'enfance et de l'adolescence dans le cursus de formation. La lecture de différents programmes de formation disponibles sur internet fait rarement apparaître le thème. Il y aurait certes exagération à penser que l'absence d'un terme dans un condensé signifie la non prise en compte de la réalité supposée par ce terme.

Toutefois les réponses au questionnaire sur la formation des responsables jeune public dans les structures de diffusion donnent à penser que la connaissance de l'enfant et de l'adolescent fait rarement l'objet d'un programme spécifique dans la préparation à un DESS,.

Certes l'expérience a tôt fait de suppléer et d'indiquer aux occupants du poste les conduites à tenir. Il n'en demeure pas moins que quelques stages courts s'adressant à ceux qui ont à gérer un département jeune public dans un centre culturel ou tout autre établissement similaire seraient de grande utilité. Ne serait-ce que pour corriger quelques poncifs sur l'enseignement, les méthodes d'apprentissage, la créativité, l'imaginaire de l'enfant, le rôle des adultes accompagnateurs dans un spectacle, les modes d'évaluation susceptibles de fournir des indications fiables lorsqu'on s'adresse à des enfants, la pédagogie de projet lorsque se prépare une résidence, des diverses manières de constituer un dossier préalable pour les enseignants ou pour les enfants avant la venue d'un artiste, les pratiques amateur enfantines, le point sur les enjeux épistémologiques et psychologiques, comment penser une école du spectateur, etc

7. Permettre à ceux qui exercent une responsabilité éducative de s'inscrire de manière mieux adaptée à leur fonction dans cet effort de l'offre faite au jeune public.

Les acteurs culturels doivent se rappeler que le partenariat avec l'Education nationale ne se limite pas aux enseignants : la responsabilité éducative concerne une chaîne professionnelle qui comprend les corps d'inspection, les délégations académiques à l'action culturelle, les conseillers pédagogiques, les services départementaux. Il y a de la part de ces personnes une attente concernant les propositions qui leur sont faites comme support adjacent possible de leur pédagogie, et les modalités pour une réelle concertation sont à réinventer de façon permanente.

La remarque vaut également pour les élus et de manière générale pour tous ceux qui, au sein des collectivités territoriales, ont en charge une politique éducative et culturelle. Le financement et la validation des projets, qui dépasse le seul plan de l'école ou du collège et intègre également ce qui concerne des institutions diversifiées (où se côtoient ce qui relève du secteur social, du loisir, de l'éducation populaire, etc.) suppose que les différents décideurs aient les moyens d'une analyse des enjeux dès lors que sont impliquées les conséquences artistiques, éducatives et prospectives de leurs choix.

La reprise de ce rapport sur Musiques actuelles et jeune public à un échelon régional et local, telle que la proposition en est faite dans l'article 1, peut ouvrir la possibilité d'études précises où soit prise en compte l'offre jeune public dans son ensemble, et ainsi fournir une base utile pour que les divers acteurs, quelle que soit leur responsabilité institutionnelle, aient à leur disposition des outils d'analyse et de meilleure compréhension de la réalité. Les propositions faites en matière de spectacle jeune public auront d'autant plus d'impact si une sensibilisation, voire une formation, est faite pour que les enjeux en soient clairement apparents et communiqués.

III. CRÉATION PRODUCTION - DIFFUSION

8. Développer une politique de commandes musicales qui favorise aussi bien la réalisation de spectacles jeune public que la pratique artistique des enfants.

La pratique musicale connaît un saut qualitatif d'importance quand elle peut se déployer avec la participation d'artistes confirmés. Les expériences menées par Raphy Rafaël, Romain Didier, Gilbert Laffaille, ou par Steve Waring, Christian Rollet et Alain Gibert avec la Cie de la Carrénaire, sont exemplaires d'un travail mené pendant plusieurs semaines avec des enfants se terminant par un spectacle où ces derniers ont leur part scénique de plein droit avec les artistes prenant également la place qui est la leur (et pas seulement comme accompagnateurs).

De multiples expériences ont lieu en France, il est souhaitable que les initiatives aillent jusqu'à la constitution d'un répertoire que peut s'approprier un jeune public actif. Pour cela il est essentiel que soit développée une politique de commandes qui ne soit pas seulement d'ordre « pédagogique ». Il s'agit d'offrir aux multiples organismes de toute obédience, scènes nationales aussi bien qu'établissements scolaires, un vivier d'œuvres permettant aux enfants et aux adolescents d'être contemporains avec les musiques de leur temps et d'en vivre artistiquement.

De ce point de vue, un effort particulier devrait être mené en direction des « musiques actuelles », intégrant lutheries nouvelles (et notamment celles utilisant l'électricité et l'électronique). L'ouverture de commandes à de jeunes artistes en direction des enfants favoriserait à la fois la réflexion musicale sur ces esthétiques en recherche et la réponse à de nombreux enseignants (écoles, collèges, écoles de musique, associations) souhaitant ne pas limiter leur action pédagogique aux succès commerciaux de l'heure. Lucie Kayas, dans son rapport, résumait la même demande : « soutien aux projets utilisant les nouvelles technologies comme éléments constitutifs de nouvelles musiques et comme moyen de communication ».

A cet effet un cahier des charges précis devrait être établi, de manière que soit sauvegardée la qualité artistique du projet, la double relation à des enfants pratiquant et des enfants spectateurs, la faisabilité dans un contexte d'enseignement général (primaire ou secondaire) qui n'est pas celui d'une école maîtrisienne, ou selon les cas la faisabilité dans le cadre d'une école de musique qui bénéficie d'autres ressources, les modes de transcription pour assurer à la création la pérennité et la capacité à être rejouée avec l'éventualité d'autres artistes que le compositeur.

9. Développer avec les salles généralistes, mais également avec les SMAC, une politique de concerts tels que les envisage les Môméludies.

La pratique artistique des enfants ne peut être déconnectée de la diffusion, et vice-versa la diffusion musicale ne peut s'exonérer de la façon dont les enfants s'approprient la musique qu'on leur donne à écouter. Légitimer une politique de concerts auprès du jeune public par le fait qu'il sera le public adulte de demain est un leurre : le public mélomane futur sera celui auprès de qui on aura cultivé le goût de la musique par une pratique répondant aux exigences d'une authentique démarche artistique.

Demander que la création mette l'enfant au cœur des préoccupations n'est ni démagogique ni utopique. Il ne s'agit pas de faire de l'enfant un professionnel avant l'heure. Il est seulement requis qu'en regard de ce qui lui est proposé à entendre, c'est-à-dire à écouter et comprendre, il puisse aussi expérimenter à sa mesure une démarche musicale qui ne soit ni un sous-produit ni une somme d'exercices d'application. En d'autres termes il s'agit par la pratique de rendre les enfants contemporains de la musique qui s'élabore à leur époque, par l'accès au répertoire pour une part, par la mise en œuvre de ce répertoire pour une autre part. On aimerait et l'on souhaite que les grands festivals Jeune public intègrent, au cœur de leur programmation, une ou plusieurs représentations d'enfants eux-mêmes en scène devant leurs homologues et plus encore devant un « tout public ».

Si un accent particulier est mis ici sur les SMAC, dont la mission première n'est pas le travail avec les enfants, c'est pour rejoindre la préoccupation de nombreux directeurs de salles pour qui l'avenir des musiques actuelles dans la cité passe aussi par la façon dont les enfants trouveront place dans une esthétique qui n'a pas plus de raison d'être déconnectée de leur âge que d'autres esthétiques inscrites désormais dans le patrimoine.

En complément de l'article précédent, il est facile de prévoir qu'un répertoire élargi de commandes en direction des musiques actuelles s'accompagnera d'une ouverture des SMAC en direction de concerts *par* les enfants (et pas seulement *pour* eux). Une telle action, envisagée avec intérêt par ces structures, correspond à celle de l'organisme Môméludies qui depuis plus de 20 ans multiplie, avec son catalogue riche de 160 œuvres, les prestations publiques d'enfants et d'adolescents avec le soutien d'artistes, dans un contexte de diffusion professionnelle.

L'organisation de ces concerts d'enfants dans les SMAC aura indéniablement pour effet, outre le bénéfice d'introduire ceux-ci dans une pratique qui leur est souvent étrangère, de modifier également les représentations sociales des lieux de diffusion.

10. Développer une politique de résidences impliquant des artistes susceptibles d'accepter une démarche inventive en matière de jeune public.

Ce point fait suite au précédent : un cahier des charges concernant les résidences spécifiques au JP devrait être conçu, de manière à ce que la présence d'un artiste ou d'une compagnie sur un lieu ne se limite pas à un séjour de quelques journées consacrées à écrire une chanson avec quelques classes dans les écoles et à faire chanter celles-ci par les mêmes enfants dans un récital où l'artiste a de toutes façons la part essentielle.

Il y aurait nécessité à envisager des formules qui prennent en compte les attentes multiples, et pas nécessairement compatibles simultanément, des divers partenaires susceptibles d'accueillir l'artiste. S'agissant des musiques actuelles, elles doivent faire l'objet d'une préparation attentive qui ne se limite pas à des formalités administratives et à l'établissement de calendriers. Le dispositif « résidence pour le jeune public » doit pouvoir être employé aussi bien pour ce qui concerne l'élaboration d'un spectacle professionnel que pour l'accès de l'enfant à la scène dans une authentique pratique artistique.

De la même manière que certains organismes de formation se sont dotés d'un référentiel de compétences, il serait utile d'élaborer sinon un référentiel, du moins un vade-mecum permettant de lister les points à aborder quand on prépare une résidence, quand on l'effectue et quand on l'évalue.

11. Ouvrir, à Paris ou ailleurs, une salle de concerts et développer le réseau de scènes conventionnées pour offrir au jeune public une première scène permanente et aux artistes un véritable outil de production.

La formulation de cette dernière préconisation reprend celle énoncée par les JMF, souhaitant l'instauration d'un équipement spécifiquement reconnu pour le jeune public et favorisant aussi bien la création et la production musicale que l'espace nécessaire pour les échanges multiformes entre professionnels. Les artistes ont besoin d'un lieu identifié où ils savent pouvoir se rencontrer, échanger, travailler, rencontrer une équipe de professionnels dont l'établissement est voué à la diffusion musicale envers le jeune public avec toutes les implications d'action culturelle et éducative qu'implique une telle politique. D'autant qu'investir dans la production jeune public ne se limite pas à l'élaboration d'un spectacle, mais à créer un spectacle qui pourra être aisément diffusé parce que le choix initial aura été celui d'un coût limité et donc recevable par des structures aux petits budgets.

Un tel lieu serait en outre une plateforme indispensable pour développer les rencontres internationales et permettre notamment à l'échelon de l'Europe et du bassin méditerranéen une meilleure connaissance de la vie artistique pour ne pas laisser les enfants à l'écart de cette richesse culturelle hors frontières hexagonales. Cela ne vient pas contredire le souhait que dans les régions soit également élargie, par les lieux de diffusion, la place faite au spectacle jeune public afin que les artistes puissent trouver l'accueil pour leur travail de création.

***IV. CULTURE ET COMMUNICATION
ET FORMATION...***

12. Solliciter auprès d'une radio nationale un temps d'antenne pour l'activité artistique en direction de l'enfance

La radio ignore purement et simplement le jeune public, ce qui n'a pas toujours été le cas dans le passé. La télévision, sur les chaînes généralistes, s'intéresse à l'enfance en la mettant en scène pour la promotion de toutes sortes de produits, et multiplie les dessins animés pour assurer la tranquillité des ménages. Il est anormal que le service public, et notamment la radio nationale, n'accorde pas une place régulière à l'enfance, à une heure d'écoute qui soit celle du jeune âge. Il est inadmissible qu'une émission telle que l'Oreille en colimaçon, dont le succès d'écoute a été maintes fois remarqué, et qui a fonctionné chaque semaine pendant 12 ans, n'ait pas fait l'objet d'une initiative d'esprit similaire au service de la diffusion artistique et de l'action éducative.

Il appartient au ministère de la Culture et de la Communication de rappeler au service public qu'il ne remplit pas la fonction qui lui incombe, et il est demandé au ministère de tutelle que soit apporté le correctif qui s'impose à l'absence du secteur spécifique de l'enfance et de

l'adolescence sur les ondes nationales. De la même manière il est impératif que soit menée une expertise sur la façon dont les chaînes généralistes de télévision et plus particulièrement celles qui relèvent du secteur public prennent en compte le Jeune public.

Cette proposition avait été formulée dans des termes identiques par Lucie Kayas dans son rapport : « inciter les structures sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication à mener à bien leurs missions de service public en direction du jeune public (notamment Radio France et l'IRCAM).

Annexes

QUESTIONNAIRE
musiques actuelles et jeunes publics
- DIFFUSEURS -

Nom de la structure

Adresse

Téléphone

Fax

Mobile

Courriel

Nom de la personne ayant rempli le questionnaire

Fonction au sein de la structure

PROGRAMMATION JEUNE PUBLIC

1. La structure a-t-elle une programmation " Jeune public" identifiée comme telle en cas de réponse négative, préciser les raisons qui motivent ce choix (cf. n° 31) OUI NON

2. La structure comporte-t-elle un service spécifique Jeune public :

combien de personnes y sont-elles affectées

temps complet

temps partiel

PERSONNEL

3. Comment sont définis les profils de leurs postes au moment de leur embauche (si possible joindre la photocopie des annonces au moment de leur parution, ou exposer les caractéristiques de ces postes)

4. Y a-t-il eu évolution au cours des 5 dernières années entre la définition des postes à l'origine ou la mission d'origine et la fonction effectivement assurée à ce jour ?

5. Quels sont les 5 termes (ou les 5 formules) qui vous paraissent définir les compétences requises de ces personnes en poste pour le secteur Jeune public ?

6. La structure fait-elle appel à d'autres intervenants pour les activités en direction du jeune public

de manière régulière

OUI NON

de manière ponctuelle

OUI NON

précisez quels types d'intervenants

(musiciens intervenants à l'école, professeurs d'écoles de musique, éducateurs spécialisés, parents, etc.)

précisez quels types d'interventions

(présentation du spectacle, travail avec les artistes, médiation avec les enseignants, autres)

ENVIRONNEMENT

7. L'environnement géographique, social, économique, scolaire, induit-il des actions particulières, tant dans la programmation que dans celui des mesures d'accompagnement ?

PROGRAMMATION

8. Pouvez-vous chiffrer en pourcentage les domaines artistiques concernés dans la programmation effectuée par la structure

<i>musique</i>	%	<i>marionnettes</i>	%
<i>danse</i>	%	<i>conte</i>	%
<i>théâtre</i>	%	<i>arts plastiques</i>	%
<i>théâtre musical</i>	%	<i>autres</i>	%

9. Dans le domaine de la musique, pouvez-vous chiffrer en pourcentage les différentes esthétiques proposées au jeune public :

<i>chanson / variétés</i>	%	<i>musique classique</i>	%
<i>jazz / musiques improvisées</i>	%	<i>musique contemporaine (mus. savante, mus exacte)</i>	%
<i>rock et dérivés</i>	%	<i>musique électroacoustique</i>	%
<i>hip-hop / rap / Rn'B</i>	%	<i>opéra / chant lyrique</i>	%
<i>techno / électro</i>	%	<i>musique traditionnelle (provinces françaises)</i>	%
<i>musiques du monde / world music</i>	%	<i>autre</i>	%

10. Dans la programmation Jeune public de la structure, les manifestations se distinguent-elles entre

jeune public (enfants à partir de 5 ans environ)
et tous publics

OUI NON

ou sont-elles plus distinctement spécifiées, à savoir

les 2-6 ans (*âge de l'école maternelle*)

les 7-11 ans (*âge de l'école élémentaire*)

les 12-16 ans (*âge du collège*)

OUI NON

11. Lorsque la structure programme des séances scolaires, la structure programme-t-elle le même spectacle en "tout public"

le mercredi après-midi

OUI NON

le samedi après-midi

OUI NON

en soirée

OUI NON

12. Pouvez-vous donner la liste des artistes ou des groupes que la structure a programmés au cours des 5 dernières années dans le cadre d'une programmation Jeune public spécifique

chanson / variétés

jazz / musiques improvisées

rock et dérivés

hip-hop / rap / reggae / Rn'B

techno / électro

musiques du monde / world music

musiques traditionnelles (provinces françaises)

musique classique

musique contemporaine (*musique savante, musique exacte*)

musique électroacoustique

opéra / chant lyrique

conte musical

autres

13. quels sont les moyens ou les circuits par lesquels vous repérez les spectacles qui entrent dans votre programmation (réseaux, spectacles recommandés par une fédération, bouche à oreilles, etc.)

TAUX DE PARTICIPATION

14. La structure comporte-t-elle plusieurs salles permettant de diversifier l'accueil du public en fonction du type de spectacle programmé :

dénomination

jauge

15. La structure utilise-t-elle d'autres lieux que ceux dont elle dispose en propre dans l'établissement (équipements scolaires, centres sociaux, MJC, salles polyvalentes, etc.)

dénomination

jauge

17. Quelle est la fourchette des effectifs accueillis à chaque séance dans le cadre des spectacles inscrits au titre "Jeune public"

de

à

enfants de 2 à 6 ans (*âge de l'école maternelle*)

enfants de 7 à 11 ans (*âge de l'école élémentaire*)

adolescents de 12 à 16 ans (*âge du collège*)

15. Quelle est l'estimation des effectifs globaux accueillis au cours d'une année dans le cadre des spectacles inscrits au titre "Jeune public"

enfants de 2 à 6 ans (*âge de l'école maternelle*)

enfants de 7 à 11 ans (*âge de l'école élémentaire*)

adolescents de 12 à 16 ans (*âge du collège*)

COMMUNICATION

18. Comment la structure fait-elle connaître sa programmation en direction du jeune public

par la brochure générale de la saison

OUI NON

par une brochure spécifique

OUI NON

par la presse locale

OUI NON

par un site internet

OUI NON

par un mailing électronique

OUI NON

par les radios locales

OUI NON

ACCOMPAGNEMENT PÉDAGOGIQUE

19. Outre l'annonce des spectacles et leur présentation dans les brochures ou par les moyens ci-dessus évoqués, la structure offre-t-elle des moyens supplémentaires d'introduction

*à destination des enseignants
merci de joindre un ou plusieurs exemplaires*

OUI NON

*à destination des enfants
merci de joindre un ou plusieurs exemplaires*

OUI NON

*à destination des parents
merci de joindre un ou plusieurs exemplaires*

OUI NON

20. De quelle nature sont les éventuels documents d'accompagnement :

<i>dossiers écrits avec ou sans illustrations</i>	OUI	NON
<i>documents sonores (cassettes, CD)</i>	OUI	NON
<i>documents vidéo (cassettes VHS, CD Rom, DVD)</i>	OUI	NON
<i>documents installés sur site internet</i>	OUI	NON

21. Qui élabore ces documents, émanent-ils des responsables Jeune public de la structure, ou sont-ils confectionnés en collaboration avec d'autres personnes (les artistes, les enseignants, les musiciens intervenants, des spécialistes, etc.)

ou proviennent-ils de structures commerciales ou éducatives (p. ex. Ed. Fuzeau, SCEREN-CNDP, Enfance et Musique, etc)

22. Les spectacles Jeune public donnent-ils lieu à une intervention préalable
- dans les établissements scolaires

auprès des enfants par un responsable de la structure OUI NON

sous forme de réunion avec les enseignants OUI NON

- dans la structure elle-même

sous forme de rencontre avec le corps enseignant OUI NON

sous forme de rencontre avec les artistes OUI NON

23. Les spectacles Jeune public donnent-ils lieu à un retour sur la façon dont ils ont été perçus

par les enseignants OUI NON

par les parents OUI NON

par les enfants eux-mêmes OUI NON

précisez les modalités selon lesquelles sont collectées les perceptions auprès des intéressés, et notamment, dans le cas où les enfants sont sollicités pour exprimer leur point de vue, la façon dont leur propos est recueilli.

ACTIVITÉS COMPLÉMENTAIRES

24. Certains spectacles donnent-ils lieu à des activités complémentaires préparant la manifestation ou la prolongeant. En précisant leur nature, pouvez-vous donner quelques indications sur leur déroulement :

le ou les lieux

*les personnes qui ont conduit l'action
 (artistes, enseignants, musiciens intervenants, autres)
 les effectifs concernés
 les modalités de travail
 les éventuelles productions
 les répercussions exprimées par les participants*

- résidences d'artistes
- ateliers de pratique artistique ou équivalents
- autres

TARIFS ET FINANCEMENTS

- 25.** Dans le cadre des séances scolaires,
 la structure propose-t-elle la gratuité aux enfants OUI NON
- 26.** Dans le cas où les écoles sont sollicitées pour une participation,
 qui finance la somme demandée :
- les enfants* OUI NON
- l'établissement scolaire (coopérative scolaire, sous des écoles,
 subvention annuelle de la municipalité, etc)* OUI NON
- dans ce dernier cas, préciser la source
- 27.** Dans le cas où une participation financière est sollicitée,
 quel est le prix moyen par enfant
- Dans le cadre de séances tout public,
 quel est le prix moyen demandé par enfant
- 28.** Dans le cadre d'activités complémentaires (ateliers de pratique artistique,
 résidences d'artistes, confection de produits, etc) quels partenaires
 institutionnels sont associés (Education nationale, municipalité, écoles
 de musique, associations départementales, conseil général, mécénat, etc.),
 en indiquant si possible le pourcentage par rapport au budget global
 de l'opération hors la programmation du spectacle proprement dit, et
 en indiquant celui de la structure
- structure* %
- %
- %
- %
- %
- 29.** Afin d'estimer la part de l'activité Jeune public dans l'ensemble de la structure,
 pouvez-vous indiquer globalement

le budget général de la structure

le budget total affecté au Jeune public

la part, dans ce budget jeune public, affectée à la la musique

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

30. Si vous aviez à défendre, auprès d'une DRAC, d'un Conseil régional, d'une municipalité, la nécessité de consacrer un budget conséquent au domaine "Jeune public", spectacles et activités d'accompagnement confondus, quelles serait votre argumentaire, par quel biais tenteriez-vous de convaincre des financeurs réticents qu'il s'agit là d'un élément essentiel d'une politique culturelle ?

31. Que pensez-vous nécessaire d'instaurer pour que les enfants et les adolescents puissent avoir un accès moins aléatoire et confidentiel aux musiques actuelles, et notamment à celles qui relèvent de la recherche sonore et musicale contemporaine dans la diversité des esthétiques aujourd'hui présentes

QUESTION ANNEXE

32. Si la structure a choisi de ne pas inscrire une programmation Jeune public dans son catalogue, pouvez-vous en exposer les raisons et dire éventuellement quelles actions vous pensez devoir plutôt mener en pensant aux enfants et aux adolescents

Merci d'avoir pris le temps
de répondre à ce questionnaire.
G.A.

**QUESTIONNAIRE
- ARTISTES ET COMPAGNIES -
s'adressant au jeune public**

Age :
Sexe :
artiste depuisannées

Présentation

1. Quelle esthétique musicale correspond le mieux à votre pratique artistique⁷ *

chanson / variétés	musique classique
jazz / musiques improvisées	musique contemporaine
rock et dérivés	<i>(musique savante, mus. exacte)</i>
hip-hop / rap / reggae / Rn'B	opéra / chant lyrique
techno / électro	musique électroacoustique
musique du monde / world music	musique traditionnelle
conte musical	<i>(provinces françaises)</i>
autre	

2. Quelle est la part de prestations identifiées Jeune public dans votre activité artistique (scène et activités liées à la scène) ⁸ *

environ 80 %	environ 50 %	environ 20 %
--------------	--------------	--------------

3. Exercez-vous un autre métier (*enseignant Education nationale, enseignant école de musique, musicien intervenant à l'école, technicien, commerçant, responsable associatif, autre...*)

4. Pour quels motifs choisissez-vous de vous adresser au Jeune public

Le fait de ne pas vous adresser au Jeune public relève-t-il d'un choix délibéré ? si oui, lequel ?	OUI	NON
---	-----	-----

La scène

5. Vous produisez-vous généralement seul en scène ?

registre :	chant avec instrument d'accompagnement	OUI	OUI	NON
	instrument soliste		NON	
	chant avec une bande play-back		OUI	NON

6. Vous produisez-vous généralement au sein d'un groupe ?	OUI	NON
---	-----	-----

⁷ * entourez la réponse correspondant à votre pratique

⁸ * entourez la réponse

quelle fonction musicale avez-vous au sein du groupe :

- | | | |
|--|----------------|------------------------|
| 7. Etes-vous accompagné d'un régisseur
pour quelles fonctions :
(<i>lumière, son, régie générale, etc.</i>) | OUI | NON |
| 8. Vous produisez-vous exclusivement sur des scènes équipées
(<i>sonorisation, éclairage</i>) | OUI | NON |
| 9. Vous produisez-vous dans des équipements polyvalents ou d'usage spécifique ⁹ * | | |
| <i>salles polyvalents,</i> | <i>églises</i> | |
| <i>gymnases,</i> | <i>musées</i> | |
| <i>salles d'écoles</i> | <i>autres</i> | |
| 10. Vous produisez-vous en plein-air ? | OUI | NON |
| 11. Pour une production autre que sur une scène de diffusion équipée,
disposez-vous d'un système d'amplification personnel
susceptible d'assurer une sonorisation de qualité ? | OUI | NON |
| 12. Combien de temps vous faut-il pour vous installer ? ¹⁰ * | | |
| 1 heure | 3 heures | 1 journée (2 services) |
| | | 2 journées |

Le spectacle

- | | | |
|--|--------------------|-----|
| 13. Etes-vous auteur(e) des textes que vous chantez ? | OUI | NON |
| Etes vous compositeur (trice) des musiques de votre spectacle ? | OUI | NON |
| Etes vous interprète de vos compositions ? | OUI | NON |
| Etes-vous interprète de pièces du répertoire
(<i>quel que soit le registre musical</i>) | OUI | NON |
| 14. Faites-vous les arrangements instrumentaux des œuvres de votre spectacle | OUI | NON |
| Dans la négative, | | |
| sont-ils confiés à un professionnel | OUI | NON |
| sont-ils confiés à un musicien de votre groupe | OUI | NON |
| sont-ils l'émanation collective de votre groupe | OUI | NON |
| 15. Avez-vous bénéficié d'aides extérieures pour réaliser votre spectacle ¹¹ * : | | |
| metteur en scène | technicien lumière | |
| technicien son | plasticien | |

⁹ *entourez la ou les réponses correspondant

¹⁰ * entourez la réponse

¹¹ * entourez la réponse

chorégraphe

autres

16. Imposez-vous une jauge maximum

ainsi qu'un âge précis

est-elle respectée

souvent

est-il respecté

souvent

rarement

rarement

Aide à la production

17. Avez-vous bénéficié d'aides à la création de la part

de l'Etat (commandes, aides à la création)

OUI

NON

des collectivités territoriales (municipalités, conseils généraux)

OUI

NON

de structures de diffusion (centres culturels, théâtres)

OUI

NON

d'associations (ADDM, associations régionales, musicales)

OUI

NON

de sociétés civiles (Sacem, FCM, Adami, Spedidam, CNV)

OUI

NON

de mécènes (*précisez*)

18. Avez-vous créé votre spectacle en bénéficiant d'une résidence ?

OUI NON

si oui, structure

durée

Relations avec le public

Pendant le spectacle

19. Sollicitez-vous une participation des enfants

sur le plan gestuel :

frapper des mains

OUI

NON

faire des gestes

OUI

NON

danser

OUI

NON

sur le plan vocal

chanter

OUI

NON

répondre à des sollicitations

OUI

NON

(*questions / réponses*)

Avant le spectacle

20. Avez-vous parfois des contacts préalables

avec les enfants

OUI

NON

avec les enseignants

OUI

NON

Après le spectacle

21. Le spectacle est-il suivi

d'échanges avec les enfants

OUI

NON

d'ateliers avec les enfants

OUI

NON

d'échanges avec les enseignants

OUI

NON

d'ateliers avec les enseignants

OUI

NON

précisez

Hors spectacle

22. Etes-vous sollicité pour des ateliers avec les enfants en dehors de votre spectacle OUI NON

précisez les modalités :

précisez la durée

avec quels partenaires et dans quels lieux (*écoles, collèges, centres sociaux, centres culturels, MJC, associations, etc.*)

Formation continue

23. Depuis le début de votre vie professionnelle artistique, avez-vous suivi des stages de formation :

organisme

thématique

durée

Studio des variétés)

cours privés

sessions ou ateliers organisés par des écoles de musique (*ENM, FNEIJ, EMM, etc.*)

stages organisés par une ADDM ou Ass. régionale

24. Avez-vous trouvé la réponse à votre attente ? OUI NON
précisez :

25. Que manque-t-il dans les propositions de formation et que vous souhaiteriez voir instaurer ?

26. Un travail sur la connaissance de l'enfant et de l'adolescent, de leur environnement, de l'organisation de la scolarité, des débats sur la pédagogie au sein de l'Education nationale, vous paraissent-ils utiles, compte tenu de votre expérience ?

Autres remarques importantes non contenues dans ce questionnaire