

 Pendragon

THE ART OF LISTENING IN THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES



EDITORS

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

VERSION
FRANÇAISE

Research and Reflections
from Performing Arts Festivals

L'ART DE L'ÉCOUTE DANS LE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC

Recherches et réflexions issues
des festivals des arts du spectacle

ÉDITEURS

Wolfgang Schneider
Nicola Scherer

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR YANNICK BOUDEAU

BABEL ou L'art de l'écoute dans le théâtre jeune public

Un projet de coopération co-financé par le programme Europe
Créative de l'Union européenne



**The translated version contains
few selected chapters of the
Babel book:**

- **Listening to the Young Audience. The Mission of the BABEL Project**
- **Exploring an Artistic Dictionary for TYA**
- **Supporting the Future of Theatre Festivals for Young Audiences**

The full version is available in English.

Mot de Bienvenue

Sue Giles
Présidente de l'ASSITEJ Internationale

Je suis très honorée de pouvoir adresser ces quelques mots aux lecteurs et lectrices de cette fascinante publication qui retrace le parcours d'un projet extraordinaire: BABEL - ou l'art de l'écoute dans le théâtre jeune public.

L'art de l'écoute - quelle merveilleuse provocation dans ce monde bruyant. Avec ses bras tentaculaires, BABEL a pu tisser des liens, incluant les enfants, les artistes, les festivals partenaires du projet, les chercheurs et chercheuses et les universitaires, ASSITEJ International et les centres nationaux de l'ASSITEJ, ainsi que des organisations culturelles. Il s'est non seulement déployé dans des pays européens, mais aussi en Jordanie, en Indonésie, au Brésil, à Cuba, en Afrique du Sud et au Pakistan. Il s'agit d'un projet ambitieux, clairement orienté vers l'international, et porté par un partenariat solide, axé sur la voix et l'action des enfants, la diversité, la curiosité, l'attention intergénérationnelle et la compréhension culturelle. Il promeut en fin de compte un art puissant, exigeant, accessible qui représente un droit culturel pour les jeunes publics et les participants.

BABEL a permis à l'ASSITEJ Internationale d'étendre de manière considérable l'un de ses programmes clés - les ateliers

régionaux - tout en encourageant l'engagement de jeunes artistes et la création de nouveaux membres. J'ai assisté à des ateliers en Jordanie et en Italie. J'étais présente au tout premier atelier régional BABEL à Java, en Indonésie, où des artistes fraîchement arrivés dans le théâtre jeune public ont été encouragés à se réunir depuis les quatre coins de cet immense archipel. Le soutien de BABEL, combiné à une passion et à une expertise locales inspirantes, a permis de créer une foule d'activités dans le domaine du spectacle vivant spécialement destinées au jeune public, ce qui n'existant pas auparavant en Indonésie. On peut dire que cet événement a également encouragé la création de l'ASSITEJ Indonésie. Quel moment extraordinaire !

L'art de l'écoute est à la fois une pratique artistique et un acte politique. Le fonctionnement du projet BABEL est démocratique, que ce soit via la diversité des langues ou sans un mot, il explore la communication, écoute les enfants et laisse tout cela influencer les choix esthétiques. Il invite au pluralisme et à une réflexion intense. Il est ambitieux. Il nous demande, en tant que professionnel·les et défenseurs des arts du spectacle jeune public, d'aborder les réalités sociales de la division et du tribalisme. L'attention accordée aux voix souvent inaudibles ou minimisées, illustre l'engagement envers le public et les enfants en tant que participants et leaders culturels.

Le projet aura soutenu tout au long de son déroulé l'importance du rêve, de la curiosité et de l'apprentissage esthétique.

Le théâtre et sa représentation sont revendiqués comme des influenceurs et des provocateurs de changement, en raison de leurs qualités intangibles. La force réside dans le flux d'idées et le lien tacite entre les personnes, si nous écoutons pour comprendre.

L'ASSITEJ Internationale est fière d'avoir participé à *BABEL - L'art de l'écoute dans le théâtre jeune public*. Je suis sûre que cette publication va inspirer, captiver, et encourager à l'écoute pour mieux se comprendre dans notre secteur au niveau global.

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, April
Esbjerg (Denmark)
photo Jacob Stage

2025, January
Vilnius (Lithuania)
photo Dainius Putinas



2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini

À L'ÉCOUTE DU JEUNE PUBLIC. LA MISSION DU PROJET BABEL

Chercher et laisser des traces – Pourquoi un livre BABEL

Yannick Boudeau et Roberto Frabetti

Et c'est pourquoi je dois retourner dans tant d'endroits futurs, pour me retrouver et m'examiner constamment, sans autre témoin que la lune, puis siffler de joie, en marchant sur les rochers et les mottes de terre, sans autre tâche que celle de vivre, sans autre famille que la route. (Neruda, 1972, 93)

Retourner dans tant d'endroits futurs... Nous pensons qu'il est presque impossible d'exprimer avec une clarté absolue la relation entre la mémoire et la vision, entre les racines et les aspirations. Nous faisons référence à une mémoire qui n'est pas une célébration, mais plutôt

une sélection de tout ce qui est utile à emporter avec nous. Tout ce qui vaut la peine d'être partagé, d'être laissé derrière soi pour le prochain passant.

L'idée du partage – celui des connaissances, de l'exploration collective et de la création des politiques culturelles actives et potentiellement innovantes – est utile. Elle sous-tend de nombreux projets financés par les programmes culturels de l'Union européenne.

Ces idées ont certainement accompagné la naissance de BABEL: L'art de l'écoute dans le théâtre jeune public – un projet qui, tant dans sa création que dans son développement, a cherché à mettre en évidence la valeur des arts du spectacle dans leur relation avec l'enfance et l'adolescence.

Écrire un projet de coopération culturelle européen est un véritable défi. C'est exigeant, mais aussi très amusant si une bonne synergie se crée entre les personnes qui vont partager la conception du projet.

Indubitablement cela a été le cas avec BABEL. La création est la phase où tout semble possible, où même les obstacles qui pourraient survenir semblent avoir des solutions toutes prêtes.

Le développement du projet, son déroulé, a été tout autre.

Certes tout aussi agréable et gratifiant, mais bien plus complexe et moins fluide. Au cours de la mise en œuvre, lorsque ce que l'on a imaginé prend forme, on commence à comprendre quel est ou pourrait être l'impact du projet ; si les résultats et les objectifs escomptés sont à portée de main – partiellement ou totalement – ; si quelque chose est dans l'impasse ou si, au contraire, de nouvelles pistes insoupçonnées apparaissent.

Ainsi le projet acquiert son propre rythme en surmontant ses faiblesses et en tirant sa force de son expérience collective et vivante. Une expérience qui, au fil du temps, a concrètement embarqué de nombreuses personnes d'âges différents, celles qui n'étaient autrefois que des «groupes cibles» anonymes - sans visage, ni nom - sur le papier.

Au cours de ses quatre années d'existence, le parcours de BABEL, bien qu'il ait suivi la route tracée dans le plan initial, a dû constamment naviguer entre les nombreuses variables rencontrées dans le processus de réalisation. Cela a conduit, à maintes reprises, à des ajustements, des pauses et des nouveaux départs. Peu à peu, au fur et à mesure de son déroulement, BABEL s'est frayé son propre chemin. Certes moins fluide et linéaire que celui imaginé sur le papier, mais

certainement plus en adéquation avec la réalité, plus tangible. Et, surtout, il allait laisser des traces.

Les chemins et les connaissances ne peuvent être partagés s'ils n'ont pas été balisés, si aucun signe ou aucune empreinte n'a été laissé derrière soi. Ce sont des traces de mémoire qui indiquent le chemin à ceux qui passent, qui mettent en évidence un moment particulier, qui éclairent un détail. Ce sont des traces de mémoire que nous considérons comme essentielles pour partager les connaissances et la compréhension, car personne ne les possède. C'est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de processus liés à des projets culturels, où l'invention est intangible et en constante évolution, et où il est presque impossible d'identifier un seul créateur ou inventeur, car de nombreuses influences sont en jeu.

Nous ne croyons pas à l'idée du «créateur», car personne n'invente quoi que ce soit à partir de rien. Peut-être que la personne reconnue comme «inventeur» est simplement celle qui a réussi à trouver une synthèse, le juste équilibre entre des éléments déjà largement connus. L'«inventeur» achève un parcours que d'autres ont mené jusqu'à ce point. Puis d'autres suivront, et un autre «inventeur» viendra créer de nouvelles synthèses et franchir de nouvelles étapes.

C'est pourquoi la connaissance et la compréhension ne peuvent être protégées par le droit d'auteur, car ce n'est que lorsqu'elles sont partagées, revisitées et transformées qu'elles conservent toute leur vitalité. Les traces de mémoire qui

font s'entremêler les chemins du projet original et celui qui a vu le jour révèlent la trame de sa transformation.

L'interaction entre l'imaginé/planifié et le réalisé/achevé est surprenante, car elle est incroyablement riche en potentiel créatif et offre une source d'inspiration pour de nouveaux projets à venir.

Ces possibilités peuvent être facilement saisies par celles et ceux qui, comme les partenaires de BABEL, ont vécu l'expérience, ou par ceux qui ont partagé une partie du parcours, notamment les artistes et autres professionnel·les travaillant dans les arts du spectacle jeune public.

A moins que l'expérience directe ne soit analysée de manière critique, conduisant à la création d'une mémoire commune, ces possibilités risquent de passer inaperçues par celles et ceux qui n'ont pas eu l'occasion de participer aux activités du projet ou qui n'en ont fait l'expérience que de manière limitée ou occasionnelle. Cette mémoire commune où s'enchevêtront les souvenirs personnels des partenaires ou de celles et ceux qui ont participé au projet - artistes ou autres professionnel·les du secteur - leur sera aussi certainement utile. Une mémoire commune prise comme outil critique permettant de réexaminer les expériences vécues, dans le but de constituer des archives accessibles. Une archive à la disposition de toutes celles et ceux qui souhaiteraient la «consulter» - pour de futurs projets, pour mieux comprendre le contexte dans lequel nous opérons, pour

mieux saisir les nombreux «pourquoi», et pour déconstruire et reconstruire l'histoire d'une expérience.

De ce besoin est née l'idée de créer un processus d'observation et de recherche critique, mené pendant quatre ans par Wolfgang Schneider et Nicola Scherer¹ - et que nous avons appelé, comme le livre lui-même, «A Catalogue of Inspirations» (Un Catalogue d'Inspirations).

Pour conclure cette préface, nous pensons qu'il est important de clarifier l'objectif de ce livre - et ce qu'il n'est pas. Ce n'est pas un journal intime, ni un rapport d'évaluation. Il n'examine pas les progrès du projet BABEL, ni la réalisation des résultats escomptés, ni les résultats des différents axes de travail. Il ne mesure pas les résultats ni les avantages à court, moyen ou long terme. Il s'agit simplement d'un... catalogue d'inspirations. À ce titre, son objectif est d'offrir des suggestions pertinentes pour la création de nouveaux projets artistiques et culturels, tout en offrant un espace de réflexion sur les multiples niveaux de signification du projet BABEL.

Il est dédié aux artistes, aux professionnel·le.s, aux chercheurs, chercheuses, aux concepteurs et conceptrices de projets, aux étudiants, étudiantes... à toutes celles et ceux qui travaillent et étudient dans les arts du spectacle à destination du jeune public.

Il est dédié à celles et ceux qui croient que

¹ Dr Wolfgang Schneider, professeur émérite en recherche sur les politiques culturelles à l'Université de Hildesheim, en Allemagne, et Dr Nicola Scherer, de l'Université des sciences appliquées de Niederrhein, à Mönchengladbach, en Allemagne.

la mémoire – la vraie mémoire, pas celle qui prend la poussière – est importante. La mémoire et la vision sont des éléments essentiels de l'évolution humaine. Perdre la mémoire est inacceptable. Et il est encore moins acceptable de la perdre parce que nous sommes pressés de consommer, ou parce que nous avons oublié comment laisser des traces que d'autres pourraient un jour suivre, ou parce que nous ne pensons plus qu'il

vaille la peine de rechercher les traces de ceux qui nous ont précédés.

«Le Catalogue d'Inspirations» est un voyage de recherche né du besoin de chercher et de laisser des traces.

Œuvres citées

Neruda, Pablo. 1972. *Fine del Mondo*. Milan: Edizioni Accademia.

Une histoire imaginée et imaginaire – Comment et pourquoi BABEL est né

Yannick Boudeau et Roberto Frabetti

BABEL – L’art de l’écoute dans le théâtre jeune public est né au sein du groupe de levée de fonds initié par l’ASSITEJ Internationale (Association internationale du Théâtre et Arts Vivants pour l’Enfance et la Jeunesse) après le Congrès mondial de 2017.

Le projet a démarré après une première réunion à Copenhague en octobre 2018. Il s'est ensuite développé rapidement et, l'année suivante, même s'il n'avait pas encore de nom officiel, il avait pris une forme structurée. Il fut présenté lors de la Rencontre Artistique de l’ASSITEJ à Kristiansand, en Norvège. Parmi les propositions de titres plus ou moins étranges – «Rêver pour comprendre», «M’écoutes-tu ?» et «Un voyage complet à travers les langues et les arts du spectacle jeune public» – toutes reflétaient, et en particulier la première, ce qui allait devenir les deux principaux objectifs du projet.

D’abord fournir à l’ASSITEJ les moyens de soutenir ses activités et en particulier certains programmes culturels et

artistiques majeurs, tels que les ateliers régionaux (rencontres et échanges entre artistes d’une région du monde), les résidences Next Generation (courtes résidences de formation pour les artistes et les opérateurs jeune public, âgés de moins de 35 ans) et le développement des réseaux professionnels membres de l’ASSITEJ (en particulier ceux impliquant des artistes du spectacle vivant).

Ensuite, tout aussi important, développer l’exploration artistique des barrières linguistiques, un des points du plan de travail de l’ASSITEJ. En ce sens, le concept incarné par le titre «Rêver pour comprendre» est essentiel car, à plusieurs égards, il permet de se concentrer sur le thème de la compréhension: assumer la responsabilité de comprendre les autres ou, plus précisément, se préoccuper de la compréhensibilité qui, loin de vouloir simplifier, implique:

- non seulement de tester le niveau de compréhension, mais aussi sa qualité, ce qui inclut les distorsions, les malentendus et les recalibrages éventuels ;
- partager son intérêt pour la communication, pour créer du lien avec l’autre ;
- en même temps, se positionner pour comprendre, c'est-à-dire s’ouvrir à la compréhension ;
- essayer d’aborder ce qui est communiqué sans anticiper ni supposer le sens en fonction de ses propres préjugés.

L’idée de «rêver pour comprendre» envisage un projet qui, à travers le travail artistique, réfléchit à la communication et au flux de compréhension en général. En

tant que tel, il explore des thèmes liés au dialogue interculturel, à la compréhension mutuelle et au respect des autres cultures, dans des domaines tels que:

- les langues d'une époque donnée, celles des enfants et des jeunes, celles qui reflètent des diversités culturelles spécifiques ;
- la langue et les problèmes de communication inter-linguistique ;
- les barrières, les malentendus et les limites du vocabulaire ;
- les langues européennes et la communication intereuropéenne ;
- les nouvelles citoyennetés – la rencontre entre les cultures et les langues.

Le projet est conçu pour mettre en évidence le potentiel et les qualités uniques des arts vivants. Il s'applique en particulier au théâtre et à la danse jeune public, où les artistes s'efforcent constamment d'établir un lien fort avec leur public cible – les enfants et les adolescents - qui abordent le théâtre sans conventions ni préjugés culturels.

Les quatre activités principales du projet sont, dès le début, clairement définies. Si toutes revêtent la même importance, la plus significative d'un point de vue économique est celle axée sur les festivals. Ainsi, les partenaires du projet se retrouvent être aussi des organisateurs de festivals d'arts vivants à destination du jeune public, chacun ayant une dimension internationale.

Les festivals: La dimension économique des festivals a permis d'assurer un niveau adéquat de cofinancement pour le projet, mais surtout, les festivals sont devenus

les «places publiques» du projet, des lieux de rencontre, d'échange et de partage. C'est là que se sont déroulés la plupart des événements, qu'il s'agisse d'événements artistiques et culturels ou d'événements consacrés aux échanges entre les partenaires.

Les ateliers autour de la création: Seize ateliers artistiques ont été organisés pour les artistes des partenaires, des réseaux professionnels de l'ASSITEJ et du réseau Next Generation. Les artistes, guidés à chaque fois par deux facilitateurs et facilitatrices artistiques, ont eu l'occasion de collaborer sur scène autour des thèmes du projet. Huit groupes de travail ont pu se réunir à deux reprises lors d'ateliers d'une semaine chacun, organisés dans le cadre des festivals.

La recherche: La troisième activité principale du projet est basée sur un groupe de recherche qui a suivi l'ensemble du processus. Celui-ci a recueilli des témoignages en cours de route afin de laisser derrière lui un témoignage qui pourrait être utile à toute personne intéressée.

La croisée des chemins: Trois chemins qui se croisent et s'entremêlent : des ateliers régionaux en collaboration avec des festivals internationaux dans six différentes régions du monde ; le soutien aux grands événements de l'ASSITEJ (Congrès mondial et Rencontres artistiques) ; l'aide au programme de résidence Next Generation.

En janvier 2020, le projet était prêt à être rédigé et soumis au premier appel à

projets du nouveau programme Creative Europe 2021-2027, prévu pour l'automne 2020. Mais en février 2020, un événement bien plus important qu'un appel à projets a bouleversé notre perception du temps et de l'espace. L'espace a été marqué par la distanciation physique, et le temps est devenu celui d'une dimension temporelle d'urgence, un temps essentiellement suspendu. La forme finale de *BABEL* s'est alors développée en ligne, pendant la dystopie pourtant bien réel du Covid 19.

Une relation créative à distance forcée s'est alors développée entre Bruxelles et Bologne, avec un travail qui s'est progressivement transformé en un beau jeu créatif, composé d'innombrables ébauches et contre-ébauches. Ensuite, nous avons attendu que l'appel à projets soit lancé par l'EACEA.²

Avant la pandémie, deux réunions fondamentales avaient eu lieu. La première à Stuttgart début décembre 2019 avec Brigitte Dethier et Alex Byrne,³ qui ont accepté d'être les deux facilitateurs artistiques du projet. C'est lors de cette réunion que, parallèlement à la définition de la structure et du contenu des ateliers de création, le nom «*BABEL*» a émergé, en référence évidente à la confusion linguistique. Une première

version du titre a commencé à prendre forme: *BABEL. Un voyage à travers les langues dans le théâtre jeune public.*

Fin janvier 2020, une réunion avec Wolfgang Schneider⁴ a eu lieu à Francfort-sur-le-Main, au cours de laquelle nous avons défini les grandes lignes de l'activité des chercheurs, ainsi que le contenu et les méthodes. Nous avons également créé les «îlots de réflexion», des activités spécifiques consacrées à la réflexion et à l'exploration approfondie des thématiques du projet, qui se sont déroulés pendant les différents festivals.

La rédaction d'un projet européen est un véritable processus créatif. Les images de sa potentielle mise en place semblent réelles, et derrière les mots et les chiffres, on aperçoit des personnes qui agissent, voyagent et se rencontrent. On commence à mesurer les détails, et toutes les incohérences et les défauts apparaissent, mais aussi les véritables piliers, les forces et les particularités sur lesquels s'appuyer. Et on vérifie minutieusement que les conditions de compatibilité, de faisabilité et de durabilité coexistent: si le projet exécutif est cohérent et compatible avec les objectifs et la mission des partenaires ; si le programme d'activités est vraiment réalisable ; et s'il est économiquement et

² **EACEA:** Agence exécutive européenne pour l'éducation et la culture. Il s'agit de l'agence européenne chargée de gérer les financements dans les domaines de l'éducation, de la culture, de l'audiovisuel, du sport, de la citoyenneté et du volontariat.

³ **Brigitte Dethier.** Metteuse en scène. En 2002, elle a fondé le JES (*Junges Ensemble Stuttgart*) et en a été la directrice artistique jusqu'en 2022. Elle a dirigé le festival Schöne Aussicht. Elle est aujourd'hui metteuse en scène indépendante de spectacles vivants pour le jeune public.

Alex Byrne. Directeur et directeur artistique de New International Encounter, la compagnie qu'il a fondée en 2001 et qui produit depuis 2008 des spectacles jeune public dont les tournées sont nationales aussi bien qu'internationales.

⁴ **Dr Wolfgang Schneider.** Professeur émérite de recherche en politique culturelle à l'Université de Hildesheim, en Allemagne.

opérationnellement viable.

À vrai dire, ces critères, en particulier celui concernant la viabilité économique, ont accompagné l'ensemble du processus de conception dès le début.

Parallèlement à cette analyse, il y en a une autre qui concerne l'efficacité de l'écriture. Un projet peut avoir de belles idées, mais le problème est de les communiquer efficacement. C'est pourquoi nous nous sommes tournés vers l'un des éléments centraux du projet, «Rêver pour comprendre», en nous demandant constamment si ce que nous avions écrit était compréhensible, s'il pouvait prêter à confusion, s'il n'était pas redondant ou ennuyeux, s'il pouvait faire ressortir les particularités et l'originalité, et s'il était simple et sincère.

Au cours du processus d'écriture, le titre *L'art de l'écoute dans le théâtre jeune public* a émergé, et une «clé» de lecture a été trouvée ce qui nous a permis de réfléchir aux nombreux aspects liés autour de «la qualité de la compréhension».

Cette clé c'est *l'art de l'écoute*, interprété de manières différentes.

Tout d'abord, en tant qu'objectif, savoir écouter *le public* est important dans toute relation avec n'importe quel type de public, mais encore plus lorsqu'il s'agit d'enfants et d'adolescents, dont les rythmes, les sensibilités et les qualités perceptives et cognitives sont extrêmement différentes celles des adultes. Cela nécessite d'écouter le public à la recherche d'une relation sensorielle.

Vient ensuite savoir s'écouter entre artistes- nos compagnons de scène: la relation sensorielle et l'échange professionnel entre les artistes eux-mêmes. Cela implique de partager la scène, en accordant une attention particulière aux écueils de la communication dans les échanges entre artistes, issus de communautés linguistiques et culturelles diverses, mais aussi de générations différentes.

Un élément essentiel est venu caractériser BABEL : aller au-delà de la vision traditionnelle unidirectionnelle de l'écoute (le public écoute), et mettre l'accent sur l'idée que l'écoute doit être un processus bidirectionnel afin de créer un lien sensoriel fort. Ce processus encourage les artistes à réfléchir à leur capacité réelle d'écoute, non seulement au sens auditif, mais aussi au sens plus large et plus perceptif, à travers tous les sens.

De plus, l'enfance et l'adolescence se sont retrouvés au cœur de la vision de BABEL. En effet, les enfants et les jeunes vivent souvent dans des périphéries culturelles où l'offre culturelle est parfois insuffisante, tant en termes de qualité que de quantité. Ils ne bénéficient donc pas de l'égalité des chances en matière de citoyenneté culturelle.

Ainsi le fil conducteur de l'avancement du projet est devenu une sorte de vision utopique qui affirme qu'enfants et adolescents, à tous les stades de leur développement, doivent être pleinement reconnus comme titulaires d'une citoyenneté culturelle - et pas seulement en théorie. Une vision qui soutient

que les enfants et les jeunes ne sont pas des citoyens et des spectateurs du futur, mais du présent. Ce sont des êtres humains qui ont droit à une pleine citoyenneté culturelle, indépendamment de leur origine linguistique, culturelle, économique ou sociale.

Une fois le processus de rédaction terminé, il ne restait plus qu'à attendre l'appel à projets. Nous avons attendu un an et demi, car le nouveau programme Creative Europe a mis beaucoup plus de temps que prévu à être publié: il n'est arrivé qu'en juillet 2021, avec une date limite fixée à septembre. Certes, le travail était fait, le projet était prêt, mais le nouveau programme présentait de

nombreuses différences substantielles et formelles, notamment au regard des règles de l'appel à projets, et de la finalisation de la candidature.

Ainsi, le cycle des ébauches et des contre-ébauches a repris dans un va-et-vient constant entre Bologne et Bruxelles, ce qui nous a permis de réviser l'ensemble du projet et d'aboutir à sa formulation finale. Il s'agissait d'une formulation imaginée et imaginaire, essentiellement virtuelle, qui a commencé à prendre forme en mai 2022, lorsque les mots ont commencé à se transformer en expériences réelles. Mais cela, comme on dit, c'est une autre histoire.

À l'écoute des festivals - Recherche sur les pratiques et les perspectives

Nicola Scherer

Cette recherche, menée dans le cadre du projet européen BABEL – L'art de l'écoute dans le théâtre jeune public, a exploré la structure, les pratiques et les impacts socioculturels des festivals d'arts du spectacle jeune public contemporain à travers l'Europe. À l'aide d'une méthodologie qualitative et interdisciplinaire, l'étude a examiné les festivals de 11 pays européens (Belgique, Danemark, France, Irlande, Italie, Lituanie, Pays-Bas, Serbie, Slovénie, Espagne et Suède) comme études de cas représentatives. Elle a également intégré les perspectives de trois à cinq observateurs basés en dehors de l'Europe afin d'enrichir la dimension comparative.

La conception de la recherche a rassemblé des entretiens avec des experts, associés à une observation participative et une analyse du contenu des documents relatifs aux festivals, dans le but de faire le lien entre les cadres théoriques et les réalités vécues de la pratique artistique. L'une des principales caractéristiques du projet étant son ouverture au processus: plutôt que de suivre une trajectoire linéaire rigide, la recherche a permis d'expérimenter, de s'adapter et de réagir

rapidement à l'évolution du domaine culturel. Cela a permis d'obtenir des informations précises sur les pratiques actuelles et a permis de fournir de sérieuses connaissances pour repenser les stratégies en matière de politique culturelle et de développement artistique dans un monde en rapide évolution.

Principaux domaines d'investigation

1. Les espaces des festivals et la participation aux arts du spectacle jeune public

Il a été constaté que le jeune public réagissait de manière unique aux environnements spatiaux: honnête, intuitif et physiquement expressif. L'étude a observé de près la manière dont les enfants et les adolescents interagissaient avec les espaces des festivals, non seulement en tant que lieux physiques, mais aussi en tant qu'environnements sociaux, esthétiques et réglementés. Elle a examiné comment la conception de l'espace influence la participation, comment les corps se déplacent et interagissent avec les espaces aménagés, et comment ces dynamiques contribuent à l'expérience souhaitée du festival ou la perturbent. Parmi les outils utilisés : l'observation participative, des entretiens avec des professionnels (par ex. des directeurs et directrices artistiques) et l'analyse de documents relatifs aux festivals.

2. L'art de l'écoute et la dynamique des relations lors des festivals

La recherche a examiné les schémas de communication créés par les festivals - avec et entre les artistes, les organisateurs et le public. Elle a exploré qui est entendu, quelles voix et quels langages sont

inclus ou marginalisés, et comment les festivals conceptualisent les enfants et les jeunes - non pas comme des êtres humains «incomplets», mais comme des participants culturels à part entière. Le projet a analysé comment l'écoute, le dialogue et la réactivité au sein des formats des festivals ont un impact sur l'innovation et l'inclusivité, en accordant une attention particulière aux différents développements du projet qui ont eu lieu entre 2023 et 2025. Les données ont été recueillies lors de discussions de groupe, d'entretiens avec des artistes, des personnes chargées de la médiation et/ou de l'organisation, et grâce à une participation directe à des ateliers destinés aux directeurs et directrices artistiques.

3. La programmation pour le jeune public: pouvoir, responsabilité et représentation
La programmation est apparue comme un thème central, reflétant l'influence croissante des programmateurs et programmatrices dans l'orientation artistique et les valeurs de leur festival. La recherche a évalué de manière critique la prise de décision en matière de programmation, en examinant les récits et les modèles choisis, ainsi que la manière dont les festivals abordent les thèmes de société, la famille, l'individualité, les enjeux. Une attention particulière a été accordée à la représentation et à la participation: quelles histoires sont racontées, sous quelles formes, avec quelle idée de l'internationalité. L'analyse a porté sur des entretiens avec des programmateurs et programmatrices, l'observation des processus de sélection, et l'évaluation de la communication des

festivals destinée au public.

Principaux résultats

- **Les jeunes publics (enfants et adolescents) en tant qu'acteurs culturels actifs**

Les jeunes ne sont pas des récepteurs passifs, mais façonnent leur expérience des festivals par l'interaction, le retour d'information et leur présence physique. Leurs réactions intuitives et honnêtes offrent un aperçu critique de la qualité et de l'accessibilité des festivals. Leur engagement est influencé non seulement par le contenu artistique, mais aussi par la conception spatiale, le cadre social et les possibilités de participation authentique.

- **Les espaces des festivals sont des constructions sociales à plusieurs niveaux**

Le terme «espace» va au-delà des lieux physiques. Il inclut les dimensions émotionnelles, sociales et esthétiques qui définissent la manière dont le jeune public navigue et co-créé les expériences du festival. L'étude a révélé que la conception de ces espaces avait une incidence significative sur le sentiment d'inclusion, d'autonomie et d'engagement des enfants et des jeunes.

- **L'écoute comme forme de pratique artistique et institutionnelle**

La recherche a souligné la valeur de l'écoute profonde - au sens propre comme au sens figuré - en tant que pratique chez les artistes, les personnes chargées de la programmation et de l'organisation. L'écoute favorise une communication réactive et inclusive et joue un rôle de transformation dans la conception des festivals qui reflètent la diversité de leur public.

- Les choix de programmation et d'organisation ont un fort impact politique et culturel**

Les programmeurs et programmatrices jouent un rôle central dans la définition des récits, de la représentation et de la participation. La recherche a mis en évidence une prise de conscience croissante des responsabilités éthiques inhérentes aux choix de programmation, notamment en ce qui concerne leur relation avec les pouvoirs en place, les politiques liées à l'identité ou encore les inégalités mondiales. La programmation pour le jeune public nécessite une approche plus réfléchie et inclusive.

- La participation reste inégale malgré les intentions**

Bien que de nombreux festivals s'efforcent d'intégrer des formats participatifs, le degré et la qualité de la participation varient considérablement. Les formes d'implication symboliques ou qui cherchent à donner une impression d'implication ne répondent souvent pas aux attentes des jeunes participants. Une véritable participation nécessite un engagement à long terme, une co-création et un engagement structurel de la part des organisateurs et organisatrices.

- Les cadres politiques culturels sont en retard par rapport à la pratique**

Les arts du spectacle jeune public restent sous-financés et sous-évalués dans les politiques culturelles nationales et européennes. L'étude appelle à une réorientation des cadres politiques qui reconnaissent les arts vivants jeune public comme un domaine légitime et essentiel dans l'innovation artistique et sociale.

- La collaboration internationale nécessite une transformation structurelle**

La collaboration transnationale dans le domaine des arts du spectacle jeune public est souvent marquée par des déséquilibres de pouvoir. Le projet a mis en évidence la nécessité d'adopter des approches décoloniales, de mettre en place des alliances structurelles et de développer de nouveaux outils afin de permettre une coopération équitable et durable au-delà des frontières.

- Épilogue: politique culturelle, transformation et collaboration transnationale**

Les arts vivants jeune public continuent de faire face à des défis systémiques: financement limité, reconnaissance critique insuffisante et soutien inadéquat de la part des politiques culturelles. La recherche BABEL souligne la nécessité urgente de repenser et de restructurer les cadres de la politique culturelle afin de favoriser une plus grande équité, une meilleure visibilité et une plus grande durabilité dans ce domaine.

Au cœur des conclusions se trouve la question de savoir comment la collaboration transnationale peut fonctionner de manière plus éthique et plus efficace. La recherche appelle à une compréhension plus approfondie des partenariats dans les contextes de production internationale et souligne l'importance de démanteler les héritages postcoloniaux qui continuent de façonner les dynamiques de pouvoir dans le paysage mondial des arts du spectacle. Une collaboration durable et inclusive nécessite de nouveaux outils et de nouvelles structures, mais aussi un

partage des responsabilités.

Les festivals destinés au jeune public doivent évoluer vers des espaces résilients et participatifs qui reflètent les réalités diverses de l'enfance et de la jeunesse contemporaines. Cela implique notamment d'intégrer des pratiques de co-création, de représentation et d'écoute dans leurs cadres institutionnels.

Au-delà de sa contribution au discours académique, BABEL propose des stratégies pratiques et adaptables aux acteurs culturels, aux décideurs politiques et aux enseignant·es à travers l'Europe et au-delà, des outils qui visent à soutenir un développement plus inclusif et tourné vers l'avenir des arts du spectacle pour le jeune public.

BABEL

Une idée de l'enfance

Roberto Frabetti

Dans leur évaluation de *BABEL* – en tant que projet de coopération à large échelle pour la période 2022-2025 – les experts d'Europe Creative notaient dans l'avant-dernier paragraphe:

Le projet a le potentiel de susciter changement et innovation grâce au fait qu'il considère les enfants et les jeunes comme des êtres humains à part entière, plutôt que comme des êtres en devenir.

Cette déclaration m'a rempli de fierté, non seulement parce qu'il s'agit d'un concept exprimé dans une conférence donnée en 2012 par Roger Bedard,⁵ que j'ai depuis adopté et soutenu avec passion à chaque occasion possible, mais aussi parce que dans le formulaire de candidature (sous «1.4 Priorités transversales – Équilibre entre les sexes, inclusion, diversité et représentativité»), nous avions écrit:

Engagés à œuvrer pour une plus forte inclusion au niveau international, les partenaires du projet *BABEL* – tant dans leur longue histoire d'activités culturelles variées que dans la création de ce projet – s'engagent dans la nécessité de

souligner que, dans nos modèles sociaux, les enfants et les jeunes ne bénéficient pas d'une pleine citoyenneté sociale et culturelle. Ils sont encore trop souvent considérés comme des «êtres humains en devenir» plutôt que comme des «êtres humains», malgré ce que stipule l'article 1 de la Convention des Nations Unies relative aux droits de l'enfant, adoptée par l'Assemblée générale en 1989. Cette conceptualisation les définit comme une minorité – ou plutôt comme un ensemble de minorités, compte tenu des particularités des différents groupes d'âge entre 0 et 18 ans. Ils font certes l'objet d'une certaine attention, même si celle-ci n'est pas toujours attentive ou adéquate. Quoi qu'il en soit, ils ne sont jamais véritablement inclus. Cela occulte le fait que l'enfance et la jeunesse constituent une composante distincte et essentielle de notre société, ainsi que le reflet d'une diversité culturelle unique. Cela suggère que l'enfance et la jeunesse sont des catégories sociales spécifiques auxquelles la «Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles» de l'UNESCO pourrait légitimement s'appliquer.

Pour les partenaires du projet *BABEL*, œuvrer en faveur d'une plus grande inclusion des enfants et des jeunes signifie travailler à élargir les espaces d'inclusion de toutes les formes de diversité et de spécificité, car c'est bien dans l'enfance et la jeunesse que toutes les diversités sont présentes et représentées.

⁵ Roger Bedard est professeur émérite et directeur du programme «Theatre for Youth MFA & PhD» à l'Université d'Etat de l'Arizona. Les citations sont tirées de la conférence «International Experiences», Visions of the Future, Visions of Theatre, Bologne, février 2012.

La Convention relative aux droits de l'enfant (Assemblée générale des Nations unies, 1989) et la Charte européenne des droits de l'enfant (Parlement européen, 1992) ont sans aucun doute pour principe fondamental l'idée de «l'enfant en tant que citoyen». Mais quand cette idée deviendra-t-elle enfin réalité ? Quand l'enfant sera-t-il enfin reconnu comme un «citoyen du présent» ou un «être humain à part entière» plutôt que comme un «citoyen du futur» ou un «être humain en devenir» ?

Il est vrai que nous pouvons jouer avec les mots et les multiples significations que chaque signifiant peut revêtir. Nous pouvons reconnaître qu'aucun d'entre nous n'est plus ou moins «devenu humain» qu'un autre, et que nous sommes toutes et tous dans un état de transformation constante, de la naissance à la mort. Ainsi, le «devenir» est simplement l'expression d'un changement naturel, et non une notion qui devrait être utilisée pour porter atteinte aux droits ou à la reconnaissance des filles et des garçons en leur refusant le droit d'être humain à la fois dans leur présent et dans le nôtre.

Cette perspective de transformation continue est à tout le moins fascinante. Je crois qu'elle ne peut être pleinement acceptée que lorsque l'égalité des chances entre les enfants et les adultes sera pleinement réalisée et que la situation actuelle de discrimination flagrante aura été surmontée. Peut-être est-il donc nécessaire, dans le présent, d'affirmer avec force que l'enfant a droit à la pleine citoyenneté et doit être considéré comme un «être humain à part entière», et que ce

droit commence dès la naissance.

Nous devons nous garder de penser que le temps nécessaire à l'acquisition de connaissances et de compétences - souvent considérées comme essentielles pour démontrer sa capacité de jugement et de prise de décision - devrait servir de justification pour limiter la reconnaissance du statut de l'enfant. S'il est vrai que l'être humain est en apprentissage permanent et que, en tant que sujet vulnérable, l'enfant a droit à des soins et à une protection, ces réalités ne doivent jamais occulter le statut de l'enfant en tant que citoyen à part entière et être humain *d'aujourd'hui*, et non de demain.

Malheureusement, on admettra que cela ne va pas de soi. Il suffit de regarder les innombrables barrières architecturales ou urbanistiques que les enfants rencontrent dans nos villes, qui deviennent trop souvent des espaces inaccessibles pour eux. Ou encore le manque d'offres culturelles spécifiquement et systématiquement conçues pour eux, sans oublier la ghettoïsation des enfants dans les limites étroites du divertissement pour le divertissement.

Dans la Charte européenne des droits de l'enfant, l'article 8.1 stipule: «On entend par enfant tout être humain âgé de moins de 18 ans...» Cette phrase revêt une dimension oxymorique, car le mot «enfant» englobe tout le spectre de l'enfance: du nouveau-né qui a besoin de soins, à l'adolescent de 18 ans prêt à voler de ses propres ailes. Vu sous ces deux angles, c'est une perspective fascinante,

car elle mêle les notions de soins et d'altérité par rapport au monde des adultes. J'apprécie ces deux notions : celle de soins, car lorsqu'elle est associée au mot «droit», elle implique une attention et un respect pour tous les enfants, et pas seulement pour ceux qui nous sont proches ; et celle de l'altérité, car elle nous oblige à considérer les enfants et les jeunes comme des êtres humains à part entière, quel que soit leur âge. À part entière dans leur singularité. Des êtres humains à part entière avec lesquels nous pouvons établir une relation de sujet à sujet. Des citoyen·nes qui, dès leur plus jeune âge, ont le droit d'occuper pleinement les espaces physiques et mentaux que l'art et la culture peuvent offrir, partageant avec les adultes un sentiment de proximité et d'appartenance. L'appartenance à une terre, à un peuple, à une ville qui s'ouvre au monde. La proximité avec les autres et leurs pensées, dans une vision d'une société pacifique.

C'est une question de droits. Les enfants et les adolescents doivent se voir accorder une pleine citoyenneté culturelle. Nous devons faire preuve de respect pour les pensées d'un adolescent, d'un enfant de huit ans ou d'une petite fille qui vient de faire ses premiers pas. La qualité d'une pensée ou d'une émotion ne se mesure pas en centimètres ou en kilos.

Peut-être pouvons-nous supposer que de plus en plus d'adultes reconnaîtront l'importance d'une culture pour l'enfance et soutiendront l'idée que les enfants et les jeunes doivent être reconnus comme des individus dotés de droits: des êtres humains jouissant d'une pleine

citoyenneté culturelle. Mais il reste vraiment difficile d'imaginer que dans un avenir proche, nous pourrions commencer à concevoir chaque étape de l'enfance et de l'adolescence comme l'expression d'une identité culturelle distincte, ou à reconnaître l'existence des «cultures de l'enfance et de l'adolescence».

Le caractère unique de chaque enfant, et leurs diversités, vont de pair avec de nombreux facteurs communs. C'est le cas notamment avec la manière dont les enfants interprètent la réalité et vivent la fiction. Sans parler de leur curiosité inépuisable, qui nourrit leur besoin de découvrir le monde et de comprendre comment faire face à ses misères tout en essayant, dans le même temps, de saisir ses opportunités. Les enfants savent souffrir, aimer, rêver, croire, accepter, être déçus...

Ceci dit, ils ne perdent jamais leur désir insatiable d'imaginer et de façonner leur avenir. Chaque jour, ils travaillent dur pour y parvenir. Ils construisent leurs connaissances, recueillant ce que la vie leur offre en choisissant ce qu'ils veulent emporter avec eux, ce qui pourrait être utile à leur propre vision de l'avenir. C'est une façon d'aborder la vie qui appartient à un âge où tout semble encore possible, même ce qui ne se réalisera peut-être jamais. Une façon de vivre sa vie, en reportant les préjugés et la peur des autres à un moment futur.

Jour après jour, année après année, les enfants construisent leur compréhension avec passion et détermination, à un rythme si intense qu'il est inconcevable

pour la paresse intellectuelle de nombreux adultes. Le monde est là pour être découvert, connu, exploré dans tous ses recoins, tant par celles et ceux qui ont une approche plus scientifique que par ceux et celles qui vivent plutôt dans le domaine de l'imaginaire. Quel que soit leur penchant, ils construisent un monde imaginaire riche et complexe, où la réflexion profonde s'entremêle avec la liberté des possibles ? et avec le désir sans limites.

Je ne cesse de me demander: quand dépasserons-nous cette vision étroite des connaissances des enfants ? Quand laisserons-nous place à notre propre curiosité par rapport à ce qui nous échappe chez les enfants et les jeunes ? Quand commencerons-nous à regarder l'enfance et l'adolescence avec l'émerveillement qu'elles méritent tant ? En tant qu'adultes, nous devons retrouver une véritable conscience de l'altérité qui se trouve devant nous afin d'être vraiment présents auprès d'un enfant ou d'un jeune, à l'écoute de sa sensibilité, prêts à recueillir et à suivre les nombreuses traces qu'il nous laisse. Nous devons continuer à rechercher obstinément ce qu'ils portent déjà en eux, en reconnaissant le caractère unique de leurs processus culturels. Nous devons apprendre à quel point il est important de miser sur les enfants et les jeunes, toujours et sans condition, en appréciant leur infinie diversité. Nous

devons nous efforcer de leur être utiles, en veillant à ce que leur processus culturel puisse se développer pleinement, sans être nié ni caché.

Nous avons devant nous des individus en mouvement, et nous, en tant qu'adultes, sommes responsables de leur bien-être. C'est pourquoi nous devons nous poser des questions très simples:

- Pouvons-nous former un enfant à l'inclusion si nous ne nous soucions pas de sa propre inclusion ?
- Pouvons-nous leur enseigner le respect si nous ne respectons pas nous-mêmes chaque enfant, quel qu'il soit dans toute la diversité de son être ?
- Pouvons-nous leur faire comprendre la complexité de notre époque que nous avons créée si nous ne respectons pas la complexité de chacun d'entre eux ?

Pour commencer à reconnaître une Culture de l'Enfance, nous devons nous efforcer à devenir une communauté de partages - et non un collectif d'adultes négligents et indifférents qui s'intéressent peu au monde des enfants - en nous efforçant de considérer toutes les filles et tous les garçons comme nos compagnons de voyage. Si cela se produit un jour, dans un avenir utopique, ce sera un jour magnifique, pour elles et eux comme pour nous.

2023, January
Vilnius (Lithuania)
photo Rokas Snarskis



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft



2023, June
Breda (Netherlands)
photo Hans Gerritsen

EXPLORER UN DICTIONNAIRE ARTISTIQUE POUR LES ARTS VIVANTS JEUNE PUBLIC

Écouter Conditions préalables à la recherche sur l'éducation culturelle pour les arts du spectacle

Wolfgang Schneider

Le plus ancien dictionnaire remonte à 600 avant J.-C. et a été trouvé à Uruk, aujourd’hui connue sous le nom de Warka, près de l’ancienne ville d’Ur en Irak. Même à cette époque, les gens essayaient de documenter les connaissances les plus caractéristiques dans un ouvrage de référence qui répertoriait les mots et leur signification. Dans l’Antiquité, Les Grecs lui ont donné le nom de lexique, au siècle des Lumières les Français l’ont appelé Encyclopédie, et en Allemagne, ce sont les frères Jacob et Wilhelm Grimm - philologues et collecteurs de contes de fées - qui ont rassemblé les mots et leurs significations au XIXe siècle.

Dans le cadre du projet BABEL, certains termes reviennent sans cesse lorsqu'il s'agit de discuter et d'interpréter l'art de l'écoute. Même dans un projet européen, où les racines culturelles sont pour la plupart communes, il est important d'être précis lorsque les mots jouent un rôle dans l'échange d'idées et de pratiques dans le théâtre jeune public. Ainsi, Kitty Morley explore le terme «attention», Irma Unušić aborde le mot «atmosphère», Bruno Frabetti traite de la «proximité», Nicola Scherer discute sur ce qui peut se cacher derrière le terme «curiosité» et Özlem Canyürek tente de créer son propre glossaire sur la «diversité».

Faire entendre des voix qui, autrement, seraient ignorées

Lorsque le théâtre approche l'art de l'écoute, l'art doit également traiter d'éducation. Car malgré toute la liberté de l'art, le théâtre est toujours aussi un lieu d'apprentissage, où il s'agit de voir et d'entendre, mais aussi de comprendre et de percevoir. Les théories pédagogiques définissent trois façons d'y parvenir. Outre les approches scientifco-rationnelles et éthico-morale du monde,

il existe aussi l'expérience esthétique. Le théâtre s'engage précisément dans cette perception sensorielle, ainsi que dans l'interprétation des schémas de signification et de l'interaction symbolique. Il convient de noter à ce stade que cet aspect remarquable du théâtre n'est pas toujours pris au sérieux, que cette approche idéaliste du théâtre n'est pas toujours comprise comme une mission et que cette signification existentielle du théâtre n'est pas toujours mise en œuvre de manière cohérente dans la pratique. C'est une autre raison pour laquelle le projet pilote BABEL a été lancé.

Le théâtre permet un type de comportement particulier: jouer et regarder, comme une sorte de rassemblement. L'ordre de l'espace lui-même devient un thème, les choses et les espaces sont redéfinis. Le théâtre en tant que phénomène esthétique est en même temps vécu comme une pratique potentiellement critique dans le sens où il se trouve dans une situation exceptionnelle: c'est dans l'interruption de la régularité de la vie quotidienne que la règle peut être vue.

Il existe des formes théâtrales qui se considèrent comme des moments de recherche et qui, dans tous leurs projets, ne traitent pas l'expérimentation pratique et la représentation scénique comme deux processus distincts, mais plutôt comme deux processus étroitement liés [cf. Peters, 2025]. Dans cette optique, le travail ne vise pas principalement à produire une œuvre réalisée par des adultes, mais se concentre sur le processus de recherche performative avec les enfants eux-

mêmes. De tels projets tentent de briser les politiques d'exclusion établies et dominantes, telles qu'on les connaît dans le théâtre classique ou l'environnement scolaire. L'objectif est de faire entendre des voix qui, autrement, seraient ignorées et ne trouveraient aucun écho, en donnant la parole aux enfants. Cette pratique permet des expériences qui vont au-delà des expériences familiaires, qui impliquent des formes de partage des connaissances et génèrent des connaissances différentes, car elle rend le théâtre tangible grâce à la participation.

La critique du théâtre en tant que pratique esthétique

Le théâtre et l'exploration par les enfants de leur quotidien peuvent-ils être critiques en soi ? [cf. Westphal, 2025] Les discours actuels sur la critique de la critique et la crise de la science et de l'art soulèvent d'autres questions, à savoir si notre époque peut encore être qualifiée d'ère de la critique. Cette forme de cognition est de plus en plus éclipsée par l'évaluation. L'évaluation elle-même a changé, et a pris le sens de condamnation ou d'accusation, de contestation ou de rejet. Par rapport au public cible, la critique du théâtre est toujours aussi une critique du théâtre et son examen par le jeune public.

Il ne s'agit pas seulement de ce qui est au centre des productions théâtrales, mais aussi des marges, du non-dit, du non-fait et du non-vu dans ce qui a été déjà fait, du non-réglementé et de l'inconnu dans ce qui est réglementé et familier, de l'inhabituel dans le quotidien. Les marges n'incarnent pas un autre monde, mais plutôt ce qui diffère du monde existant,

ce qui est supprimé, voire réprimé par les pratiques d'interprétation respectives, mais qui continue d'exister en tant que possibilité, qui soit tangible dans les désirs, les peurs ou les fantasmes, par exemple. Il ne s'agit pas de remplacer le monde factuel par un autre monde, mais plutôt de déconstruire le monde existant afin d'en exposer les fondements et les origines et de les rendre perméables.

Plus de théâtre exploratoire !

«De quoi avons-nous besoin pour donner aux enfants et aux jeunes accès au théâtre ?» Dans une contribution à la conférence «Recherche dans le théâtre jeune public» à Hambourg, Gabi dan Droste, directrice artistique du FELD-Theater für junges Publikum (Théâtre jeune public FELD [Droste, 9. 2025]) à Berlin, s'interroge sur l'orientation fondamentale et la mission sociale des théâtres à destination du jeune public. D'une manière générale, il s'agit de concevoir un programme, un calendrier de représentations qui permette au public cible d'assister à des productions, désormais souvent accompagnées d'une formation théâtrale. «L'approche consistant à mener des recherches dans le domaine du théâtre pour l'enfance et la jeunesse va bien au-delà ; elle modifie le contenu, les formes de communication, la compréhension de la production et de sa réception artistique, et par conséquent les besoins et les ressources dans les structures des compagnies de théâtre» [Droste, 2025]. Elle reflète un positionnement différent de ces lieux dans leur environnement.

Il faut de l'espace, car le théâtre basé sur la recherche dépasse la boîte noire d'un

théâtre. Ainsi «dans le quartier, dans les écoles, les crèches, les maisons de retraite, les centres de jeunesse, les cafés de quartier, etc. les artistes recherchent des personnes de tous âges dans les lieux où elles vivent» [Peters, 2025]. Le théâtre basé sur la recherche ouvre les lieux de théâtres, les relie, les met en contact avec des personnes qui, autrement, auraient peu accès à l'art et à la culture.

Il faut du temps, car le théâtre basé sur la recherche ne vise pas uniquement à produire des pièces qui sont répétées et jouées dans le cadre d'une programmation. «Le travail est beaucoup plus axé sur le processus, basé sur l'échange entre artistes, scientifiques et experts dans la vie quotidienne, ce qui prend du temps à mettre en place et à mettre en œuvre» [Westphal, 2025].

La pratique fondée sur la recherche exclut la logique d'exploitation, faisant confiance aux processus et à son développement, donnant un résultat ouvert ou une proposition (préliminaire) pouvant mener à une nouvelle question. Il s'agit de connaissances, de compétences et de ressources, car dans le théâtre basé sur la recherche, les contacts avec l'environnement doivent être coordonnés, cultivés, entretenus et constamment renégociés. Cela nécessite un haut degré de connaissance des diverses compositions de notre société, ainsi que des compétences de base en communication et des connaissances spécialisées sur le travail dans des environnements non artistiques, en dehors du théâtre.

C'est pourquoi le théâtre jeune public a besoin de plus de recherche s'il prend au sérieux l'art de l'écoute, car l'écoute est à la fois une tâche liée à l'éducation et un défi artistique. Le projet BABEL a montré que la qualité de l'art dramatique ne dépend pas seulement de la conception esthétique et thématique d'un spectacle, mais aussi d'une connaissance approfondie des enfants et des jeunes, des opportunités mises en place pour leur permettre une participation globale, et d'une connaissance approfondie de l'éducation culturelle aux arts du spectacle.

Gabi dan Droste

<https://forschung-im-kjt.net/beitraege/forschung-im-kinder-und-jugendtheater-was-wir-brauchen-eine-wunschlise-aus-sicht-eines-kinder-und-jugendtheaters/>, 1.9.2025.]

Sibylle Peters

<https://forschung-im-kjt.net/beitraege/how-to-perform-research-performative-forschungsprojekte-mit-kindern/> 1.9.2025]

Kristin Westphal

<https://forschung-im-kjt.net/beitraege/teilhabe-und-kritik-als-aesthetische-praxis-in-theater-und-schule/>, 1.9.2025.]

Atmosphère

La performance comme création partagée

Irma Unušić

Que ressentez-vous ?

Que prenez-vous ?

Qu'apportez-vous ?

Comment co-créons-nous ?

Quel est le bon ordre... ?

Recommençons.

Où y a-t-il quand même un ordre ?

L'air qui nous entoure toutes et tous dans l'espace

L'espace qui est là pour nous

Déjà là

Qui a créé l'air dans l'espace ?

L'air nous crée-t-il ?

Enfant regardant

Artiste regardant

Enfant donnant

Artiste donnant

Enfant prenant

Artiste prenant

Enfant vivant l'expérience

Artiste faisant l'expérience

L'enfant ressent

L'artiste ressent

Que créent-ils ?

Une atmosphère ?

Quand on pense à l'atmosphère qui entoure la planète Terre, cette enveloppe d'air qui protège la vie des puissants

rayons du soleil et aide à réguler le climat, on est amené à la considérer comme une couverture protectrice. Prendre conscience de l'influence que nous pouvons avoir sur elle est une révélation puissante. Sans cette «couverture protectrice», la vie sur Terre ne pourrait exister.

Pouvons-nous considérer l'atmosphère dans le théâtre comme une couverture protectrice et, si oui, qu'est-ce que cela signifie ?

Vous entrez dans une pièce et vous la ressentez immédiatement: l'atmosphère. Ici, il s'agit d'une atmosphère d'un autre genre, celle que nous ressentons et créons lorsque nous sommes dans un espace. Parfois, elle est agréable, peut-être réconfortante ou inspirante, et parfois nous nous disons: «Mais quelle est cette atmosphère ?» Mais qu'y avons-nous apporté ? Comment pouvons-nous co-créer une atmosphère ?

Dans le domaine des arts du spectacle, l'atmosphère joue un rôle important. Ce n'est peut-être pas toujours le sujet principal, mais les créateurs et créatrices se posent à chaque fois les questions suivantes: «Que pense un enfant ? Que ressent-il ? Où ressent-il les choses ? L'enfant pense-t-il seulement à l'atmosphère, ou la ressent-il simplement ? L'enfant ressent-il le flux de l'espace, lorsqu'il bouge avec émotion, ou qu'il réagit avec son corps ?» Pour un enfant, l'atmosphère n'est peut-être pas un concept, mais plutôt une expérience vécue, une sensation fluide dans l'air qui guide chacun de ses mouvements. L'enfant n'analyse pas l'atmosphère, mais l'absorbe complètement, se laissant porter par l'énergie du moment.

Les exercices des figures 1 et 2 aident

à articuler l'expérience vécue d'une atmosphère particulière.



Figure 1: LORSQUE VOUS ENTREZ DANS UNE PIÈCE, DANS QUELLE PARTIE DE VOTRE CORPS SENTEZ-VOUS L'ATMOSPHÈRE ? INDIQUEZ-LA. VOUS POUVEZ UTILISER DES COULEURS POUR DÉCRIRE DIFFÉRENTS TYPES DE SENTIMENTS.



Figure 2. DANS QUELLE PARTIE DE VOTRE CORPS APPORTEZ-VOUS VOTRE PROPRE ATMOSPHÈRE DANS UN ESPACE ? QUELLE COULEUR APPORTEZ-VOUS ?

Ces réflexions nous amènent à considérer l'atmosphère comme une partie intégrante de l'expérience partagée. Qui crée cette atmosphère ? Les artistes ? Le public ? Ou bien émerge-t-elle dans l'espace qui les sépare ? Cette question est au cœur du phénomène de l'écoute, que nous avons exploré en profondeur dans les ateliers BABEL.

L'art de l'écoute dans BABEL nous fait jouer avec les mots: une «bulle BABEL» où la dynamique de l'écoute devient un jeu, une danse entre l'attention, la compréhension et la réponse. Qu'écoutons-nous les uns chez les autres ? Comment écoutons-nous, non seulement les mots prononcés, mais aussi les courants émotionnels qui les sous-tendent ? Dans cet espace, l'atmosphère est créée par toutes les personnes impliquées, chacune contribuant à son flux.

Je crée l'atmosphère, et l'atmosphère, à

son tour, me crée. C'est l'essence même de l'expérience collective. La «bulle» peut servir de couverture protectrice, comme mentionné précédemment, offrant un espace pour écouter et cultiver une atmosphère propice à l'écoute, qui protège, soutient et nourrit au sein du collectif. Dans le contexte du spectacle, l'atmosphère n'est pas seulement un environnement passif. Elle est remplie d'imagination, de curiosité et d'énergie partagée. C'est un espace où l'empathie s'épanouit, où nous nous écoutons les uns les autres et partageons non seulement des mots, mais aussi des sentiments. Au théâtre, cela devient particulièrement crucial: l'atmosphère est un moyen d'exploration, où nous questionnons, apprenons et grandissons. C'est une atmosphère d'écoute, de création, de compréhension, et parfois d'échec et de réussite.

Lorsque les enfants entrent dans un théâtre ou dans tout autre espace de représentation, ils ne sont pas de simples spectateurs et spectatrices. Ils participent activement à la création de l'atmosphère. Dans les arts du spectacle jeune public, cette idée est centrale: tout le monde, artistes et public, partage la responsabilité de l'atmosphère. Elle n'est pas seulement créée par les artistes ou dictée par l'espace. Elle est co-crée par toutes les personnes et toutes les choses présentes. Elle devient une atmosphère de partage, d'écoute et de réponse, qui conduit à l'empathie.

L'empathie n'est pas seulement un exercice intellectuel, c'est une expérience corporelle. C'est le regard dans les yeux de quelqu'un, le contact d'une main, le souffle que nous partageons. C'est la

communication silencieuse qui passe entre les personnes, créant un espace de compréhension, de connexion. Au théâtre, cela est amplifié: nous pouvons sentir la tension, l'excitation, l'inconfort, la joie des autres personnes présentes dans la salle. Et, à notre tour, nous réagissons, influençant davantage l'atmosphère. L'exercice de la figure 3 aide à donner une expression tangible à l'expérience d'atmosphère d'un espace particulier.



Figure 3: DANS QUELLE PARTIE DE VOTRE CORPS APPORTEZ-VOUS VOTRE PROPRE ATMOSPHÈRE DANS UN ESPACE? QUELLE COULEUR APPORTEZ-VOUS?

Alors, pouvons-nous mesurer l'atmosphère au théâtre ? Pouvons-nous quantifier les sentiments intangibles, les courants émotionnels partagés qui traversent une représentation ? Peut-être pas au sens conventionnel du terme. Mais nous pouvons sentir sa présence. Il est de la responsabilité de chacun dans l'espace de veiller à ce que l'atmosphère reste vibrante, inclusive et engageante pour toutes et tous. Il s'agit d'une expérience partagée, d'une création collective, d'un échange entre les individus et leur environnement.

Ce texte n'a pas de fin. Vous le poursuivrez par votre présence dans une création partagée.

Profitez de cette atmosphère ! Laissez l'atmosphère en profiter!

Attention À l'écoute des schémas des choses

Kitty Morley

Dans les lumières feutrées du théâtre, nous oscillons entre sentiment, réflexion et compréhension. Le sentiment de découverte est une notion bienvenue. Poussés par la curiosité, nous recherchons, rassemblons, nourrissons nos attentes et créons des idées connectives. Celles et ceux qui travaillent dans le théâtre ont beaucoup en commun avec les spectateurs et spectatrices voracement curieux·ses et sensuellement perspicaces qui viennent découvrir leur travail. Alors que les adultes ont la possibilité de s'appuyer sur leurs connaissances existantes pour accompagner et comprendre leurs rencontres, les enfants, en particulier ceux âgés de 0 à 6 ans, sont encore relativement occupés à cartographier le monde, rencontrant constamment la sensation de nouveauté et s'appuyant sur leurs pouvoirs de perception pour donner un sens aux choses et aux personnes.

Dans cet article, j'explore la notion de perception et les moyens par lesquels nous acquérons des connaissances grâce à la connexion sensorielle et à la participation. Je soulève des questions sur la relation bidirectionnelle entre l'interprète et le spectateur, et sur ce que signifie être un participant sensible à une représentation théâtrale pour les jeunes

enfants.

La manière dont nous participons à un événement est déterminée par ce que nous sommes prêts à faire. Notre disposition est influencée par notre capacité à nous développer, notre force physique, notre humeur du moment et, dans le contexte des arts vivants pour le très jeune public, par la manière dont nous percevons l'invitation d'une représentation à y participer. Une telle invitation ne doit pas être considérée comme un geste grandiose, mais plutôt comme une série continue de petits événements connectés, qu'on nous a offert avant, pendant et après la représentation. De cette manière, les spectateurs se voient offrir de multiples occasions de se connecter à l'œuvre, étant donné que les moments de déconnexion font naturellement partie de la vie de spectateur. Cependant, la création d'un sentiment de connexion n'incombe pas uniquement au spectateur, mais fait plutôt partie de la volonté de l'interprète de créer une dimension dynamique et empathique avec celui-ci, où l'écoute mutuelle devient possible.

Les écrits phénoménologiques d'Alva Noë font écho à la littérature sur le développement de l'enfant en suggérant que «la perception est déterminée par ce que nous sommes prêts à faire... nous mettons en œuvre notre perception» (2004: 1). J'aime cette idée de préparation, car elle s'applique de la même manière à toutes les personnes présentes dans l'espace de la représentation. Si la position du spectateur peut parfois être considérée comme statique, cela ne doit pas être assimilé à de la passivité, et nous ne devons pas non plus conclure qu'un enfant qui se déplace dans l'espace de

représentation est nécessairement engagé en tant que spectateur.

Dans son exploration de ce qu'il appelle le «théâtre des sentiments», Martin Welton s'appuie sur les travaux du psychologue James Gibson pour affirmer que «percevoir... est une entreprise active» (2012: 85). En abolissant la dichotomie perçue entre participation active et spectateur silencieux, je souhaite aborder cette exploration de la perception en affirmant que l'action sur scène sera toujours accompagnée de l'activité et de l'activation du spectateur. Les interprètes doivent être prêts à s'engager dans un flux complexe de communication entre celles et ceux «qui savent» et celles et ceux «qui ignorent», dans lequel la moindre action ou parole de l'une ou l'autre partie peut créer un lien «ressenti», ou au contraire une déconnexion. Cette idée est développée dans la théorie de Morley sur «la taxonomie de l'immobilité relative» (2022: 145).

Dans le contexte d'une représentation, les spectateurs ne sont pas toujours capables d'exprimer leurs sentiments par la parole, mais leur posture corporelle, leurs mouvements, leur contact visuel, leurs vocalisations non verbales, leurs applaudissements spontanés, le fait de se tenir la main et leur position par rapport aux autres spectateurs révèlent leur «engagement actif». Comme le suggère Gibson, «l'équipement nécessaire pour ressentir est anatomiquement le même que celui nécessaire pour agir» (1968: 99). Une observation attentive et une analyse des performances peuvent révéler des schémas fascinants de réponses comportementales. Dans le cadre de mes propres recherches sur l'immobilité

relative (2022: 151), ce que j'ai appelé le «paradigme de l'apprentissage» contribue dans une certaine mesure à jeter les bases d'une exploration future du phénomène des schémas de mouvements des spectateurs. En acceptant que le mouvement et la cognition se développent ensemble, nous comprenons qu'«il n'existe pas de percepteur «inerte» ou «inactif»» (Noë, 2004: 17).

Parler du processus de perception ne devrait pas susciter de malaise. La perception est simplement le moyen par lequel nous entendons, voyons ou prenons conscience de quelque chose à travers nos sens. Il s'agit d'un processus multidirectionnel qui consiste à interpréter les stimuli qui nous entourent. Le processus de perception nous met en contact avec notre environnement actuel et est activé par les sens localisés, tels que l'ouïe, la vue ou le goût, ou par les sensations somato-sensorielles plus larges que sont la pression, la douleur ou la chaleur. Imaginez un instant que vous tenez une pierre lisse, ou un poussin nouveau-né, ou que vous renversez une tasse d'eau froide. En évoquant ces sensations, nous pouvons nous appuyer sur nos expériences passées pour imaginer ou revivre la sensation de ces actions. Nous ressentons quelque chose qui peut nous procurer du plaisir, de l'humour ou de l'inconfort. Nous revivons ces sensations en nous remémorant ces interactions à travers notre mémoire. En d'autres termes, le processus de perception est continu et va de pair avec notre sentiment de nouveauté et de familiarité. Nous pouvons définir le sentiment de familiarité comme le sentiment de sécurité, le fait de savoir

quoi identifier comme un lieu sûr ; et la nouveauté comme la stimulation essentielle pour susciter de nouvelles pensées, idées et connexions. Nous faisons l'expérience de la familiarité et de la nouveauté presque partout... à la maison, dans le bus, dans le parc... et nous sommes confrontés à un flux constant de stimuli familiers et inconnus. Où que nous soyons, rencontrer quelque chose d'inattendu peut devenir une occasion en or de re-contextualiser et d'élargir notre compréhension, mais dans le contexte d'une représentation théâtrale, quelque chose de fondamental rend la violation des attentes d'autant plus précieuse.

Le terme «violation des attentes» décrit le moment de réaction lorsqu'une action inattendue se produit en raison d'un changement dans le stimulus dominant. Défier les attentes d'un nourrisson peut provoquer un choc ou un ravisement, en particulier à un moment où l'attachement en est à ses débuts et où les enfants établissent, par exemple, les règles de la gravité, de la permanence des objets ou du comportement social. Les enfants développent rapidement des attentes vis-à-vis de leur environnement et savent discerner lorsque l'on va à l'encontre de ces attentes. Leur attention est captée lorsqu'un schéma ne suit pas son cours, lorsqu'un mouvement s'arrête ou lorsque, contrairement à la norme, personne n'utilise de mots pour communiquer.

Lorsqu'un changement de stimulus va à l'encontre des attentes d'un enfant, le sentiment de surprise peut l'amener en tant que spectateur à se (re)connecter au stimulus dans son état modifié, ou à

capter à nouveau son attention de l'enfant avec un nouveau stimulus après une période d'accoutumance. Le «quoi» et le «quand» de la (re)captation de l'attention sont particulièrement complexes dans un théâtre rempli d'enfants actifs de manière indépendante, néanmoins des schémas de réponse émergent. L'accent est mis ici, en particulier pour l'artiste, sur le fait de savourer l'opportunité de «lire» le public. Avec une connaissance limitée des règles de conduite au théâtre, des conventions de représentation, du contenu ou des comportements des spectateurs, le terme «violation des attentes» aide à définir les moments clés du parcours du spectateur-enfant dans un environnement où il est capable d'appliquer des attentes limitées, mais où il continue néanmoins d'observer et de réagir avec impatience.

Pour explorer la notion de surprise en tant que fonction du processus de perception, nous examinerons brièvement des exemples de communication non verbale, car ils sont fréquents dans les arts vivants pour les tout-petits. Ce que nous voyons, entendons ou ressentons en tant que spectateurs peut être décrit comme un texte de performance constitué de signifiants à «lire» aussi naturellement que nous lisons les connotations des actions et des événements de la vie quotidienne. Les nourrissons et les enfants sont naturellement poussés par la curiosité et explorent leur environnement en passant de la perspective de l'observation à celle de la locomotion et du toucher. Le fait d'être habitués à passer d'une perspective à l'autre leur confère une aisance dans l'art de donner du sens que les adultes au théâtre ne ressentent pas

immédiatement.

Imaginons une violation des attentes qui cherche à attirer l'attention comme une petite touche d'anarchie. Une lueur d'espièglerie dans les yeux de l'artiste attirera invariablement les enfants dans une douce conspiration. Cela devient une connexion magnétique du type «je sais que tu sais» qu'il se passe ici quelque chose d'extraordinaire. Cela peut impliquer de déchirer du papier, de renverser de l'eau, de mettre de la lumière sur un tambour recouvert de sable pour révéler une petite tortue enfouissant ses œufs, dessiner un chat noir espiègle qui s'enfuit soudainement et devient introuvable ; offrir à chaque spectateur un verre d'eau et un biscuit pendant le spectacle ; regarder un morceau d'argile ordinaire se briser en deux pour révéler une grotte scintillante de paillettes bleues ; voir une fille laisser tomber son ours en peluche préféré par la fenêtre et partir à sa recherche dans la forêt ; regarder un seau se balancer au-dessus de l'espace de jeu, créant des cercles concentriques de sable aux pieds du public. Ce sont là des violations théâtrales des attentes. Ces événements créent la surprise et nous invitent à reconsidérer ce que nous pensions savoir, encourageant la curiosité, le plaisir pur ou, peut-être plus important encore, la poursuite de la conversation.

Soit dit en passant, il est intéressant de noter que lorsque l'on se remémore des spectacles récents afin de partager des exemples d'actions non verbales liées à l'émotion, la plupart de ceux qui viennent à l'esprit impliquent la nature ou des objets naturels. Peut-être parce que l'exploration tactile de l'environnement

par l'enfant est si étroitement liée aux éléments naturels, quelque chose de spécial se produit, pour nous toutes et tous, lorsque nous faisons entrer la nature à l'intérieur, dans nos maisons ou dans l'environnement ordonné du théâtre. Nos rythmes visuels et auditifs habituels sont interrompus par un stimulus familier, plutôt que par quelque chose d'étranger. Lorsque nous créons la surprise en utilisant la familiarité, et dans ce cas, la théâtralité de l'eau, du sable, du tissu ou de l'argile, nous offrons aux participants la possibilité de percevoir et de renouer le contact en élargissant leurs attentes. Les éléments naturels sont depuis longtemps considérés comme des stimulus de référence dans les arts vivants à destination des tout-petits.

Nous examinons ici les processus perceptifs d'enfants qui viennent d'apprendre à faire des vocalises, à parler, à faire des signes de la main, à applaudir – certains viennent peut-être tout juste d'apprendre à marcher, d'autres sont tout à fait capables de courir hors de la pièce, certains recherchent la sécurité du contact physique avec leurs parents, quand d'autres se contentent de rester dans l'espace entre la scène et la salle. Certains serrent spontanément la main de leurs camarades de maternelle, d'autres semblent captivés par les artistes et suivent chacun de leurs mouvements. Étant donné que les enfants âgés de 0 à 6 ans ont une vision périphérique encore peu développée et qu'ils manquent d'expérience pour se concentrer sur une seule source sonore par rapport au bruit de fond, le théâtre a un pouvoir et un potentiel énormes en

tant que lieu d'attention. Nous avons ici quelque chose d'unique pour l'enfant en développement. Nous sommes en mesure d'offrir une expérience exceptionnelle grâce aux conditions dans lesquelles nous travaillons. Dans l'environnement contenu du théâtre, les artistes peuvent choisir des stimuli appropriés en fonction de l'âge de développement des enfants avec lesquels ils et elles travaillent et de l'atmosphère qu'ils et elles souhaitent créer. La palette à la disposition des artistes est scénographique, musicale, texturale ; elle est conçue pour l'oreille, l'œil, la main et le cœur. Les artistes recherchent rarement la simplicité, même si le contenu a souvent un caractère universel, et le rythme plus lent de la présentation permet de s'adapter à la vitesse de cognition plus lente des enfants, leur permettant ainsi de mieux se connecter aux actions et aux événements sur scène. Mais c'est l'absence de certains stimuli qui, selon moi, est la plus significative dans la manière dont les tout-petits sont capables de trouver un lien dynamique avec le théâtre et ce de manière durable.

La violation la plus forte des attentes se produit à cause de quelque chose qui n'est pas présent. En raison de leur conception architecturale, le point de départ fondamental de la plupart des espaces de représentation est le silence et l'obscurité. Nous devons tous filtrer une multitude de stimuli informationnels dans notre vie quotidienne. C'est précisément parce qu'il n'y a pas de stimuli visuels ou auditifs superflus à l'intérieur de ses murs que le théâtre peut offrir un lieu de concentration en éliminant naturellement une grande partie des stimuli que les jeunes enfants

trouvent épuisants à traiter (pour plus d'informations, voir Morley 2023: 23-26). Dans ces conditions particulières, rarement reproduites en dehors de l'architecture des salles de spectacle, nous voyons régulièrement des nourrissons et des enfants parvenir à se concentrer et à percevoir profondément. La théorie des «horizons de l'attention infantile» (Mapping 2023: 106) explique en partie pourquoi les nourrissons et les jeunes enfants peuvent établir un lien si profond : leur immobilité et leur silence en tant que spectateurs s'intensifient, non pas parce que quelqu'un leur a demandé de se taire, mais parce que cela leur a été permis. Cela ne se produit pas seulement parce que les murs du théâtre éliminent les stimuli extérieurs et permettent à nos horizons d'attention de s'élargir, mais aussi parce que la perception méticuleuse du public par l'artiste est au cœur de la dimension empathique qu'il ou elle s'efforce de créer.

Le sens unique de l'enculturation d'un nourrisson, son stade de croissance individuel et sa perception subjective façonnent le lien qui sous-tend toute réaction du spectateur. La manière dont les artistes perçoivent leur propre rôle de guides empathiques influencera le sentiment de sécurité d'un enfant lorsqu'il entre dans l'espace de représentation et la manière dont chaque groupe d'individus est aidé à s'installer en tant que public. Créer une dimension empathique entre celles et ceux qui sont sur scène et celles et ceux qui sont dans le public, quel que soit le contenu du spectacle, sera toujours une priorité pour l'artiste, car chaque personne présente dans l'espace est une participant-e et, par sa présence, contribue

à l'expérience des autres. Ce n'est pas parce que certain·es parlent, d'autres regardent et d'autres encore bougent que nous ne réfléchissons pas tous. Ici, au théâtre, chaque participant·e est assis·e, plein d'espoir, à la croisée des sentiments, des pensées et de la compréhension.

Références

- Gibson, J. 1968. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Londres: George Allen et Unwin.
- Morley, K. 2022. *Spectatorship in Theatre for Early Years: Towards a Taxonomy of Relative Stillness*. Thèse de doctorat, Université de Manchester, 2022.
- Morley, K. 2023. *Mapping Research. A Map on the Aesthetics of Performing Arts for Early Years*. Pendragon.
- Nöe, A. 2004. *Action in Perception*. MIT Press.
- Stahl, A. E., & Feigenson, L. 2017. Expectancy violations promote learning in young children. *Cognition*, 163, 1–14.
- Welton, M. 2012. *Feeling Theatre*. Palgrave Macmillan.

Proximité Interaction à travers la recherche artistique collaborative

Bruno Frabetti

Le théâtre jeune public est une question de curiosité et de persévérance, tant pour les artistes que pour le public. C'est une question de temps et d'espace partagés. En tant qu'artiste et chercheur, je partage quelques observations utiles pour clarifier ce que signifie «l'art de l'écoute dans le théâtre jeune public», en combinant mes expériences personnelles avec les intentions de BABEL.

Prémisses: La nécessité de cette réflexion est soulignée par une exploration approfondie et exhaustive des différents langages artistiques largement représentés au sein du réseau ASSITEJ International, la principale association internationale dédiée au théâtre et arts vivants pour l'enfance et la jeunesse. Au-delà de mes mots se cache un engagement à comprendre et à améliorer les processus complexes de communication qui se produisent dans le théâtre et les arts du spectacle, en particulier lorsqu'ils concernent le jeune public. Au cœur de cette vision se trouve la conviction inébranlable, partagée par tous les partenaires, que les enfants et les jeunes ont un droit inhérent à une pleine citoyenneté culturelle: un droit qui englobe la participation active, l'accès et la représentation dans la sphère

culturelle. Chez les enfants et les jeunes, la diversité n'est pas une exception, c'est le tissu même de l'expérience, la raison qui devrait mener à des politiques culturelles innovantes.

Défis: les différences linguistiques, émotionnelles et cognitives ne sont pas des obstacles à surmonter, mais des aspects fondamentaux du développement humain. Reconnaître cette complexité n'est pas seulement une responsabilité éthique, mais un choix artistique délibéré, dans lequel les artistes défendent leur rôle déterminant et, à travers différentes formes artistiques, peuvent soutenir et demander une alliance avec le monde de l'éducation, simplement en étant dans la même pièce. Tout en partageant la même dimension temporelle, il est possible de mettre en évidence l'impact encore inexploré des arts du spectacle, dans le but de respirer au même rythme. Les artistes, les enfants, les enseignant-es, ou autres adultes qui vivent l'expérience artistique aux côtés des enfants vivent un moment précieux, qui ne devrait jamais être considéré comme acquis.

Chaque phase de la croissance d'un individu apporte ses propres rythmes, langages et formes d'expression. Cette compréhension implique la nécessité d'écouter de façon intense et soutenue les enfants et les jeunes, non seulement en tant que publics, mais aussi en tant que personnes ayant chacune leurs propres individualités qui peuvent façonner le processus artistique lui-même. Ce n'est que grâce à ce type d'écoute que nous pouvons comprendre leur notion du temps, leurs codes, leurs façons

d'exprimer leurs émotions et leurs significations. Ainsi, nous pouvons nous rapprocher et c'est seulement alors que les actes artistiques peuvent devenir un espace d'échange authentique et sensible.

Dans le théâtre pour les tout-petits, cette connexion se transmet par le contact visuel, mais aussi par de longs silences, des sons imperceptibles, des excitations soudaines, des surprises, des rires inattendus et des postures qui témoignent de l'implication totale de leurs sens. En grandissant, ils commencent à formuler des questions et veulent surtout être sûrs que vous reviendrez sur ces questions. Les enfants plus âgés, bien qu'ils soient encore très jeunes, maîtrisent parfaitement l'art de formuler les questions, et il va sans dire qu'artistes et enseignant·es doivent être prêt·es à les écouter et à les comprendre correctement.

Une fois arrivée l'école primaire, c'est une période plus tumultueuse qui génère des questions floues. Ce sont des questions qui cachent le besoin de comprendre, ou parfois qui demandent de l'attention, ou encore des questions surréalistes. Ce sont peut-être des questions qui indiquent clairement, entre les lignes, que «nous sommes petits, mais nous sommes là, vous nous voyez ?» Je vais essayer de parler comme l'enfant de 6 à 10 ans que j'étais:

Nous avons besoin de contenus complexes, non pas pour grandir plus vite, mais pour être pris au sérieux. Non pas pour devenir adultes avant l'heure, mais parce que nous ressentons profondément le temps, que nous le vivons, que nous

l'écoutons.

Nous ne voulons pas de vérités précipitées et simplifiées à l'extrême. Nous ne recherchons pas de réponses faciles, mais nous voulons que les sujets restent ouverts. Nous voulons poser des questions qui nous aident à réfléchir sans craindre de nous tromper, qui ouvrent des mondes imaginaires qui nous parlent, et non qui nous disent, des questions qui ne se précipitent pas pour se terminer par un point final. Nous ne voulons pas être divertis, nous voulons être impliqués. Nous ne voulons pas qu'on nous explique des histoires, mais des histoires qui nous laissent la possibilité d'y entrer. Nous ne voulons pas qu'on nous parle comme à des enfants, mais comme à des personnes.

Beaucoup d'enfants ne sont pas pressés de grandir. Ils veulent partager, et ils rappellent souvent aux artistes le sens du verbe «jouer», sur scène et dans la vie. Ce jeu à plusieurs dans la même pièce peut encore être accepté à l'adolescence, mais les règles évoluent à mesure que la volonté de changer le «statut d'enfant» devient une priorité. Pourtant, le besoin de complicité, d'être compris et inclus, demeure. Les adolescents peuvent soudainement sembler allergiques aux questions, mais ce n'est pas le cas: il suffit simplement que le rythme sur scène, les sujets et les dialogues soient adaptés au monde dans lequel ils vivent. Les artistes du théâtre jeune public doivent être conscients de ce besoin de proximité et d'écoute mutuelle au sein des différents groupes d'âge, qui sont tous différents en termes d'écoute.

Des années de pratique sur le terrain nous ont appris que les enfants ne sont pas des spectateurs passifs. Ils sont curieux, attentifs, sensibles sur le plan émotionnel et capables de réagir à une œuvre artistique avec profondeur et complexité. Cette reconnaissance est une condition nécessaire pour entrer dans l'espace créatif et, sans elle, notre travail risque de devenir un monologue plutôt qu'un dialogue. Dans ce dialogue, les artistes sont autorisés à formuler des questions, telles que la perception du temps, en particulier du présent, pour les différents groupes d'âge. Les enfants, en particulier les plus jeunes, grandissent beaucoup plus rapidement en un an que les adultes. Et pourtant, le temps des adultes s'écoule beaucoup plus vite que celui des enfants.

Existe-t-il un temps des arts du spectacle ? A-t-il une fréquence différente du temps chronologique ? Le temps de la vie et le temps de l'expérience artistique sont différents. Ils se croisent lors de moments passés au théâtre, devenant un espace partagé entre la scène et le public, qui comprend l'attente, l'avant, le pendant et l'après ; la proximité et la relation continue qui en résulte, comme une écoute et une présence mutuelles pendant la durée du spectacle.

Pour citer Peter Brook «le théâtre est un jeu de temps et d'espace. Nous ne créons pas le temps, nous l'interprétons», et «Le théâtre doit être un lieu où le temps s'étire, un temps qui n'existe nulle part ailleurs». Plutôt que d'essayer d'«apprivoiser» le temps, le théâtre cherche à l'explorer, à jouer avec ses possibilités. Pour les artistes, il y a aussi le temps en dehors de la scène. C'est le temps de la création,

avec toute la recherche qui entre dans le processus d'une expérience artistique, ainsi que l'adaptation continue d'un spectacle, après la première.

Comment trouver le bon timing pour les actions, scène après scène... comment trouver le bon rythme théâtral et les bons choix, mais aussi les ajustements, les erreurs, le hasard ? Ce qui ne fonctionnait pas auparavant et qui fonctionne soudainement maintenant... c'est une question de timing. «Ce qui importe, ce n'est pas la durée d'une scène, mais son intensité. Il s'agit du temps vécu, et non du temps mesuré», disait encore Peter Brook, parlant non pas de la quantité mais de la qualité de l'expérience, un concept qui reflète profondément le sens de l'art de l'écoute.

Les artistes doivent continuer de s'entraîner, car ils ne peuvent pas prétendre qu'ils sont prêts ou qu'ils savent comment faire.

Ils doivent continuer d'évoluer avec le public, car le théâtre est une expérience vivante, mais ils ont également besoin d'occasions pour le faire. BABEL a été une occasion riche, incarnée dans une structure complexe dans laquelle les festivals ont ouvert des espaces de rencontres, de dialogues et d'échanges. Ces festivals servent de laboratoires vivants et créatifs, où les artistes et les publics jeunes se rencontrent, collaborent et s'engagent dans une recherche commune.

Nous avons déjà parlé des ateliers de création artistique - appelés groupes de création multilingues - organisés au

cœur de ces festivals. Chacun d'entre eux consiste en une résidence intensive d'une semaine réunissant 12 artistes issus de divers horizons linguistiques et culturels, qui travaillent ensemble sous la direction de facilitateurs et facilitatrices artistiques.

Grâce à des recherches collaboratives sur la performance et à des ateliers ouverts, ces artistes interagissent avec le jeune public local de manière significative, souvent improvisée. Ces échanges aboutissent à des présentations informelles, des instantanés d'exploration artistique qui rendent visible le processus créatif en évolution et permettent une réflexion collective sur la distance entre les intentions et les résultats. Ces moments sont ouverts aux enfants d'âges différents, en fonction du public cible principal de chaque festival, tout en partageant une idée commune: les enfants nous regardent, mais nous devons aussi apprendre à les regarder.

Les œuvres développées dans le cadre de BABEL ont été façonnées par l'expérimentation et le risque, mais aussi par ces trois orientations fondamentales précises:

- l'écoute du public,
- l'écoute entre artistes sur scène à partir de bases communes, tels que les ateliers de création artistique, et

- l'écoute des nouvelles générations d'artistes, créateurs et créatrices émergents qui apportent des perspectives nouvelles.

Il n'est pas rare que ce type de processus se précise étape par étape et, après avoir affronté et résolu des problèmes, qu'il génère de nouveaux modèles inspirants et reproductibles. Le processus créatif est non linéaire et riche en doutes, et c'est précisément cette ouverture qui permet les rencontres artistiques authentiques. C'est pourquoi je peux affirmer que BABEL est plus qu'un projet: c'est une plateforme dynamique et évolutive, un espace de recherche artistique, de coopération culturelle et de dialogue intergénérationnel. Il nous invite à repenser la manière dont nous créons, pour qui nous créons et pourquoi. Il insiste sur le fait que l'inclusion n'est pas un objectif à atteindre, mais une pratique à maintenir dans un acte continu d'écoute, d'ouverture et d'attention relationnelle.

- Écouter, c'est inclure.
- Créer, c'est questionner.
- Regarder et être regardé, c'est participer à l'effort commun de se comprendre les uns les autres.
- C'est à travers les erreurs et les succès, et en continuant d'essayer, que l'on peut se rapprocher.

Curiosité Pratiques subversives dans le questionnement et la résistance

Nicola Scherer

«Créez comme un enfant et éditez comme un scientifique.» – Tyler Greg Okonma

S'il y a une chose qui réunit les artistes (comédiens, comédiennes, danseurs, danseuses, metteurs et metteuses en scène, marionnettistes etc.), les organisateurs et organisatrices, les médiateurs et médiatrices les animateurs et animatrices des festivals *BABEL*, c'est leur enthousiasme commun pour la curiosité – cette ouverture audacieuse à tout ce qui se présente à l'instant présent: le son inédit, le mouvement inédit, la saveur inimaginable. C'est quelque chose que les enfants savent instinctivement: ce qui semble audacieux ou risqué pour certains adultes est pour eux un outil de survie. C'est une ouverture à ce qu'ils n'ont jamais vu, senti, goûté ou entendu. Il y a une certaine beauté dans la naïveté, dans le fait d'explorer sans être ancré dans les expériences passées. Elle célèbre l'entre-deux, l'écoute du son à venir. C'est une acceptation des imperfections, des révélations et des procédures dans la performance.

Quel type de curiosité refuse de se contenter d'explications routinières et remet tout en question ?

La curiosité comme résistance: Michel Foucault

Michel Foucault a redéfini la curiosité non pas comme une frivolité, mais comme un acte subversif. Il la considérait comme «une disposition à trouver étrange et singulier ce qui nous entoure ; une ferveur à saisir ce qui se passe et ce qui passe». Pour Foucault, la curiosité «permet de se libérer de soi-même», c'est-à-dire de refuser obstinément les cadres familiers. Lors des festivals *BABEL*, l'improvisation, célébrant un instant imparfait, un moment brouillon et non dirigé, n'est pas de la naïveté, mais une résistance aux récits bien ficelés et aux habitudes institutionnelles. C'est une forme de résistance et d'engagement.

La curiosité comme questionnement politico-existentiel: Hannah Arendt

Pour Hannah Arendt, la volonté de poser des questions audacieuses – penser sans scénario – est ce qui soutient la sphère publique et démocratique. La véritable curiosité signifie entrer dans la sphère publique et refuser le silence face à la simplification. Elle est fondamentale pour le jugement collectif et la citoyenneté active. Rester présent auprès du public dans la curiosité n'est donc pas seulement esthétique, c'est politique.

La curiosité comme performance-enquête: Sophie Calle

Prenons l'exemple de Sophie Calle qui, en suivant des inconnus dans *Suite Vénitienne* et en documentant leur vie, a transformé ses outils artistiques en actes radicaux d'observation et d'engagement. Pour Calle, la curiosité sert d'exploration performative, son travail modélisant la curiosité comme

un rituel d'enquête performatif. De même, les artistes et les animateurs de *BABEL* abordent le moment comme Calle – en suivant les sons, les mouvements et les émotions... attentifs à ce qui émerge en temps réel.

La curiosité dans le quotidien transformé en art: Marcel Duchamp

Les «ready-made» de Duchamp: des objets du quotidien transformés en art par le simple fait de les choisir, nous obligent à nous demander: qu'est-ce qui fait que c'est de l'art ? Son geste nous incite à nous émerveiller de tout ce que nous rencontrons. Célébrer le procédural, l'éphémère et l'ordinaire est une démarche duchampienne: des actes simples qui provoquent une profonde remise en question des catégories, des valeurs et de la créativité.

La curiosité sur la scène mondiale: Kendrick Lamar

Lors du Super Bowl LIX, Kendrick Lamar ne s'est pas contenté de se produire sur scène, il a fait se poser des questions à des millions de personnes. Son spectacle a débuté avec Samuel L. Jackson dans le rôle de l'Oncle Sam lui demandant de «jouer le jeu». Aussi Kendrick a bravé l'injonction ; il a rappé a cappella, a dénoncé les discours des entreprises et a fait référence à des questions sociales - de la promesse d'indemnisation dite des «40 acres et une mule» à l'incarcération de masse - le tout mis en scène comme une série criminelle. Avec des danseurs formant et déchirant le drapeau, une scène inspirée de la PlayStation, le Crip Walk de Serena

Williams, Lamar a intentionnellement incité le public à se poser des questions, et pas seulement à regarder. Comme l'a fait remarquer un critique, il «a redéfini le potentiel du spectacle de la mi-temps du Super Bowl... en exigeant une attention totale et une écoute active».⁶ Lamar ne s'est pas contenté de se produire, il a amené les spectateurs et spectatrices à se demander: que regardons-nous et pourquoi ? Son spectacle était politiquement complexe et culturellement provocateur. Sa performance exigeait un jugement actif et une attention particulière, précisément le type de curiosité collective que Arendt et Foucault n'auraient pas renié. Et quand Lamar a exhorté les téléspectateurs à éteindre leur téléviseur à la fin ? C'était de la curiosité en action: briser le cercle passif, remettre en question son propre regard.

Une ligne directrice empreinte de curiosité De l'invitation ludique de Tyler – créer avec une liberté enfantine, éditer avec une rigueur scientifique – à la remise en question révolutionnaire de Foucault, en passant par la réflexion publique d'Arendt, la présence investigatrice de Calle, la provocation quotidienne de Duchamp et l'interrogation sur la culture de masse de Lamar, la curiosité apparaît comme:

- **De la résistance:** éroder le pouvoir par la surprise.
- **De l'engagement:** nourrir un jugement partagé dans la vie publique.
- **De l'exploration:** transformer l'art et la performance en recherche.
- **De la provocation:** transformer le spectacle en questions.

⁶ Site web: https://time.com/7214228/kendrick-lamar-super-bowl-halftime-show-analysis/?utm_source=chatgpt.com. 7.7.2025.

La curiosité n'est donc pas anodine, c'est une stratégie. Elle remet en question les structures, invite à la réflexion commune. Elle est une résistance créative et un dialogue démocratique. Elle déclenche une transformation culturelle.

En substance, les festivals BABEL fonctionnent selon ce principe: rester

ouverts, curieux, responsables. Leurs pratiques reflètent une lignée de résistance imaginative, allant de la critique philosophique à la provocation sur scène, dans la rue. Ils invitent les artistes et le public à observer, à questionner et à ré-imaginer ensemble ce qui est possible.

Diversité

Décenter le discours

Özlem Canyürek

Le théâtre n'est pas seulement un lieu de représentation, c'est aussi un lieu de pouvoir. Qui raconte les histoires ? qui est autorisé à créer ? et qui est relégué aux marges ? sont autant de questions qui façonnent le cœur même de cette forme d'art. (hooks 2014). Ce glossaire s'inspire d'années de conversations, de luttes et de rêves collectifs partagés avec des créateurs et créatrices de théâtre et des professionnel·les de la culture marginalisé·es et racialisé·es. Si on reconnaît que nos positions sociales sont différentes, qu'elles sont façonnées par des niveaux d'accès, des priviléges et des réalités précaires variables (Butler 2004 ; Bhabha 2014), alors on admettra que nos expériences de vie influencent profondément la manière dont nous comprenons, réagissons et mettons en œuvre ces définitions.

Ce glossaire ne cherche en aucun cas à définir la diversité en termes figés; il vise plutôt à susciter la réflexion, à remettre en question des hypothèses de longue date et à proposer de nouvelles façons de voir les choses. Contrairement à un dictionnaire, qui fixe les significations, la diversité est fluide, relationnelle, contestée et façonnée par les expériences vécues et les dynamiques de pouvoir. C'est pourquoi j'ai choisi de créer un glossaire, non pas pour prescrire une signification, mais pour ouvrir des espaces de réflexion, de critique

et de dialogue. Plutôt que d'établir des frontières rigides, ce glossaire invite à une remise en question constante du langage que nous utilisons pour décrire et donner un sens à notre monde. Chaque entrée invite à repenser de manière critique des concepts trop souvent considérés comme acquis, en exposant les systèmes sous-jacents qui soutiennent l'exclusion et en soulignant les possibilités de changement structurel (Ahmed 2012 ; Erel et al. 2016). Ce glossaire n'est pas simplement un recueil de définitions. Il s'agit d'un appel à remettre en question les structures de pouvoir établies, à déplacer les perspectives de la marge vers le centre (Mbembe 2017) et à écouter avec attention et détermination. Il s'agit de «semcer des graines», de nourrir un théâtre pluriel et réfléchi, un espace où d'autres façons de penser et d'être peuvent prendre racine et s'épanouir (ruangrupa 2022 ; Walsh 2023).

Absence: ce qui manque a autant d'importance que ce qui est présent. L'absence est rarement fortuite. Elle est structurée, imposée et maintenue. Quelles voix manquent ? Qui est absent des postes de direction, de programmation, des décisions financières ? L'absence n'est pas un vide neutre ; elle est la conséquence d'une exclusion délibérée.

Accès: Ce n'est pas une porte ouverte, mais un seuil gardé. La clé ? Elle est souvent entre les mains d'une poignée de privilégiés. L'accès ne se limite pas à l'entrée. Il s'agit de savoir qui fixe les conditions de participation. Il s'agit de redessiner les frontières et de réécrire les règles de participation. L'accès est-il un privilège accordé ou un droit refusé ? Invite-

t-il au changement ou exige-t-il l'inclusion?

Agencement: le pouvoir d'agir, de définir, de perturber, de dire non. L'agencement ne se limite pas à ce qui est visible. Il concerne le contrôle de la représentation, de la paternité d'une œuvre et de la prise de décision. C'est le refus d'être réduit à un simple objet dans le regard de l'autre. Pourtant, pour beaucoup, ce pouvoir est lié à des conditions de travail précaires, à l'instabilité financière, à une sécurité sociale insuffisante, voire à l'absence de reconnaissance juridique. C'est une lutte quotidienne contre un système conçu pour limiter.

Altérité: une forme subtile mais puissante de violence. Être considéré·e comme «autre», c'est être perçu·e comme fondamentalement différent·e, être marginalisé·e comme étant perpétuellement «insuffisant·e». L'altérité ne se résume pas à l'exclusion. Elle construit activement une division artificielle, positionnant certains comme la norme et d'autres comme des anomalies permanentes.

Appartenance: une négociation constante. C'est la tension entre être invité et se sentir chez soi. L'appartenance est rarement inconditionnelle ; elle exige souvent de se conformer aux règles de celles et ceux qui détiennent le pouvoir. La véritable appartenance ne signifie pas «s'intégrer». Elle signifie : disposer des ressources nécessaires pour remodeler l'espace, afin que personne n'ait à se demander s'il ou elle appartient à ce lieu.

Archivage: L'archivage est une déclaration

de valeur. Il détermine quelles histoires perdurent et celles qui sont oubliées.

Les archives ne sont pas passives ; elles reflètent les mains qui les ont construites, les voix qu'elles amplifient et les silences qu'elles imposent. Quelles histoires sont méticuleusement préservées et lesquelles sont fragmentées, marginalisées ou cachées ?

Attention: plus que de la gentillesse. L'attention est une éthique de responsabilité, de redevabilité et de travail. Elle est souvent invisible, attendue mais sous-estimée. Qui supporte le poids de l'attention dans le théâtre et qui est libre de créer sans elle ? L'attention est politique. Elle doit être centrale, non pas comme une nécessité en coulisse, mais comme un principe artistique et institutionnel.

Autonomisation: elle ne peut être donnée, seulement revendiquée. L'autonomisation est souvent présentée comme une réussite individuelle, mais la véritable autonomisation est collective. Il ne s'agit pas d'apprendre à survivre au sein de systèmes oppressifs, mais de démanteler complètement ces systèmes. Autonomiser, ce n'est pas s'intégrer dans l'ordre existant, mais refondre les conditions mêmes de l'existence.

Canon: une galerie des glaces reflétant sans cesse les mêmes visages sélectionnés. Le canon se présente comme intemporel, objectif, universel. Mais est-il vraiment tout cela ? Qui est absent du canon et qui n'y a jamais été destiné ? Le canon n'est pas seulement une collection. C'est un système de validation. Que se passe-t-il lorsque nous rejetons les limites

étroites du canon établi, pour adopter de nouvelles mesures de la valeur artistique qui viennent honorer la diversité des réalités vécues ?

Capacité: Plus qu'une aptitude physique ou mentale, la capacité est façonnée par les contraintes que la société impose aux corps et aux esprits. Qui est perçu comme «capable» de créer, de diriger et de contribuer ? Quels besoins sont considérés comme normaux et quels sont ceux qui sont considérés comme des exceptions ? La capacité n'est pas seulement un trait personnel, mais une construction sociale qui impose l'inclusion et l'exclusion.

Collaboration: pas une performance d'inclusivité. La collaboration exige de l'inconfort, de la négociation et la volonté de changer. Il ne s'agit pas seulement de savoir qui est invité à la table, mais aussi de se demander qui a construit la table, qui fixe l'ordre du jour et quelles voix façonnent véritablement le résultat. La collaboration ne doit pas être un geste symbolique, mais une redistribution du pouvoir.

Communauté: un mot trop souvent romancé. La communauté n'est pas seulement un groupe de personnes, mais une structure d'interdépendance. C'est une question de responsabilité, de réciprocité et de reconnaissance du fait que la liberté est collective. Une véritable communauté n'efface pas les différences, elle les aborde. Elle n'est pas toujours harmonieuse, ni toujours facile, mais elle est enracinée dans un engagement commun, et pas seulement dans un espace commun.

Connaissances: au-delà de ce qui est écrit,

archivé ou certifié, les connaissances sont incarnées dans les expériences vécues, portées par les souvenirs, transmises par les chansons et exprimées en silence. Certaines connaissances sont valorisées et récompensées, tandis que d'autres sont rejetées ou activement réprimées. Qui décide de ce qui constitue une connaissance légitime ? Qui détermine quelles idées façonnent nos récits communs ?

Conscience: La reconnaissance sans action est un geste vain. Une conscience qui ne conduit pas au changement est une illusion commode. Qui est censé porter le fardeau de la conscience et qui est autorisé à rester inconscient ? Au théâtre, la conscience ne doit pas être un point d'arrêt, mais un catalyseur. La conscience implique de bouleverser les structures qui rendent l'ignorance confortable.

Contrôle d'accès: pas toujours une porte verrouillée. Parfois, il suffit d'un regard complice, d'un silence dédaigneux, d'une invitation qui n'est jamais envoyée. Le contrôle d'accès ne se limite pas au rejet ; il s'agit de s'assurer que certaines personnes ne frappent même pas à la porte. Cela se produit dans les comités de sélection, dans les décisions de programmation, dans les règles tacites des institutions. Les gardiens croient souvent qu'ils ne font que défendre la «qualité». Mais la qualité de qui ?

Esthétique: un langage de pouvoir. L'esthétique détermine ce qui est perçu comme sophistiqué, ce qui est qualifié d'«authentique» ou d'«exotique». Quelles sensibilités artistiques sont universalisées ? Qui définit ce qui est élégant, ou ce qui

est chaotique, ou ce qui a de la valeur ? Les jugements esthétiques ne peuvent pas être des normes ; ils sont façonnés par l'histoire du colonialisme, de l'exclusion et des traditions hiérarchiques (in)visibles. Que se passe-t-il lorsque nous changeons le regard qui détermine ce qui est «beau» ?

Excellence: qui la définit ? Quelles sont les histoires considérées comme magistrales ? Le mythe de l'excellence «neutre» est un outil d'exclusion qui renforce les hiérarchies établies. L'excellence ne devrait pas être singulière, mais plurielle. Elle ne devrait pas être un obstacle, mais une invitation à la multiplicité, à la complexité et à la possibilité radicale. C'est une pratique vivante qui exige une renégociation constante, où chaque acte créatif contribue à une redéfinition sans cesse élargie de ce qui est extraordinaire.

Expérimentation: Pour certains, il s'agit d'un droit. Pour d'autres, un risque. L'expérimentation est souvent un privilège réservé à celles et ceux qui n'ont pas à justifier leur présence. Qui a le droit d'échouer sans conséquences ? Qui doit constamment prouver sa valeur ? Et si l'expérimentation n'était pas un luxe mais un droit, accessible à toutes et tous pour briser les contraintes héritées, et non pas simplement pour changer leur forme ?

Expertise: qui est reconnu.e comme expert.e, qui reste «émergent.e», ou «alternatif.ve» ou «outsider» ? L'expertise ne se résume pas à une formation formelle. Il s'agit de savoir quelles connaissances sont légitimées. Et si l'expérience vécue, la pratique communautaire et la sagesse intergénérationnelle étaient valorisées

autant que la validation institutionnelle ?

Festival: un rassemblement à un moment donné, une célébration en faveur de l'inclusion. Mais que se passe-t-il une fois les lumières éteintes ? Qui est mis en avant de façon temporaire et qui est ancré dans le paysage théâtral ? Le festival est-il un terrain d'expérimentation ou ne fait-il que renforcer les anciennes structures du pouvoir sous de nouveaux déguisements ? Un festival ne devrait pas seulement être une plateforme de visibilité, mais aussi un mécanisme de changement structurel à long terme.

Financement: un jeu d'obstacles et de barrières. Jamais impartial. Certain.es se voient donner des ailes, d'autres sont laissés à eux-mêmes. La question n'est pas seulement de savoir qui obtient un financement, mais pourquoi et quels genres d'histoires sont considérés comme dignes d'être soutenus. Le financement est souvent présenté comme méritocratique, mais il est toujours politique. Et si le financement passait d'une générosité sélective à des réparations structurelles ?

Inclusion: souvent une performance plutôt qu'une pratique. L'inclusion est généralement présentée comme un cadeau, un privilège accordé aux exclus. L'inclusion ne devrait pas consister à faire de la place à une table existante, mais à se demander qui, au départ, a construit ladite table. Lorsque l'inclusion est conditionnelle, s'agit-il vraiment d'inclusion ?

Intersectionnalité: ce n'est pas une expression à la mode, mais un cadre permettant de comprendre l'oppression

à plusieurs niveaux. L'intersectionnalité ne consiste pas seulement à reconnaître les différences. Il s'agit de comprendre comment la race, le genre, la classe sociale, les capacités et d'autres facteurs façonnent l'expérience de manière indissociable. Il s'agit d'aborder la manière dont les structures du pouvoir aggravent l'exclusion. A qui cela profite lorsque l'intersectionnalité se réduit à une simple liste de contrôle ?

Langue: Elle peut être à la fois un pont et une barrière. Elle ne sert pas seulement à communiquer. Elle confère une légitimité, façonne l'identité et délimite le pouvoir. Au-delà des mots, la langue façonne la pensée, encadre le discours et détermine quelles voix sont les plus fortes. En examinant de manière critique la façon dont la langue est utilisée dans les textes, les dialogues ou les représentations, nous mettons au jour les façons subtiles dont la langue renforce ou résiste aux récits dominants.

Mentorat: C'est une échelle que tout le monde n'a pas la chance de gravir. Si les programmes de mentorat promettent des conseils et une progression, ils peuvent également perpétuer les hiérarchies existantes en orientant les personnes vers des rôles prédéterminés. Qui est orienté vers le sommet et qui est laissé de côté ? Le mentorat est-il une véritable opportunité d'autonomisation ou simplement un autre moyen de maintenir le statu quo ?

Neutralité: le plus grand mensonge qui soit. Un mythe qui sert les puissants. Rien dans l'art ou la culture n'est neutre. Chaque décision, de la programmation au financement, est un acte politique. Il s'agit

toujours de prendre parti. La question est : de quel côté ? Et qu'est-ce qui est déguisé en «objectivité» ? La neutralité est une esthétique de la conformité, un refus de nommer les forces qui façonnent ce qui est visible et invisible.

Ouverture: souvent considérée comme un idéal, mais rarement pratiquée pleinement. L'ouverture n'est pas une tolérance passive. Elle exige une volonté active de laisser la différence remodeler la structure même de l'espace. Ce n'est pas un choix esthétique, mais une position éthique qui nous met au défi d'accepter la perturbation et l'incertitude.

Participation: un puzzle auquel il manque des pièces. Faites-vous vraiment partie du tableau ou ne faites-vous que remplir les espaces vides laissés par le dessin de quelqu'un d'autre ? La participation est souvent confondue avec le pouvoir, mais la participation signifie le droit de façonnner, et pas seulement d'être présent. Participer pleinement, c'est remettre en question le cadre lui-même : qui l'a construit, qui le maintient et qui tire avantage de ses limites ?

Partage du pouvoir: il ne s'agit pas seulement d'inviter d'autres personnes dans la pièce, mais de se demander qui a construit cette pièce, qui en détient les clés et si les murs ont vraiment lieu d'être. Cela nécessite un certain inconfort, car ceux qui sont habitués à détenir le pouvoir doivent le lâcher, non seulement symboliquement, mais aussi structurellement. Il ne suffit pas de faire de la place tout en conservant le contrôle ; le véritable changement réside dans la redistribution du pouvoir

décisionnel, des ressources, de la responsabilité et de l'influence. Le pouvoir qui n'est «partagé» qu'aux moments où il est visible n'est pas un partage du pouvoir, mais une illusion d'optique.

Paternité (d'une œuvre): Écrire, c'est revendiquer un espace. Mais quelles sont les paroles qui sont accueillies, institutionnalisées, financées et canonisées ? La paternité d'une œuvre ne concerne pas seulement la narration, elle concerne aussi la légitimité et la propriété. Qui peut raconter sa propre histoire sans médiation ? Que se passe-t-il lorsque la paternité refuse les limites de l'individualisme et embrasse des pratiques collectives, incarnées ou communautaires ?

Privilège: Il ne s'agit pas seulement de ce que l'on possède, mais aussi des fardeaux invisibles que l'on n'a pas à porter. Il s'agit d'une force tacite, d'un avantage structurel qui permet à certains de contourner les obstacles auxquels d'autres sont confrontés au quotidien. Le défi n'est pas de nier son existence, mais de s'interroger sur la manière dont cette faveur imméritée est utilisée. Le privilège sera-t-il un bouclier servant à maintenir le statu quo ou un outil permettant de démanteler les barrières qui le sous-tendent ?

Processus: Plus qu'un moyen d'atteindre une fin, c'est un lieu de négociation, de friction et de transformation. Au théâtre, le processus est souvent caché derrière le produit fini. Pourtant, c'est là que le pouvoir opère le plus intensément. Qui façonne le processus ? Quelles méthodes sont légitimées, financées, institutionnalisées

? Le processus résiste à la linéarité, embrasse la lenteur et valorise la création collective de sens plutôt que la production extractive.

Récits: Les récits façonnent notre vision du monde, nos relations de confiance et nos convictions quant à ce qui est possible. Les récits sont intrinsèquement politiques. La question n'est jamais simplement de savoir de quel récit il s'agit, mais plutôt de savoir qui a le droit de le raconter. De même, quels récits sont effacés avant même d'avoir été racontés ? Se réapproprier les récits, c'est se réapproprier le droit de se définir soi-même, au-delà des récits imposés par le pouvoir.

Représentation: un projecteur qui peut éclairer ou déformer. La représentation ne se limite pas à la simple visibilité. Elle concerne celles et ceux qui contrôlent le récit et la manière dont les histoires sont construites. Quelles expériences sont mises en avant et quelles sont celles qui restent marginales ? La représentation exige que les voix marginalisées soient non seulement entendues, mais aussi qu'elles aient le pouvoir de s'exprimer elles-mêmes, afin de lutter contre la superficialité du tokenisme.

Silence (réduire au): pas toujours bruyant, mais toujours lourd de conséquences. Réduire au silence se manifeste sous des formes subtiles, le rejet poli, l'écoute sélective, l'omission systématique de certaines voix. C'est la force silencieuse qui fait disparaître les désaccords et impose la conformité. À qui profite le fait que certaines voix soient réduites au silence et quel potentiel s'est perdu dans

le processus ? Réduire au silence est une stratégie délibérée qui façonne le discours en contrôlant ce qui est dit et ce qui reste non dit.

Solidarité: La solidarité n'est ni de la charité, ni une faveur. C'est une lutte commune, un engagement à se soutenir les uns les autres, et pas seulement à se défendre les uns les autres. C'est une action, pas des mots. C'est savoir que votre libération est liée à la mienne, que la justice n'est pas une possession privée mais une quête collective. La solidarité est inconfortable. Elle nous demande d'écouter alors qu'il est plus facile de parler ; elle nous demande de prendre du recul alors que nous sommes habitués à diriger. Ce n'est pas une performance, ce ne sont pas des gestes symboliques, ce ne sont pas des alliances temporaires formées lorsque cela nous arrange.

Tokenisme: Il ne s'agit pas simplement de cocher la case «diversité», mais d'inclure de manière significative des personnes marginalisées afin de créer une illusion de progrès. C'est l'image soigneusement élaborée de la diversité qui réduit au silence la dissidence et masque les inégalités de pouvoir profondément engrainées. Le tokenisme réduit les voix à des rôles décoratifs, visibles mais sans pouvoir d'action, et offre un faux sentiment de représentation tout en laissant intactes les barrières systémiques.

Universalité: une histoire qui prétend s'adresser à tout le monde, mais qui ne s'exprime que d'une seule voix. Et si l'universalité n'était pas l'uniformité, mais la capacité à contenir plusieurs vérités à la fois ? Et si, au lieu d'une approche unique, l'universalité était repensée comme la coexistence de réalités multiples, parfois contradictoires ?

Références

- Ahmed, Sara. 2012. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham et Londres: Duke University Press.
- Bhambra, Gurinder K. 2014. *Connected Sociologies*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Butler, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres et New York: Verso.
- Erel, Umut ; Murji, Karim et Zaki Nahaboo. 2016. «Understanding the Contemporary Race-Migration Nexus». *Ethnic and Racial Studies* 39 (8): 1339-1360. <https://doi.org/10.1080/01419870.2016.116180>.
- hooks, bell. 2014. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Londres et New York: Routledge.
- Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Durham et Londres: Duke University Press.
- Ruangrupa. 2022. *Documenta Fifteen Handbook*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Walsh, Catherine E. 2023. *Rising up, Living on: Reexistences, Sowings, and Decolonial Cracks*. Durham et Londres: Duke University Press.

2025, March
Bologna (Italy)
photo Francesca Nerattini



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2023, October
Sankt Vith (Belgium)
photo Daniela Micioni



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura

SOUTENIR L'AVENIR DES FESTIVALS DES ARTS VIVANTS JEUNE PUBLIC

Les festivals internationaux en tant qu'acteurs de la politique culturelle: le cas des festivals BABEL

Nicola Scherer

Les festivals internationaux de théâtre sont devenus des acteurs importants de la politique culturelle en façonnant les récits artistiques, en influençant le discours sociopolitique et en favorisant les échanges artistiques à l'international. Cet article explore les stratégies de programmation et l'impact sociopolitique des festivals internationaux des arts du spectacle, en particulier au sein

des festivals du projet BABEL. À l'aide d'exemples tels que le festival Bibu (Suède), Pesta Boneka (Indonésie) et *Baboró International Arts Festival for Children* (Irlande), cette étude met en évidence le rôle joué par les festivals de théâtre en faveur de la diplomatie culturelle, le développement du public et l'inclusion sociale.

Les festivals de théâtre fonctionnent comme des pôles culturels temporaires, servant de plateformes pour l'innovation artistique et la diplomatie culturelle. Contrairement à la plupart des institutions théâtrales traditionnelles, les festivals transcendent les frontières nationales, permettant à des expressions artistiques diverses de remettre en question les récits dominants et de promouvoir la collaboration transnationale. Les festivals BABEL, devenus un réseau de festivals d'arts du spectacle jeune public, illustrent ce potentiel de transformation en programmant des spectacles qui abordent des thèmes comme la migration, la diversité ou les échanges culturels.

La programmation comme stratégie de politique culturelle

La sélection et la présentation des spectacles façonnent le discours public, renforçant ou remettant en question les idéologies culturelles et politiques dominantes. Comme le souligne le festival Bibu, les décisions de programmation influencent la représentation des diverses communautés. En 2024, le séminaire *du festival Bibu sur «La diversité et l'inclusion dans les arts du spectacle»*⁷ a mis en évidence le manque de représentativité des minorités ethniques dans les propositions culturelles des pays nordiques, soulignant la nécessité d'adopter des réformes politiques afin d'améliorer l'accessibilité culturelle. Le festival Lutke en Slovénie intègre la marionnette contemporaine dans des thèmes sociopolitiques, démontrant ainsi comment la programmation artistique peut servir de vecteur d'engagement politique. Selon Benjamin Zajc, dramaturge du festival: «L'art est confronté au choix suivant: envelopper son message d'optimisme ou nous rappeler qu'il est peut-être déjà trop tard pour trouver des solutions.»⁸ Cette déclaration souligne le rôle du festival qui propose une réflexion autour des inquiétudes liées à l'actualité mondiale, tout en favorisant le discours critique.

Diplomatie culturelle et réseaux transnationaux

Les festivals BABEL contribuent à la diplomatie culturelle en facilitant les

échanges artistiques et le dialogue entre les nations. Le festival Pesta Boneka en Indonésie, lancé par le Papermoon Puppet Theatre, a mis en place un réseau international de marionnettistes, promouvant le théâtre d'ombres indonésien comme un bien culturel mondial.⁹ Avec la participation de plus de 25 pays, Pesta Boneka illustre comment les festivals mettent en avant des communautés artistiques transnationales, renforçant la dynamique du soft power grâce à l'engagement culturel.

Le Baboró International Arts Festival for Children en Irlande souligne, lui, l'importance d'être à l'écoute du jeune public. Le comité des enfants du festival participe activement à l'élaboration de la programmation artistique, veillant à ce que les spectacles reflètent la diversité des expériences culturelles. La directrice du festival, Aislinn Ó hEocha, note: «Les artistes qui travaillent avec les enfants sont à l'écoute de leur public ; les enfants sont des critiques honnêtes qui ne s'engagent que lorsqu'un spectacle retient leur attention.»¹⁰ Cette approche participative favorise non seulement l'inclusion culturelle, mais s'aligne également sur la Convention des Nations Unies relative aux droits de l'enfant en défendant leurs droits culturels.

Engagement du public et inclusion sociale

L'un des aspects déterminants des festivals partenaires du projet BABEL est leur

⁷ Site web: <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>, 10.3.2025.

⁸ Programme du festival Lutke, p. 6.

⁹ Festival Pestaboneka, 2024

¹⁰ Entretien avec la directrice du festival Aislinn Ó hEocha, A., 2023.

engagement en faveur de la participation des publics et de l'inclusion sociale. Le festival *Cradle of Creativity* en Afrique du Sud intègre des spectacles qui abordent des questions sociopolitiques, telles que l'égalité des genres et l'identité postcoloniale, tout en impliquant le jeune public grâce à des formats théâtraux interactifs. Cette approche s'inscrit dans la mission du festival qui consiste à «construire un héritage de diversité, de créativité et d'opportunités»,¹¹ reflétant le potentiel transformateur des arts du spectacle.

¹²De même, le festival *Baboró* intègre des mesures d'accessibilité, telles que des spectacles relax et des descriptions audio, afin de répondre aux besoins des enfants ayant des besoins spécifiques. «L'impact de ces spectacles sur les enfants qui, sans cela, n'auraient peut-être jamais l'occasion de découvrir le théâtre est fort», affirme Ó hEocha. Ces initiatives soulignent la manière dont les festivals peuvent servir d'agents de changement social en supprimant les obstacles à la participation culturelle.

Réponse aux crises et engagement politique

Les festivals réagissent souvent aux crises mondiales contemporaines en utilisant le théâtre comme un outil d'activisme et de défense des droits. Le festival *Paideia* au Brésil, par exemple, a organisé un congrès international de la jeunesse, «Urgent Interactions», qui a réuni de jeunes artistes d'Afrique, d'Europe

et d'Amérique latine pour discuter des enjeux sociopolitiques urgents.¹³ De telles initiatives renforcent le rôle des festivals de théâtre en tant que laboratoires de politique culturelle, où les expressions artistiques croisent les réalités politiques urgentes.

De ce côté-ci de l'Atlantique, le festival *LUTKE* en Slovénie a abordé la résurgence des idéologies d'extrême droite en Europe lors du spectacle de clôture, confrontant directement l'extrémisme politique. A cette occasion Marko Bulc, le directeur artistique soulignait: «Nous vivons dans un monde où la paix est devenue un mot tabou ; grâce au théâtre, nous pouvons rétablir le dialogue et résister à la division».¹⁴ Cela illustre comment les festivals fonctionnent comme des plateformes d'engagement politique, contrant les discours oppressifs par l'expression artistique.

Les festivals internationaux de théâtre, en particulier ceux du projet *BABEL*, illustrent le rôle évolutif des acteurs de la politique culturelle dans un monde globalisé. En programmant des spectacles qui remettent en question les normes sociopolitiques, en encourageant les collaborations artistiques transnationales et en plaident pour l'accessibilité culturelle, ces festivals transcendent la notion de théâtre comme simple divertissement pour devenir des lieux de résistance et d'innovation culturelles. Alors que les sociétés contemporaines sont confrontées à des crises d'identité, de migration et d'inégalité, les festivals

11 Berceau de la créativité. 2023.

12 Entretien avec la directrice du festival Aislinn Ó hEocha, A., 2023.

13 Festival *Paideia*, 2022.

14 Programme du festival *Lutke*, p. 7.

de théâtre continuent de façonner les paysages artistiques et politiques, réaffirmant leur importance en tant qu'acteurs dynamiques de la politique culturelle.

Les festivals internationaux de théâtre jouent **un rôle actif dans la politique culturelle** en façonnant les récits artistiques, en influençant le discours politique et en promouvant la diplomatie culturelle. Contrairement aux institutions théâtrales traditionnelles, les festivals fonctionnent comme **des centres culturels temporaires**, rassemblant diverses expressions artistiques et favorisant les collaborations transnationales.

Leur rôle en tant qu'acteurs de la politique culturelle se définit par:

- **La définition de l'agenda:** par leurs choix artistiques, les festivals mettent en avant certains thèmes sociaux et politiques, influençant ainsi le débat public.
- **La médiation entre l'art et la politique:** les festivals font le lien entre l'innovation artistique et l'élaboration des politiques, en plaident en faveur du financement culturel et des réformes politiques.
- **La création de réseaux transnationaux:** ils facilitent les échanges artistiques, permettant aux tendances artistiques venues du monde entier de circuler au-delà des frontières nationales.
- **La résistance culturelle et l'innovation:** les festivals remettent en question les discours dominants et les structures de pouvoir en amplifiant les voix marginalisées et les formes d'art

expérimentales.

En fin de compte, les festivals internationaux de théâtre servent de **laboratoires pour la politique culturelle**, évoluant continuellement pour refléter les changements politiques et artistiques. De plus, ces festivals jouent **un rôle dans la politique culturelle** en façonnant les discours artistiques et politiques, en favorisant les échanges artistiques au niveau mondial et en relevant les défis sociaux.

Les dimensions clés comprennent:

- **La diplomatie culturelle et un discours ayant une portée internationale:** les festivals servent de plateformes internationales d'échanges culturels, permettant aux artistes de différentes régions d'engager un dialogue sur des questions internationales urgentes. Ils influencent les discours politiques et sociaux en proposant des spectacles qui abordent les thèmes de la migration, du post-colonialisme, du genre ou de la numérisation.
- **La programmation comme stratégie de politique culturelle:** la sélection et la présentation des spectacles façonnent le discours public, renforçant ou remettant en question les idéologies culturelles et politiques dominantes. Les programmeurs et programmatrices agissent comme des médiateurs et médiatrices entre les artistes, les décideurs et décideuses politiques et le public, déterminant ainsi l'orientation thématique et politique des festivals.
- **Le soutien aux artistes émergent·es et aux nouveaux discours:** de nombreux festivals donnent la priorité

aux talents émergents, en leur offrant des résidences, des opportunités de réseautage et une visibilité internationale. Ils offrent un espace pour des récits alternatifs qui pourraient ne pas être visibles dans les circuits théâtraux traditionnels.

- **L'engagement du public et l'inclusion sociale:** les festivals contribuent à l'accessibilité culturelle en engageant des publics diversifiés et en brisant les barrières entre la culture élitiste et la culture populaire. Ils expérimentent des formats immersifs et participatifs afin d'impliquer les communautés locales dans des expériences artistiques.

- **La réponse aux crises et l'engagement politique:** les festivals réagissent souvent aux crises mondiales contemporaines (par exemple, la crise des réfugiés, le nationalisme, le changement climatique) en les intégrant dans leur programmation. Ils servent de plateformes pour l'activisme et le discours critique sur le rôle des arts dans la société.

- **Les structures institutionnelles et financières:** les festivals fonctionnent dans des cadres de financement complexes, équilibrant subventions publiques, parrainages privés et partenariats internationaux. Les festivals européens, en particulier, bénéficient d'un financement culturel important, qui façonne les rapports de force dans le paysage théâtral mondial.

Références

Scherer, N. 2023. Narratives and Curating – International Performing Art Festivals as Cultural Policy Actors on a Global Level. Archives des festivals BABEL. «Tous les

festivals BABEL».

Aislinn Ó hEocha, A. 2023. «Baboró International Arts Festival for Children: à l'écoute du jeune public».

Sites web

Festival Bibu. 2024. «Diversité et inclusion dans les arts du spectacle pour les enfants et les jeunes dans un contexte nordique». Consulté le 10 mars 2025. <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within-nordic-context>

Festival Paideia. 2022. «Congrès international de la jeunesse URGENT INTERACTIONS». Consulté le 10 mars 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/>

Festival Pesta boneka. 2024. «Seeds of Hope». Consulté le 10 mars 2025. <https://www.pestaboneka.com>

Cradle of Creativity. 2023. «CRADLE OF CREATIVITY 2023 OFFERS A FEAST OF ENGAGING ARTS FOR YOUNG THEATRE GOERS». Consulté le 10 mars 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity/>

Programme des festivals

Lutke Festival Program Book. 17. Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Izdajatelj Publič par Lutkovno gledališče Ljubljana. Directeur LGL, directeur général LGL Uroš Korenčan, directeur artistique LGL LGL Directrice artistique Mare Bulc | Selektorji festivalskega programa Comité de sélection du festival Uroš Korenčan, Mare Bulc, Benjamin Zajc. Ljubljana, septembre 2024. P. 6.

Matériel empirique – interview

Entretien avec la directrice du festival Baboró International Arts Festival for Children: à

l'écoute du jeune public», Aislinn Ó hEocha, A. 2023.
Scherer, Nicola: Récits de festivals internationaux de théâtre – La

programmation comme stratégie de politique culturelle. Transcription Bielefeld, 2020.

L'écoute comme moyen de défense

Héritage et invitation du projet BABEL

Wolfgang Schneider et Nicola Scherer

Le projet BABEL s'achève sur la constatation que son héritage le plus important n'est ni un modèle unique ni une méthode définitive, mais une attitude: l'art de l'écoute. Au cours des quatre années du projet, lors des festivals, des ateliers, des entretiens et des moments de recherche, l'écoute s'est imposée comme la pratique reliant les différentes approches et acteurs impliqués. L'écoute n'est pas une métaphore, mais une pratique culturelle concrète: elle transforme les publics, remodelle la création artistique, influence la politique culturelle et fonde la recherche.

Les arts du spectacle développent des programmes scolaires et extrascolaires pour les enfants, les jeunes et les familles. Ce faisant, le théâtre jeune public, dans toute sa diversité artistique et son ampleur thématique, est devenu un élément important du paysage théâtral européen. On crée des spectacles de théâtre, de danse, de musique ou de marionnettes pour le jeune public, ainsi que des spectacles et du théâtre dans

les espaces publics, aussi bien dans un cadre institutionnalisé que de manière indépendante.

Le projet BABEL a montré que les festivals, en particulier, peuvent contribuer à l'échange de contenus et d'esthétiques au sein des différents paysages théâtraux pour l'enfance et la jeunesse en Europe.

Les arts du spectacle professionnels destinés au jeune public sont une forme d'éducation culturelle en soi. Le travail artistique avec et par les enfants et les jeunes se déroule dans des contextes professionnels ainsi que dans le théâtre amateur et scolaire. Les deux se complètent et s'inspirent mutuellement. Les programmes éducatifs, la pédagogie de la danse et du théâtre, ainsi que les projets dans les cours de théâtre à l'école élargissent le travail des théâtres et créent un accès pour les enfants, les jeunes et les familles. Le théâtre jeune public a un rôle de formation. Il ne suffit pas de présenter aux enfants et aux jeunes des contenus simplistes. Il ne suffit pas de réduire des questions complexes au plus petit dénominateur commun en utilisant un langage simple, des styles de jeu simples et des décors simples. Ils ont besoin de contenus sérieux et complexes. L'éducation est une forme d'appropriation du monde, c'est pourquoi un théâtre jeune public doit se focaliser sur leur façon de voir le monde..

Le projet BABEL a démontré que les jeunes qui vont au théâtre peuvent acquérir des compétences qui constituent une condition préalable fondamentale à l'acquisition de connaissances, à savoir

la capacité à déchiffrer le monde tel qu'il est perçu dans son état actuel. Le théâtre est un moyen d'expression symbolique. Comme l'ont montré les 14 festivals du projet BABEL, lorsqu'il est bien fait, le théâtre peut nous apprendre à décoder et à interpréter des symboles. Et cette forme de pensée abstraite est une compétence clé dont les jeunes ont urgemment besoin pour leur bien-être futur.

Le théâtre est cet événement extraordinaire qui permet de bouleverser tout ce qui est habituel, de suspendre les lois habituelles. Il s'agit là d'une qualité tout à fait différente de celle que nous associons généralement à l'apprentissage. Celui-ci est censé nous permettre de maîtriser des contextes, des expériences et des objets de connaissance, de nous orienter et d'avoir une vue d'ensemble, et nous sert à évaluer de manière réfléchie ce que nous avons appris et de le relier aux contextes respectifs. Dans les arts vivants jeune public, l'accent est mis, dans le meilleur des cas, sur l'ambiguïté esthétique, la mise en scène, sur un plaisir sensoriel qui se chevauche, et la création d'un espace d'expérience qui libère le jeu. Les arts du spectacle jeune public peuvent compléter l'éducation reçue dans le cadre scolaire en tant que voie d'apprentissage extrascolaire. Une grande partie des différents schémas de communication entre êtres humains, afin de construire des structures sociales stables, ne peuvent se faire uniquement via le langage rationnel. Ainsi les compétences en communication non verbale doivent être également développées au maximum, et celles-ci nécessitent elles aussi de la pratique et du perfectionnement.

Dès le début, BABEL a remis en question la marginalisation du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Au lieu d'être considéré comme un sous-produit pédagogique ou une forme d'art secondaire, ce théâtre-là s'est révélé être une forme d'apprentissage culturel à part entière. Il combine l'esthétique, la pédagogie et la politique en une seule pratique et démontre comment l'art peut former la perception, cultiver le jugement et ouvrir des espaces d'imagination. Prendre cela au sérieux signifie comprendre que l'avenir de la politique culturelle dépend de la manière dont les sociétés écoutent les plus jeunes de leurs concitoyens.

À l'écoute du jeune public

L'écoute commence par les enfants et les jeunes en tant que spectateurs. Les recherches montrent qu'ils ne sont pas des consommateurs passifs, mais des interlocuteurs actifs, qui façonnent les spectacles par leur présence, leurs réactions et leurs silences. L'art de l'écoute signifie ici reconnaître leur dignité, les traiter comme des partenaires égaux dans la quête commune de la vérité. Cela implique de reconnaître leurs réalités liées à leur existence: le manque, la crise migratoire, l'injustice et la résilience. Plutôt que d'épargner aux enfants les vérités difficiles, écouter signifie leur offrir des histoires profondes qui ne banalisent pas leur monde. BABEL a confirmé que les enfants veulent être pris au sérieux au théâtre. Ils veulent être écoutés non seulement lorsqu'ils parlent, mais aussi lorsqu'ils rient, se taisent ou bougent avec inconfort. Leur droit à la culture, tel qu'il est inscrit dans la Convention des Nations Unies relative aux droits de l'enfant, n'a

de sens que lorsque l'écoute est intégrée dans la pratique artistique.

Les arts du spectacle destinés aux jeunes publics peuvent contribuer au développement d'une perception et d'un jugement différenciés, ainsi qu'à la formation du goût artistique, en fournissant un matériel visuel et sensoriel grâce à ses images multidimensionnelles et poétiques. L'importance accordée à l'histoire et à sa mise en scène peut y contribuer à elle seule. Il n'y a en réalité qu'une seule exigence contraignante pour les productions artistiques à destination des enfants et des jeunes : créer des histoires sincères, c'est-à-dire des histoires qui vont jusqu'au fond des choses, qui ne banalisent pas, n'apaisent pas et ne minimisent pas les conflits, mais qui les confrontent avec leur propre existence. La vie des jeunes n'est pas une promenade dans un jardin paradisiaque. Elle peut être un enfer – et si l'on ne veut pas tromper les enfants et les jeunes au théâtre, alors l'enfer a sa place sur scène.

Le projet *BABEL* a montré que le théâtre pour enfants et adolescents, s'il n'hésite pas à aborder la brutalité de la réalité sociale, peut utiliser de manière significative l'espace artistique du théâtre comme surface de projection pour interagir avec le monde. Les enfants et les jeunes ne cherchent pas à être épargnés au théâtre. Ils ne se sentent pris au sérieux que lorsqu'ils voient et ressentent leurs propres expériences, aussi limites soient-elles, dans la pièce jouée sur scène.

C'est également une expérience que les personnes impliquées dans le projet *BABEL* ont vécu à maintes reprises, utilisant

«l'art de l'écoute» comme un impératif de sincérité.

Les modèles de participation, tels que les comités consultatifs d'enfants, démontrent que l'écoute peut influencer directement les choix de programmation. Dans le même temps, *BABEL* a souligné que la participation ne consiste pas en des gestes symboliques, ni à transformer les enfants en décideurs comme le feraient des adultes. Il s'agit plutôt de créer des espaces de reconnaissance et d'attention, où leurs points de vue comptent et où leurs voix façonnent la rencontre artistique.

L'écoute par les artistes et les programmateurs et programmatrices

Lorsque nous parlons d'art, nous ne parlons généralement pas des enfants ; lorsque nous parlons des jeunes, nous ne parlons généralement pas d'art. Cependant, les enfants et les jeunes ont droit à l'art et à la culture, comme l'ont convenu les États signataires de l'article 31 de la Convention des Nations Unies relative aux droits de l'enfant. Cela signifie une participation pleine et entière à la vie culturelle et artistique, et d'une mise à disposition équitable d'activités culturelles et artistiques appropriées. Le théâtre pour les enfants et les jeunes n'est qu'un domaine parmi d'autres de la politique culturelle, qui, dans le meilleur sens du terme, peut également être une politique de l'enfance et de la jeunesse ainsi qu'une politique éducative. L'éducation culturelle des enfants et des jeunes nécessite un soutien particulier. Créer, maintenir et développer des infrastructures pour les arts du spectacle, pour ces publics, en particulier dans les

communautés locales, signifie renforcer et revitaliser la diversité culturelle comme source d'enrichissement pour toutes et tous.

Pour les artistes, les programmateurs et les programmatrices, l'écoute prend plusieurs formes. Ces derniers écoutent non seulement les propositions artistiques, mais aussi le public, les contextes sociaux et culturels. Les artistes écoutent la subtilité des réactions des enfants, le silence autant que les mots, et l'atmosphère générée lors des représentations. Les entretiens menés dans le cadre du projet ont révélé que de nombreux artistes considèrent l'écoute comme leur principale méthodologie: écouter la fragilité de l'enfant, la frontière entre l'enfance et l'âge adulte, et l'intensité esthétique qui émerge des rencontres intergénérationnelles. L'écoute devient une posture artistique: elle consiste à accepter l'ambiguïté, à accueillir la différence et à cultiver la proximité.

L'art théâtral se nourrit de réciprocité, de perception et d'échange mutuels. L'art théâtral a besoin de l'acteur et du public. L'art théâtral est toujours une rencontre : celle de la recherche de sens, des sens et de la réflexion. Et c'est pourquoi l'art théâtral est toujours une éducation culturelle. Les théories éducatives définissent toujours trois voies vers la connaissance. Outre les approches scientifico-rationnelle et éthico-morale du monde, il y a l'expérience esthétique, la perception sensorielle à laquelle le théâtre est attaché, ainsi que l'interprétation des schémas des sens et de l'interaction symbolique. Il faut également noter que cet aspect remarquable du théâtre n'est pas toujours pris au sérieux, que cette

approche idéaliste du théâtre n'est pas toujours comprise comme une mission et que cette signification existentielle du théâtre n'est pas toujours mise en œuvre de manière cohérente dans la pratique.

Le projet BABEL a montré que les organisateurs et organisatrices des festivals et les participant·es aux ateliers estiment que le moment est venu de créer un théâtre qui s'adresse spécifiquement au jeune public. Il n'y a jamais eu autant de fondement, et de meilleures raisons, pour justifier de la nécessité du théâtre pour les enfants et les jeunes dans les débats sur la politique éducative et culturelle. Selon les artistes impliqués dans le projet, le très jeune et le jeune public doivent devenir le centre d'intérêt de tous les théâtres. Et pas seulement pendant les périodes de fêtes, mais tout au long de l'année ; pas seulement pour augmenter les recettes de billetterie, ni pour les statistiques. Pour les enfants et les jeunes d'aujourd'hui ! Dans l'esprit du philosophe Walter Benjamin, qui a un jour déclaré: «L'une des tâches les plus importantes de l'art a toujours été de créer une demande pour laquelle le moment n'est pas encore venu.» C'est pourquoi, au cours des nombreuses discussions menées dans le cadre du projet, les artistes ont également formulé les caractéristiques indispensables pour la poursuite des recherches sur «L'art de l'écoute»:

L'écoute dans les festivals en tant que politique culturelle

Les festivals sont apparus dans BABEL comme des médiateurs essentiels de l'écoute. Ils ne sont pas seulement des

lieux de présentation, mais aussi des laboratoires de politique culturelle. Les festivals écoutent en créant des plateformes ouvertes aux voix diverses, en amplifiant des perspectives qui seraient autrement réduites au silence et en mettant à l'ordre du jour des questions sociales urgentes telles que la crise migratoire, le changement climatique ou les inégalités.

Ils incarnent également l'écoute transculturelle. Les collaborations internationales rassemblent des artistes et des publics d'horizons différents, favorisant la solidarité et l'empathie au-delà des frontières. Dans le même temps, BABEL a révélé les défis posés par l'inégalité des financements, l'héritage postcolonial et les obstacles à la mobilité. Écouter signifie, ici, ne pas ignorer ces inégalités structurelles, mais les nommer et lutter contre elles.

La rhétorique utilisée dans les projets de coopération culturels européens où participation, inclusion, et diversité constituent des valeurs à défendre et promouvoir, risque facilement de devenir vaine. BABEL démontre comment cette rhétorique prend tout son sens lorsqu'elle est comprise comme une écoute. Le projet a produit des résultats concrets: les festivals ont partagé leurs méthodologies d'observation et d'entretien ; les voix des enfants ont été intégrées dans la programmation ; la recherche a été diffusée en dix langues ; et une archive numérique conserve désormais les témoignages, les présentations et les réflexions. Il ne s'agit pas d'idéaux abstraits, mais de pratiques concrètes d'écoute qui se prolongeront dans l'avenir.

L'écoute par les chercheurs et les artistes participant aux ateliers

La recherche elle-même est devenue une forme d'écoute. Les observations, les entretiens et les études de cas ont été conçus non pas pour imposer des interprétations, mais pour identifier et documenter de multiples points de vue. Les chercheurs ont appris à écouter non seulement ce qui était dit, mais aussi ce qui n'était pas dit, les contradictions et les tensions entre les différents acteurs.

Les participant·es aux ateliers ont réfléchi à leur rôle de co-apprenant·es, réalisant que l'écoute consiste également à remettre en question ses propres hypothèses. De cette manière, l'écoute est devenue un acte pédagogique, favorisant l'humilité et l'ouverture dans la pratique universitaire. La création des archives BABEL prolonge encore cette écoute fondée sur la recherche: elle garantit que les futurs chercheurs, chercheuses et professionnel·es auront accès aux voix et aux expériences recueillies, permettant ainsi à l'écoute de se poursuivre à travers le temps.

L'écoute comme pratique démocratique et éthique

L'art de l'écoute est également apparu comme une position éthique et démocratique. Lors des réunions et dans les rapports, les partenaires ont souligné l'importance d'avoir des doutes, des divergences et des utopies. Tous les désaccords ne doivent pas nécessairement être résolus, toutes les contradictions ne doivent pas nécessairement être aplaniées. Écouter signifie laisser place à la pluralité, aux conflits et aux visions d'un avenir pas encore réalisé.

Cette écoute démocratique résiste à la tentation de la certitude. Elle reconnaît que la richesse de la collaboration internationale réside autant dans ses tensions que dans ses accords. Elle affirme que le théâtre jeune public n'est pas un outil permettant de produire un consensus, mais un espace où des perspectives diverses peuvent coexister.

Les festivals du projet BABEL: événements ou interventions ?

Qu'est-ce qu'un festival ? C'est quand trois théâtres se réunissent en un seul lieu ? Ou quand un théâtre présente trois spectacles ? Il n'y a pas de normes, il n'y a pas de règles, il n'y a pas d'obligations ! Le terme «festival» n'est pas protégé ; chacun peut le redéfinir. Chacun a ses propres expériences, et ce sont ces expériences qui déterminent la construction. Les festivals façonnent de plus en plus le paysage culturel ; c'est vrai surtout en Europe, mais pas que. Le théâtre est promu partout à travers les festivals, mais ce phénomène est parfois critiqué et qualifié de «festivalité». Il doit donc être permis de remettre en question, de discuter du sens et du non-sens, de mettre les festivals à l'épreuve.

Le projet BABEL a délibérément opté pour un réseau de festivals d'arts vivants dans différents pays européens. Les 14 festivals se considèrent comme des partenaires du projet, ont tous une longue tradition et sont ancrés dans les différents paysages des arts du spectacle des pays dans lesquels ils ont été créés. Le projet a pour point commun de se concentrer sur le groupe cible des enfants et des jeunes et d'avoir pour mission de présenter, d'examiner et de réfléchir à «l'art de

l'écoute». Sur la base de cette mission, après avoir examiné les programmes et mené de nombreuses discussions lors de chaque festival, non seulement de nombreuses questions ont été soulevées, mais aussi sont apparues de nouvelles perspectives (voir ci-dessous), que l'on pourra certainement considérer comme les résultats du projet.

Les festivals: une question de stratégie

L'objectif est de créer un événement, d'attirer l'attention et d'initier des relations publiques par le biais des affaires publiques. Il s'agit aussi de réseauter dans le milieu des arts vivants, d'ouvrir des plateformes de discussion, naturellement être en concurrence avec d'autres lieux d'expression artistique, et être une vitrine des spectacles proposés. Les festivals sont aussi une question de géographie. Où se trouve le lieu ? Est-ce la scène locale, la coopération régionale, le forum national, l'échange continental ou même le dialogue international ?

Les festivals: une question de publics

Pour qui ? Car le théâtre sans public n'est pas du théâtre ! Mais qui est ciblé ? Tout le monde ? Les enfants ou les jeunes ? Les créateurs et créatrices de théâtre ? Les enseignant·es, les éducateurs et les éducatrices, qui se considèrent comme des médiateurs et qui jouent un rôle important ? Les familles ? Qui décide ? Qui achète les billets ? Quelles sont les attentes ? Et, bien sûr, il y a toutes celles et ceux qui vivent du théâtre : les organisateurs, les responsables de la communication, les tourneurs etc. Un festival pour les critiques de théâtre ? Cela s'est déjà vu. Et puis, ce qui est

intéressant, en payant sa place, le public est vu comme une sorte de sponsor du festival, car ceci augmente les recettes.

Les festivals : une question d'aspiration et de réalité

Il s'agit des effets que les festivals sont censés produire. Quel est le rôle du théâtre en tant que forme d'art ? Qu'a-t-il à dire, à montrer, à inspirer ? Comment influence-t-il la société, la région, le discours ? Qui profite du festival, pourquoi et comment ? En fin de compte, les festivals font toujours l'objet de remises en question. Une question d'évaluation ! Quelles sont les normes esthétiques ? Comment formuler des attentes et comment les vérifier dans la réalité ? Comment se développe la réception du public ? Y a-t-il un secret à l'art du spectacle qu'il faut explorer ? Et comment la qualité des représentations se reflète-t-elle réellement ? Qu'est-ce qui fonctionne et qu'est-ce qui ne fonctionne pas ? Qu'est-ce qui se vend, qu'est-ce qui génère de la demande, qu'est-ce que le marché veut ? Des idées pour le prochain festival ?

Les festivals : une question de profil artistique

En fin de compte, tout dépend de ce qui a été défini comme profil artistique en premier lieu. Un festival veut-il ce que veut le public ; que peut-il vouloir, que devrait-il vouloir ? Un festival veut-il une commission pour décider, un jury pour sélectionner après visionnement, un comité de direction qui proposera des critères pour ensuite aller chercher des spectacles et monter un programme ? Ou un festival veut-il une seule personne aux commandes de la programmation ?

Un style caractéristique ? Une sélection subjective ! Mais quels sont les critères ? Le meilleur, le plus remarquable, le plus intéressant ? Ou un mélange : un peu de tout, quelque chose pour tout le monde ? Une vitrine, une plateforme pour la diversité, une personne représentative ?

Les festivals : une question d'éducation culturelle

La transparence est essentielle ! Après tout, le public veut savoir pourquoi certaines choses ont été sélectionnées. Pourquoi ceci et pas cela ? Qu'est-ce qui se cache derrière ? A quoi le public est-il confronté et pourquoi ? Cela rend les programmes des festivals d'autant plus importants : on y trouve des discussions de fond sur la création théâtrale, des prises de position des organisateurs, des analyses. Les festivals constituent également un défi ; ils peuvent documenter la diversité, attirer l'attention sur les évolutions et mettre en évidence des questions clés ; ils peuvent promouvoir la nouveauté, la différence, l'innovation ; ils peuvent montrer ce qui n'est pas visible autrement. Ils peuvent contribuer au développement esthétique et démocratique de la société en tant qu'agents de médiation. Et, surtout lorsque les festivals bénéficient d'un financement public, ils peuvent considérer ce soutien comme une prime de risque. Ils ont également le droit d'échouer ; ils pourraient, ils peuvent, ils doivent même essayer davantage de choses (ou laisser d'autres les essayer).

Les festivals du projet BABEL ont montré qu'ils pouvaient apporter des réponses à bon nombre de ces questions. À tout le moins, ils se sont efforcés de comprendre

le projet comme une mission visant à aborder «l'art de l'écoute». Il n'est pas vraiment possible de vérifier si un débat critique a eu lieu partout. Dans le meilleur des cas, les enseignements tirés au cours des trois dernières années auront une incidence sur la planification et la mise en œuvre des prochains festivals. De nombreux organisateurs et organisatrices pensent que l'intensification des échanges entre artistes jouera certainement un rôle plus important. De même, la participation des enfants et des jeunes à tous les aspects du festival, de la préparation à la sélection en passant par la pré et la post-production des représentations théâtrales, devrait prendre davantage d'importance. De nombreux festivals souhaitent continuer à proposer des ateliers artistiques et davantage de moments permettant aux «prochaines générations d'artistes» de rencontrer le public. Certains festivals espèrent également que le projet BABEL aura un impact durable sur les sponsors et les soutiens, ce qui conduirait idéalement à la poursuite et à la consolidation du réseau. Tout le monde s'accorde sur la critique du financement des festivals en Europe. Il existe toujours un déséquilibre dans les arts du spectacle entre le théâtre pour adultes et le théâtre jeune public. Tous les festivals souffrent également de coupes budgétaires et souhaitent un financement renforcé de la part des décideurs politiques que ce soit au niveau local, régional, national ou même au niveau européen, afin de rendre possible «l'art de l'écoute».

À l'écoute de l'avenir

Enfin, l'art de l'écoute est tourné vers

l'avenir – Écouter le son à venir. Les festivals ne reflètent pas seulement le présent, ils anticipent également les débats culturels et politiques à venir. En écoutant les enfants, les sociétés écoutent ce qui n'est pas encore arrivé – leurs peurs, leurs rêves et leurs questions préfigurent les défis de demain.

Walter Benjamin a écrit un jour que l'art crée des exigences pour lesquelles le moment n'est pas encore venu. Le projet BABEL le confirme: le théâtre jeune public crée des exigences de justice, d'empathie, de reconnaissance qui ne sont pas encore satisfaites. Écouter les enfants, c'est en ce sens écouter le «pas encore», les futurs possibles qui exigent notre attention dès maintenant.

Les arts vivants jeune public : une forme d'apprentissage culturel: ils peuvent être une vision de la vie, un miroir de l'époque et une incitation à aborder la réalité avec imagination. Les pièces sont basées sur la réalité des enfants et des adolescents ; elles traitent d'histoires du quotidien, de la famille, de l'école et des loisirs. Les acteurs et actrices sur scène ont un lien avec le public.

Les arts vivants jeune public : un moyen d'expression de l'imaginaire social: la seconde réalité révèle, souligne et met en scène, inspirant émerveillement et réflexion. Elle intègre le grand monde dans la petite scène. Les conflits sont nommés et les problèmes abordés ouvertement. La rébellion est expérimentée et la colère n'est pas retenue. Beaucoup de choses sont possibles sur scène: le comportement démocratique, l'apprentissage social et, bien sûr, le rêve.

Les arts vivants jeune public : une école du regard: de magnifiques décors ou des espaces vides peuvent caractériser les productions. Des costumes et des masques sont utilisés, et le petit doigt joue un rôle tout aussi important qu'une ceinture, un violon ou un projecteur. Le théâtre est un système de signes qui doit être déchiffré. Dans le meilleur des cas, c'est une expérience esthétique par excellence.

Les arts vivants jeune public : une expérience émotionnelle: qu'est-ce que l'amitié, qu'est-ce que le désir, qu'est-ce que la colère, qu'est-ce que la peur ? Des montagnes russes sans se mouiller, voilà ce qui fait une bonne pièce. Trembler d'excitation, se réjouir, être témoin. Non pas pour les émotions ou les effets faciles, mais pour l'histoire racontée, pour le sujet existentiel. C'est précisément dans ce contexte qu'il faut faire preuve d'une attention particulière si l'on veut prendre les enfants et les jeunes au sérieux.

Les arts vivants jeune public : le lieu idéal pour raconter des histoires: dans le meilleur sens du terme: Il était une fois. Prêtez-moi votre oreille. Vous, moi et nous. D'hier et d'aujourd'hui. Au commencement était le Verbe. À la fin, c'est l'expérience. Des histoires profondes, car même le monde des enfants n'est pas parfait. Et c'est pourquoi les côtés lumineux et sombres ont leur place sur la scène qui représente le monde.

L'héritage de l'écoute

Le projet BABEL démontre que l'écoute n'est pas une compétence secondaire, mais le cœur même du travail culturel.

Pour les enfants et le public en général, écouter signifie être reconnu. Pour les artistes et les personnes chargées de la programmation, cela signifie être ouvert à l'ambiguïté. Pour les festivals, cela signifie amplifier les voix réduites au silence et mettre en œuvre la politique culturelle par la pratique. Pour les chercheurs et les étudiant·es, cela signifie faire preuve d'humilité et d'attention dans la production des connaissances. Pour toutes et tous, cela signifie affirmer le droit des enfants à la culture comme une réalité vécue.

La rhétorique d'un projet européen devient réalité lorsqu'elle s'ancre dans une telle écoute. Des réseaux ont été créés, des méthodologies développées, des archives constituées et des langues partagées. Mais surtout, une attitude a été cultivée: aborder les enfants, l'art et la société non pas avec des certitudes, mais avec attention, ouverture et respect.

L'art de l'écoute est donc à la fois un héritage et une invitation. Il nous invite à continuer d'écouter: les enfants, les artistes, les partenaires, les doutes et les désirs, ainsi que les avenirs qui ne se sont pas encore réalisés. De cette manière, BABEL a offert plus que des résultats ; il a offert une pratique qui peut guider la politique culturelle, la création artistique et l'éducation pour les années à venir.

Références

Festival Bibu. 2024. «Diversité et inclusion dans les arts du spectacle pour les enfants et les jeunes dans un contexte nordique». Consulté le 10 mars 2025. <https://bibu.se/en/diversity-and-inclusion-performing-arts-children-and-young-people-within->

nordic-context.

Cradle of Creativity. 2023. «Cradle of Creativity 2023 Offers a Feast of Engaging Arts for Young Theatre Goers». Consulté le 10 mars 2025. <https://markettheatre.co.za/cradle-of-creativity/>.

Programme du festival Lutke. 2024. 17. Mednarodni bienalni festival sodobne lutkovne umetnosti. Ljubljana: Lutkovno gledališče Ljubljana.

Ó hEocha, Aislinn. 2023. «Festival international des arts pour enfants Baboró: à l'écoute du jeune public». Entretien.

Festival Paideia. 2022. «International Youth Congress Urgent Interactions». Consulté le 10 mars 2025. <https://www.paideiabrasil.com.br/en/home/>.

Festival Pesta Boneka. 2024. «Seeds of Hope». Consulté le 10 mars 2025. <https://www.pestaboneka.com>.

Scherer, Nicola. 2020. *Narratives of International Theatre Festivals - Curating as a Cultural Policy Strategy*. Bielefeld: Transcript.

Scherer, Nicola. 2025. «Les festivals internationaux de théâtre en tant qu'acteurs de la politique culturelle: le cas

des festivals BABEL».

Schneider, Wolfgang, et Nicola Scherer. 2023. *L'art de l'écoute dans le théâtre jeune public. Résultats et remarques basés sur le projet BABEL*. Bologne: Pendragon.

UNCRC (Convention des Nations Unies relative aux droits de l'enfant). 1989. New York: Nations Unies.

Ecriture inclusive:

Une certaine liberté a été prise concernant l'écriture inclusive.

Féminin et masculin se côtoient lorsque cela n'empêche pas la fluidité de la lecture. Quelle que soit la forme prise, elle inclut systématiquement tous les genres.

BABEL or the Art of Listening in Theatre for Young Audiences. Il faut comprendre ici le terme théâtre dans son sens le plus large. Ainsi nous utilisons parfois, théâtre, arts vivants, ou arts du spectacle.

Le jeune public inclut l'enfance et la jeunesse – de 0 à 18 ans.

2023, August
Johannesburg (South Africa)
photo Mandisi Sindo



2025, April
Kolding (Denmark)
photo Søren K. Kløft

2024, October
Galway (Ireland)
photo Anita Murphy



2024, March
Bologna (Italy)
photo Matteo Chiura



Co-funded by
the European Union

A G O R A DAS THEATER DER
DEUTSCHSPRACHIGEN
GEMEINSCHAFT BELGIENS

SCÈNES
D'ENFANCE
ASSITEJ-FRANCE



International Association of
Theatre & Performing Arts for
Children & Young People



Baboró
International Arts
Festival for Children

BRONKS



laSala CENTRE DE CRIAÇÓ I EXPANSIÓ
D'ARTS PER A LES FAMÍLIES

elPetit FESTIVAL INTERNACIONAL D'ARTS
PER A LA PRIMERA INFÀNCIA



La montagne
magique

menu
SPAUSTUVĒ

