



HAL
open science

Les enjeux des ateliers de pratique artistique à destination des publics scolaires : d'après une expérience menée à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie

Margot Naviaux

► To cite this version:

Margot Naviaux. Les enjeux des ateliers de pratique artistique à destination des publics scolaires : d'après une expérience menée à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie. Littératures. 2014. dumas-01083481

HAL Id: dumas-01083481

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01083481>

Submitted on 17 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Espace **Malraux**
Scène Nationale
de **Chambéry**
et de la **Savoie**

Les enjeux des ateliers de pratique artistique à destination des publics scolaires

D'après une expérience menée à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie

**NAVIAUX
Margot**

Sous la direction de **Claude-Henri BUFFARD**

Université Stendhal Grenoble III
UFR Langage, Lettres Arts du Spectacle, Information et Communication
Département Lettres et Arts du spectacle

Mémoire de master 2 professionnel – 30 crédits

Spécialité Diffusion de la culture

Année universitaire 2013-2014



Espace **Malraux**
Scène Nationale
de **Chambéry**
et de la **Savoie**

Les enjeux des ateliers de pratique artistique à destination des publics scolaires

D'après une expérience menée à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie

**NAVIAUX
Margot**

Sous la direction de **Claude-Henri BUFFARD**

Université Stendhal Grenoble III
UFR Langage, Lettres Arts du Spectacle, Information et Communication
Département Lettres et Arts du spectacle

Mémoire de master 2 professionnel – 30 crédits

Spécialité Diffusion de la culture

Année universitaire 2013-2014

Remerciements

Tout d'abord, merci à Martine Maurice de m'avoir permis d'intégrer l'équipe de l'Espace Malraux pour cinq mois de stage au sein d'une équipe formidable. Merci à Pascale Quezel de m'avoir confié des missions si adaptées à mon parcours et à mes centres d'intérêt, et de m'avoir accueillie chaque jour avec entrain et bonne humeur, comme l'ensemble des Chargées de relations avec les publics : Christine Moucaud, Agathe Philippe, Cynthia Labat, Élodie Brodu. Merci aussi à Francine Béal pour ses conseils avisés et son amitié.

Merci à Christian Giriat, Mariette Navarro, Julien Avril, Chloé Martinon et Léna Chambouleyron pour les échanges passionnants que nous avons eus sur le monde du théâtre et le spectacle vivant.

Merci à Lisa Pignot de m'avoir guidée dans mes recherches et aidée à définir ma problématique et à Claude-Henri Buffard pour avoir supervisé la rédaction de ce mémoire.

Merci aux treize jeunes femmes pleines d'idées, de vie et d'envies avec qui j'ai partagé deux ans de formation inoubliables.

Merci enfin à mes parents, à ma sœur, et à François pour leur aide et leur soutien.

Table des matières

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	4
TABLE DES MATIÈRES.....	4
N.B. : COMPTE TENU DE LEUR QUANTITÉ, LES ANNEXES SONT RASSEMBLÉES DANS UN VOLUME SÉPARÉ.	6
GLOSSAIRE.....	7
INTRODUCTION.....	8
PARTIE 1 – PRÉSENTATION DE LA STRUCTURE D'ACCUEIL.....	10
1.1. Statut, organigramme et fonctionnement financier.....	11
1.1.1. Statut et organigramme.....	11
1.1.2. Fonctionnement financier.....	13
1.2. Cahier des missions et des charges et politique culturelle de l'Espace Malraux	14
1.2.1. Le Cahier des Missions et des Charges des Scènes nationales.....	14
La responsabilité artistique.....	14
La responsabilité publique.....	14
La responsabilité professionnelle.....	15
1.2.2. Politique culturelle, programmation et actions de médiation.....	16
1.2.3. Cinémalraux : une particularité de l'Espace Malraux.....	18
1.3. Lieux d'action : les bâtiments et les locaux.....	20
1.3.1. L'Espace Malraux et le Carré curial : la partie principale alliant moderne et ancien.....	20
1.3.2. Le Théâtre Charles Dullin : un modèle de théâtre à l'italienne.....	21
1.3.3. Le Scarabée : une salle de spectacle modulable.....	22
PARTIE 2 – COMPTE RENDU DES MISSIONS DE STAGE.....	23
2.1. L'équipe des Chargées des relations avec les publics (R.P) : composition et missions.....	25

2.2. L'action culturelle à destination des publics scolaires à l'Espace Malraux.....	28
2.2.1. Les classes culturelles : de l'école maternelle à l'école élémentaire.....	28
2.2.2. L'encadrement des ateliers de pratique artistique : ma principale mission de stage.....	29
Les ateliers de pratique artistique pour les collèges et lycées.....	29
Trame d'un atelier d'écriture.....	33
Trame d'un atelier théâtre.....	34
2.2.3. L'accompagnement des Parcours artistiques et culturels pour tous en Savoie au Collège La Vanoise de Modane.....	37
2.2.4. L'aide à l'encadrement d'actions dans le cadre de partenariats inter-établissements.....	41
Avec l'Université de Savoie autour de <i>Racheter la mort</i> des gestes de Jean-Claude Gallotta.....	41
Avec le Lycée Vaugelas autour de <i>Tambours dans la nuit</i> de Bertolt Brecht.....	41
2.3. L'aide au pôle « Cinémalraux ».....	42
2.3.1. Les stages et dispositifs à destination des publics adolescents.....	42
Action on tourne.....	42
Le Club Cinémalraux.....	44
2.3.2. L'aide à l'organisation d'une soirée « ciné-écolo ».....	45
2.3.3. La rédaction de textes pour les programmes mensuels.....	45
2.4. Les autres missions.....	46
2.4.1. La recherche de nouveaux publics : le démarchage des comités d'entreprises.....	46
2.4.2. La participation à deux soirées en décentralisation.....	47
PARTIE 3 – RÉFLEXION PERSONNELLE.....	49
3.1. Le cadre institutionnel des ateliers de pratique de l'Espace Malraux.....	51
3.1.1. L'éducation artistique et culturelle : EAC.....	51
3.1.2. Le rôle historique de l'État dans la définition d'une politique d'éducation culturelle et artistique : à l'échelle des ministères.....	55
Années 1960 et 1970 : l'expérimentation.....	55
Années 1980 : l'innovation institutionnelle et la formalisation des pratiques.....	56
Années 1990 : l'extension et la territorialisation.....	57

Années 2000 : la généralisation.....	59
3.1.3. L'implication toujours croissante des collectivités territoriales : le moyen d'atteindre la « généralisation » de l'EAC.....	61
3.1.4. La question de l'avenir du financement.....	63
3.2. La mise en place des ateliers : une concertation entre artistes, professionnels de la culture et enseignants ?.....	66
3.2.1. Les différents niveaux de partenariats.....	67
3.2.2. L'atelier : une médiation concertée pour provoquer la rencontre entre un public scolaire et l'art.....	69
3.2.3. La séance d'atelier : l'artiste au cœur de la réalisation du partenariat ?.....	70
3.3. La question de la réception : quelle évaluation possible des ateliers ?.....	73
3.3.1. La définition des objectifs de l'atelier et des objets de son évaluation.....	73
3.3.2. La réception des ateliers : des outils d'évaluation à construire.....	76
3.3.3. Les limites de l'évaluation.....	80
CONCLUSION.....	84
BIBLIOGRAPHIE.....	86
SITOGRAFIE.....	87

N.B. : Compte tenu de leur quantité, les annexes sont rassemblées dans un volume séparé.

Glossaire

Sigles et abréviations

RP : Chargé(e) de relations avec les publics

EAC : Éducation artistique et culturelle

Classes à PAC – PACTES/Scolaires : Classes bénéficiant de Parcours artistiques et culturels, appelés « Parcours artistiques et culturels pour tous en Savoie à destination des publics scolaires » en Savoie. Notion expliquée dans la troisième partie de ce mémoire.

Notions

externalités positives : effets positifs dont bénéficie un acteur grâce à l'activité d'un autre acteur. Exemple : le Festival d'Avignon génère de nombreuses externalités positives par l'activité commerciale qu'elle génère, et les retombées économiques qui y sont liées.

Introduction

Pour mon stage de Master 2 professionnel, le deuxième que j'effectuais dans une entreprise culturelle, j'ai désiré d'emblée me tourner vers l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie. J'en suis depuis plus de dix ans une fidèle spectatrice, et en tant qu'élève en Master Diffusion de la culture comme en tant qu'apprenti-comédienne au conservatoire à rayonnement régional de Chambéry, connaître la vie de cet établissement culturel me tenait particulièrement à cœur. De plus, ayant effectué mon stage de Master 1 à Diapason EPCC 73 hébergé dans le même bâtiment que l'Espace Malraux, j'avais eu le loisir d'observer de loin la « ruche » de la Scène nationale de Chambéry, et pu faire la connaissance de certaines personnes y travaillant. Cela a d'autant plus contribué à me donner envie d'aller voir de plus près son fonctionnement. Ma demande de stage à l'Espace Malraux a donc été l'objet de ma première démarche, dès l'été précédant la rentrée de Master 2. J'ai demandé à être affectée au service des relations avec les publics qui m'attirait particulièrement : le contact humain a toujours été un critère important pour moi dans le choix de mon orientation, et tous les métiers qui m'ont attirée un jour ou l'autre avaient ce point commun. Or, je connaissais peu le métier de chargé(e) de relations avec les publics, seulement en tant que spectatrice ou en tant que comédienne amateur, lorsque j'avais participé à quelques actions de formation. J'ai toutefois précisé dans ma lettre de motivation que j'avais envie de découvrir l'ensemble de la structure, et que par conséquent, je pouvais aussi prêter main forte à d'autres services. Les trois personnes chargées de relations avec les publics que j'avais eu la chance de rencontrer au cours des années précédentes ont soutenu ma demande, et Martine Maurice, directrice adjointe de l'Espace Malraux, a retenu ma candidature. J'ai donc rejoint le service des relations avec les publics le 6 janvier 2014, pour cinq mois de stage, en particulier pour une mission d'action culturelle à destination des publics scolaires : le suivi des ateliers de pratique artistique proposés aux établissements de l'enseignement secondaire. J'ai cependant eu la chance de pouvoir aussi assister le service communication pour un certain nombre de tâches.

La première partie de mon mémoire sera dédiée à la présentation de l'Espace Malraux, dans son statut, son fonctionnement, et ses missions, ainsi que les lieux de son action. La seconde rendra compte des différentes missions ayant composé mon stage et amorcera une réflexion sur le rôle des chargés de relations avec les publics. Quant à la troisième partie, elle livrera des éléments de réflexion issus de mon expérience de chargée de relations avec les publics, centrée sur les ateliers de pratique artistique.

Avec l'aide de Lisa Pignot, responsable des publications à l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble et rédactrice en chef de la revue *l'Observatoire*, j'ai tracé les grandes lignes de ma réflexion et formulé la problématique suivante : « Les enjeux des ateliers de pratique artistique à destination des publics scolaires. D'après une expérience menée à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie. » J'avais en effet décelé trois enjeux me paraissant constitutifs de ces ateliers. Premièrement, j'ai été confrontée à la complexité des dispositifs composant l'éducation artistique et culturelle (aux niveaux national et local), j'ai tenté une mise à plat de ces dispositifs pour resituer les ateliers dans leur cadre institutionnel. Ensuite, je me suis interrogée sur la notion de partenariat inhérente à l'organisation de ces ateliers, et donc sur la place et le rôle de chacun des partenaires, notamment du chargé des relations avec les publics, dans la mise en place et le déroulement de ces ateliers. Enfin, la question de l'évaluation des ateliers s'est posée à moi lorsque j'ai été amenée à rédiger les bilans annuels des ateliers à destination des partenaires et pour les archives de l'Espace Malraux : les outils d'évaluation m'ont paru insuffisants et ma réflexion s'est tournée vers les modalités d'évaluation à la fois des parcours proposés et de leur réception par les élèves.

Partie 1

—

Présentation de la structure d'accueil

Cette première partie de mon mémoire est consacrée à la présentation de l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, où j'ai effectué mon stage, dans le service des relations avec les publics. J'ai choisi de présenter cette structure selon trois axes : son statut et son fonctionnement, ses missions et ses rôles, et ses lieux d'action.

1.1. Statut, organigramme et fonctionnement financier

1.1.1. Statut et organigramme

L'Espace Malraux est une Association Loi 1901 fondée en 1964, sous le nom d'« AMCCS » : Association pour la Maison de la Culture de Chambéry et de la Savoie. Née grâce à une forte mobilisation militante pour la création d'une Maison de la culture à Chambéry, son fonctionnement est donc semblable à celui de n'importe quelle association.

Il est présidé par un Conseil d'administration composé de onze membres, et emploie actuellement 36 salariés permanents dans son administration et pour son fonctionnement technique, auxquels s'additionnent 5 agents municipaux mis à disposition par la Ville de Chambéry, un certain nombre de techniciens intermittents (embauchés selon les besoins en fonction des spectacles) et de vacataires (ouvreurs, aides à la communication, serveur, etc.). En tout, on compte environ 56 postes équivalent temps plein. Cependant, pour éviter une exploitation trop importante du statut d'intermittent, aujourd'hui menacé¹, la structure essaie tant que possible de faire évoluer les postes d'intermittents en postes pérennes, selon ses possibilités et ses besoins².

La partie administrative de l'AMCCS compte 24 personnes : cinq pour la direction (Marie-Pia Bureau, directrice, et Martine Maurice, directrice adjointe, assistées d'une secrétaire de direction), un administrateur (Vincent Schmitt) et un directeur technique (Bruno Ferrand), cinq pour l'administration et la comptabilité, cinq pour l'équipe des relations avec le public (qui comprend l'action culturelle cinéma et l'accueil des

1. Site « Intermittent » : <http://www.orlaim.com/reforme_2014/> (consulté le 11/07/2014)

2. Annexe n°1 : organigramme.

artistes), quatre pour la communication, et six pour l'accueil et la billetterie. La partie technique, quant à elle, compte 17 employés permanents, comprenant la direction technique, la régie son, la régie lumière, la régie plateau, le routage, l'administration du réseau informatique, le suivi et la sécurité des bâtiments des locaux.

Pour chaque Scène nationale, le directeur est recruté selon un projet personnel, présenté devant les tutelles de l'Association, puis il est nommé par l'État et les autres tutelles de la structure (Ville de Chambéry, département de la Savoie, Chambéry métropole et Région Rhône-Alpes pour ce qui concerne l'Espace Malraux) à la suite d'une procédure de recrutement qui mobilise l'ensemble des tutelles de la structure. Dans l'année qui suit, le directeur devra écrire, en développant le projet sur lequel il a été recruté, un contrat d'objectifs et de moyens qui sera signé par ces mêmes tutelles pour une durée qui peut varier entre 3 et 4 saisons.

L'Espace Malraux a reçu le label « Scène nationale » en 1991 (année de mise en place du label, créé en 1990 par Bernard Faivre d'Arcier³), et exerce ainsi une mission de service public. Depuis cette date, il fait partie du réseau des 70 Scènes nationales françaises créées « en Région » (métropole et outre-mer) suite à l'élan impulsé par André Malraux (premier ministre des Affaires culturelles (1959-1969), à l'origine des « Maisons de la culture »), dans l'objectif de faire circuler la culture, et en particulier un spectacle vivant exigeant, sur l'ensemble du territoire français⁴. Ce label a permis de regrouper les Maisons de la Culture, les Centres d'Action Culturelle (CAC) et les Centres de Développement Culturel (CDC), avec un cahier des charges semblable et cohérent ; il est accordé à certains théâtres publics par le ministère de la Culture. Toutes les Scènes nationales n'exercent pas leurs missions et leurs activités sous un statut associatif. Cela dépend de leur histoire et de la façon dont chaque Scène nationale a été créée ; l'Espace Malraux, de par son histoire d'ancienne Maison de la culture, a conservé un lien singulier avec son ministère de tutelle. L'État participe à une hauteur plus importante que celle habituellement consacrée dans les budgets des autres Scènes nationales qui ne sont pas issues des anciennes Maisons de la culture (les

3. Grand homme de culture, Bernard Faivre d'Arcier est, entre autre, Président des Biennales de Lyon, ex-directeur du festival d'Avignon, et membre du CA du Théâtre de la Ville à Paris.

4. Voir le site officiel de l'Association des Scènes nationales : <<http://scenes-nationales.fr/>> (consulté le 18/07/2014)

« historiques » étant Le Havre, Bourges, Amiens, Grenoble... par exemple ; celle de Chambéry ayant été la dernière construite).

1.1.2. Fonctionnement financier

La Scène nationale de Chambéry est donc financée par plusieurs collectivités territoriales en plus de l'État, qui lui permettent d'atteindre un montant global de cinq millions d'euros (avec les recettes de billetterie) :

- L'État : le ministère de la Culture → 1 275 000 €.
- La Ville de Chambéry → 1 350 000 €.
- Le Conseil Général de la Savoie → 450 000 €.
- La Communauté de communes « Chambéry métropole » → 137 000 €.⁵

Cette somme représente un chiffre confortable pour une ville de la taille de Chambéry, qui compte 58 853 habitants⁶. Elle est un atout pour l'activité économique locale : les externalités positives⁷ liées à l'activité de l'Espace Malraux ne sont pas négligeables, puisque aussi bien en terme d'emplois qu'en activité commerciale (hôtellerie, transports...), la Scène nationale réinjecte entre 1 800 000 et 1 900 000 € par an dans l'économie locale, ce qui équivaut environ à la somme des financements octroyés par la Ville de Chambéry et le Département de la Savoie (Conseil général) pour une saison, d'après Vincent Schmitt, administrateur de l'Espace Malraux.

L'Espace Malraux récolte aussi environ 20 % de recettes propres grâce à sa billetterie. Étant une Association Loi 1901, à but non lucratif, la Scène nationale ne peut faire aucun bénéfice qu'elle ne réinvestisse intégralement et immédiatement dans des spectacles ou activités culturelles mises en place par l'association. En aucun cas, ses membres ne peuvent se partager les bénéfices issus de l'activité de la Scène nationale⁸.

5. Données pour la saison 2013-2014, d'après Vincent Schmitt, administrateur de l'Espace Malraux.

6. Au 1^{er} janvier 2013. Données de l'INSEE, document consultable en ligne sur le site du Conseil général de la Savoie : <http://www.savoie.fr/2805-le-territoire.htm>. (consulté le 15/07/2014)

7. Se reporter au glossaire.

8. Se reporter à la note n° 2.

1.2. Cahier des missions et des charges et politique culturelle de l'Espace Malraux

1.2.1. Le Cahier des Missions et des Charges des Scènes nationales⁹

Le cahier des missions et des charges des Scènes nationales date, pour sa dernière version, du 31 août 2010. Il stipule que les établissements recevant ce label doivent exercer trois types de responsabilités :

- La responsabilité artistique

Les programmations assumées par les directeurs doivent refléter à la fois la création actuelle, éventuellement resituée par rapport aux œuvres de référence (classiques), et les approches artistiques plus singulières, bousculant les codes et frontières traditionnels, et/ou adressées à des publics spécifiques (jeunes publics...).

Cette responsabilité concerne aussi la relation que la Scène nationale entretient avec les artistes, car celle-ci doit faciliter leur travail, en mettant à leur disposition des outils de travail (espaces et temps de travail et de répétition), des temps de représentation intermédiaires ainsi que des moyens financiers et humains. Il s'agit alors d'un engagement mutuel et conventionnel entre un artiste associé et la Scène nationale, d'une ou plusieurs saisons, au cours de laquelle/desquelles l'artiste/les artistes s'inscrit/s'inscrivent complètement au cœur du projet artistique du lieu d'accueil. C'est dans ce cadre qu'une Scène nationale peut se positionner en tant que producteur ou coproducteur d'une création amenée ensuite à tourner dans le réseau des Scènes nationales françaises, des centres dramatiques nationaux, des scènes conventionnées, etc., comme à l'étranger.

- La responsabilité publique

L'inscription de la Scène nationale dans son territoire est centrale. Selon les besoins et l'activité culturelle du territoire dans lequel elle exerce, son activité peut s'étendre sur un périmètre correspondant à « la taille d'une grande agglomération [jusqu'à] celle

9. Annexe n°2 : Texte officiel du *Cahier des Missions et des Charges des Scènes nationales*. [en ligne] : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/.../cahier_missions_SN.pdf/ (consulté le 18/07/14)

d'un département, voire au-delà »¹⁰.

La programmation et les activités proposées par la structure doivent donc être pensées en fonction de ces considérations, aussi bien concernant les types de publics que la diversité culturelle existant déjà sur le territoire. Ainsi les propositions sont variées : spectacles hors-les-murs, ateliers de réflexion autour des propositions artistiques, ateliers d'initiation à la pratique artistique, parcours d'éducation artistique et culturelle, partenariats avec d'autres structures locales, etc. Cette fois encore, les artistes associés doivent être spécialement impliqués dans les projets. D'autres Scènes nationales de la Région Rhône-Alpes (la MC2 de Grenoble ou le Lux de Valence par exemple) peuvent exercer les mêmes missions, mais la différence de leur taille et de leur territoire implique des modes opératoires adaptés et singuliers.

- La responsabilité professionnelle

Si la mission des Maisons de la culture était principalement, lors de leur création, de permettre à chaque Français d'avoir accès à une proposition culturelle exigeante « à moins d'une heure de chez soi » ; les Scènes nationales ont davantage pour rôle, aujourd'hui, d'accompagner et d'entraîner les autres structures culturelles locales dans leur élan, notamment en mutualisant les compétences. Il est aussi attendu d'elles qu'elles proposent des temps « de formation ou de perfectionnement autour des métiers de l'accompagnement de la création et de la diffusion »¹¹, particulièrement à destination des étudiants des grands écoles nationales.

Les Scènes nationales ont aussi pour mission commune d'organiser des temps de réflexion et d'échange sur les grandes questions culturelles, artistiques ou techniques actuelles, auxquels sont conviés tous les professionnels concernés.

Finalement, il leur est demandé d'assurer une « communication médiatique régulière »¹² autour de leurs différentes pratiques et propositions, aussi bien à destination des artistes que des publics.

Cependant, ce cahier des missions et des charges laisse suffisamment de libertés à

10. *ibid.*

11. *ibid.*

12. *ibid.*

chaque directeur dans ses choix et sa programmation, pour que le paysage culturel français soit divers et partout singulier. Ceci est aussi valable en ce qui concerne les relations que chaque équipe de Scène nationale entretient avec les artistes et avec les publics du territoire. C'est ce qui fait la richesse et l'importance de ce label, au-delà de l'exigence et des ambitions pour la culture partagées par toutes les Scènes nationales.

1.2.2. Politique culturelle, programmation et actions de médiation

Son budget permet à L'Espace Malraux d'accueillir des spectacles de qualité, en tournée nationale ou internationale, et de proposer une programmation vaste et variée. Autonome dans ses choix, tout en tenant compte des consignes du *Cahier des missions et de charges des Scènes nationales*, elle est une scène pluridisciplinaire, et prend garde au partage équitable du plateau entre les différentes disciplines : jusqu'à l'arrivée de sa nouvelle directrice, Marie-Pia Bureau (mai 2013), la structure consacrait environ 30% de sa programmation au théâtre, 30% à la musique, 30% à la danse, et 10% aux Arts du cirque et aux « inclassables ». La programmation prend toujours en compte des propositions de spectacles en direction du « jeune public », et essaye de proposer des genres très différents, afin de satisfaire le plus large public possible. Là réside une autre de ses missions fondamentales : l'élargissement perpétuel des publics, sa diversification au niveau des âges représentés comme des statuts socioprofessionnels et socioculturels. La Scène nationale essaye aussi de veiller aux critères de jauge : elle propose à chaque saison un nombre relativement similaire de places, qui doit permettre d'accueillir un public nombreux. Il n'est pas possible, par exemple, de proposer, une année, une majorité de spectacles dont la jauge serait de 900 places, et l'année suivante, une majorité de spectacles dont la jauge serait limitée à 200 places.

L'Espace Malraux a, comme toutes les Scènes nationales, la mission d'accueillir et de diffuser des productions qui tournent à échelle nationale et internationale. Mais sa particularité est d'être aussi un lieu de production très actif (en comparaison avec d'autres Scènes nationales), qu'il a hérité de son histoire. L'Association pour la Maison

de la Culture de Chambéry et de la Savoie accueillait un Centre Dramatique National jusqu'en 2005, date à laquelle il s'est fondu dans l'activité globale de la structure. L'Espace Malraux a donc gardé une forte tradition de partenariat avec des artistes en résidence, émergents ou confirmés (dont récemment, par exemple, Joël Pommerat, Michel Schweitzer et Wajdi Mouawad). Aujourd'hui, on ne parle plus réellement de « résidences », mais la structure développe toujours des partenariats avec des artistes *associés*, qui sont des sortes de laboratoires de recherche et de création artistiques, auxquels s'associent différents partenaires financiers (dont parfois le Conseil Régional). Chaque collaboration est différente dans son fonctionnement. Dès la saison 2014-2015 (la première dirigée par Marie-Pia Bureau), l'Espace Malraux accueillera trois artistes associés : Fanny de Chaillé, David Gauchard et Phia Ménard, dont les travaux seront soutenus par la Scène nationale de Chambéry durant trois ans, à travers des résidences de travail, des représentations intermédiaires, des ateliers de pratique avec les publics et des structures de formation comme le Conservatoire à rayonnement régional de Chambéry ou les lycées à options artistiques, et d'autres rencontres régulières et interaction privilégiées avec les différents publics : conférences, discussions, stages, etc.

Par ailleurs, les actions d'Éducation Artistique et Culturelle (E.A.C) représentent une part importante de l'activité de la Scène nationale : classes culturelles avec les écoles élémentaires, ateliers de pratique artistique avec les collégiens et les lycéens, dispositifs PACTES/Scolaires (Parcours Artistique et Culturel pour Tous En Savoie), rencontres et ateliers organisés dans les centres de détention de la Région, que l'équipe des relations avec les publics organise dans le cadre de son travail de sensibilisation à l'art et à la culture.

Pour rééquilibrer les chances d'accès à une offre culturelle de qualité à l'échelle du département, et en conformité à ses missions de Scène nationale, l'Espace Malraux délocalise certains de ses spectacles dans des lieux de Savoie non spécialement dédiés au spectacle vivant (salles des fêtes, cinémas) ou aux activités culturelles (cette année, un spectacle s'invitera dans des salons de coiffure). En partenariat avec le Dôme d'Albertville (scène régionale), il a créé un dispositif intitulé « Chemins d'artistes en

Savoie », qui permet d'irriguer le territoire grâce à de petites formes pluridisciplinaires dont certaines sont parfois issues de la création locale, faciles à transporter dans des communes partenaires. Chargés de relations avec les publics, équipe de programmation et artistes vont ainsi à la rencontre des publics de Maurienne, de Tarentaise, du Massif des Bauges, de la Combe de Savoie, et de l'Avant-Pays savoyard, à raison de cinq spectacles par an en moyenne.

De la même manière, un dispositif de solidarité à destination des publics publics fragiles sur le plan social, sanitaire ou économique a été mis en place à l'initiative de l'AMCCS. Ainsi, « Pour tous l'accès au spectacle » permet à des personnes n'ayant ni le capital économique, ni le capital culturel pour se rendre au spectacle, de pénétrer dans les bâtiments de l'Espace Malraux en toute légitimité.

Hors de ces dispositifs spéciaux, la Scène nationale a défini une grille tarifaire large permettant à tous ses publics d'accéder aux représentations : elle propose ainsi des tarifs préférentiels pour ses adhérents, et des tarifs réduits destinés en particulier aux jeunes scolarisés, aux étudiants, aux demandeurs d'emploi et aux groupes. Certaines petites formes ou spectacles inclus dans des événements (temps forts, festivals, weekends thématiques...) sont aussi à moindre prix.

L'Espace Malraux propose aussi une ouverture sur d'autres programmations, grâce à son partenariat avec les Scènes nationales ou salles de spectacles voisines : le Dôme d'Albertville, la MC2 de Grenoble, Bonlieu à Annecy et le Lux de Valence. Une rubrique « Chez nos voisins » inscrite à la fin de la plaquette de saison permet de choisir des spectacles à aller voir dans ces salles, le transport en car étant assuré par l'Espace Malraux¹³.

1.2.3. Cinémalraux : une particularité de l'Espace Malraux

L'Espace Malraux montre depuis quelques années, une plus grande volonté de croisement des arts (volonté qui ne saurait que s'accroître avec l'arrivée de Marie-Pia Bureau), au travers d'événements ponctuels ou de weekends thématiques réunissant différentes disciplines sous un même thème. Il montre aussi un intérêt croissant pour

13. Pour plus d'informations, se reporter à la plaquette de saison 2014-2015 [en ligne] : <http://www.espacemalraux-chambery.fr/telechargements/>. (consulté le 27/07/2014)

le cinéma, et multiplie les actions dans ce domaine, lui donnant de plus en plus d'importance. À l'automne 2010, l'Espace Malraux a entamé le premier dialogue concret entre la programmation de la Scène nationale (théâtre, musique, danse et arts de la piste) et le cinéma, à travers le lancement de « Cinémalraux », selon la volonté du précédent directeur, Jean-Paul Angot (actuellement directeur de la MC2 de Grenoble). Pour parfaire cet agrandissement du secteur audiovisuel de la Scène nationale, l'Espace Malraux a repris en 2012 la gestion de la salle de cinéma faisant partie de son bâtiment, appartenant à la commune de Chambéry, et qui était jusqu'à cette date gérée par un exploitant de cinémas d'Art et Essai chambérien (« Les Forum cinémas »). Ainsi, chaque lundi, un metteur en scène dont le spectacle est présenté à l'Espace Malraux est invité à choisir un film en lien avec sa création, et à venir le présenter et en discuter avec les spectateurs lors d'une séance « Dialogue entre le cinéma et les spectacles ». La séance « Le movie du jeudi » est quant à elle consacrée à un thème choisi par l'équipe de l'Espace Malraux, le plus souvent en lien avec les spectacles du mois en cours. Des séances sont aussi dédiées au jeune public : « Mercredi, les petits aussi ! », entre films courts et cinéma d'animation. La programmation ne puise jamais dans les sorties récentes, mais dans les films anciens et/ou d'Art et Essai, qu'ils soient à succès (*Certains l'aiment chaud, West Side Story, Pulp Fiction...*) ou moins connus.

Cinémalraux est souvent au cœur des weekends thématiques proposés dans la programmation de l'Espace Malraux, avec de nombreuses projections. Il joue aussi sur la popularité de son art pour proposer des actions impliquant directement le public : petit concours de courts-métrages ou de photos à thème, vote des spectateurs pour sélectionner les films qui leur seront projetés, petits stages d'initiation aux métiers de l'audiovisuel pour adolescents, ou encore projections de grands films du répertoire sur l'écran géant de la salle de spectacle de l'Espace Malraux (séances « Grand film grand écran »)...

La branche cinéma assure pour autant toujours son rôle « éducatif », en continuant à s'associer à l'Éducation nationale à travers les dispositifs « Collège au cinéma » ou « Médiation du cinéma », à l'occasion desquels les jeunes publics étudient un film d'Art et Essai ou un film ancien, et sont parfois amenés à échanger avec Cynthia Labat (chargée de l'action culturelle cinéma). L'Espace Malraux a d'ailleurs voulu prolonger

ces partenariats alternatifs en s'associant avec un ciné-club étudiant de l'Université de Savoie, « UniverCiné », auquel il confie la copie de certains films, toujours en lien avec les thèmes des spectacles reçus à l'Espace Malraux et l'activité de Cinémalraux.

Ainsi, le secteur audiovisuel de la Scène nationale a réellement trouvé sa place au cœur de la structure, et représente aujourd'hui une partie très importante de son activité. Cinémalraux permet, en outre, de faire entrer de nouveaux publics dans la salle de spectacle, et notamment de jeunes publics.

1.3. Lieux d'action : les bâtiments et les locaux.

L'Espace Malraux gère directement deux bâtiments appartenant à la Ville de Chambéry, pour exercer ses activités culturelles : le bâtiment Curial/Espace Malraux, le Théâtre Charles Dullin et, par convention avec la Ville, il peut présenter également des spectacles dans une salle d'un quartier de Chambéry, « Le Scarabée ».

1.3.1. L'Espace Malraux et le Carré curial : la partie principale alliant moderne et ancien.

Le bâtiment « Espace Malraux », qui abrite actuellement la salle de spectacle et la salle de cinéma, aux lignes pures, fait tout de béton brut et de marbre gris, date du mois d'octobre 1987. Son architecte, Mario Botta, jouit d'une renommée internationale (il a aussi bien travaillé à Bâle qu'à Tel-Aviv et San Francisco). Cette partie moderne est accolée à une autre, bien plus ancienne : le Carré Curial, une ancienne caserne d'infanterie datant du début du XIXe siècle, commandée par Napoléon 1^{er}. Le bâtiment ancien accueille les bureaux administratifs de l'AMCCS ainsi que de deux autres établissements et des salles de réunion, et la partie moderne accueille les deux salles de représentation (spectacle et cinéma), la salle de répétition, les bureaux de la technique, la partie accueil, les espaces d'exposition et le bar. La salle de spectacle, dessinée sur le modèle des théâtres antiques, est dotée d'une jauge de 950 places, et sa scène a une superficie de 450 m². Une grande salle de répétition équipée de projecteurs et de tapis de danse est placée du côté technique du bâtiment. La salle de cinéma « Curial » compte, elle, 150 places. Un hall doté de quelques

fauteuils répartis dans des alcôves permet aux spectateurs d'attendre l'heure de la séance. Un couloir circulaire et deux salles latérales permettent d'organiser des expositions temporaires, et un espace bar nommé « le Café aux images » permet un moment de détente et de discussion avant et après les spectacles. On peut aussi y trouver les livres des spectacles accueillis au cours de la saison, consultables sur demande. Le bâtiment n'a pas encore connu de restaurations et commence à montrer des signes de vieillissement (une restauration est prévue dans les années à venir).

1.3.2. Le Théâtre Charles Dullin : un modèle de théâtre à l'italienne.

Le Théâtre Charles Dullin, quant à lui, date du XIX^e siècle. C'est le théâtre historique de Chambéry. Il se trouve à 200 mètres du Carré curial, au cœur du centre ancien. La première construction fut commandée en 1820 par le Comte de Boigne, riche militaire, bienfaiteur de la ville. Il fut construit sur le modèle italien, et ouvrit en 1824 avant d'être ravagé par un incendie en 1864. Après plusieurs rénovations et modifications, il prit l'allure qu'on lui connaît aujourd'hui. Il comporte actuellement 450 places, réparties entre le parterre et les quatre galeries (la quatrième est rarement ouverte, pour des questions de sécurité). La visite du théâtre, parfait modèle d'architecture de théâtre à l'italienne est particulièrement intéressante. Les dessous de scène sont restés presque intacts, et la scène est toujours légèrement inclinée en direction de la salle (comme il était d'usage aux XVIII^e et XIX^e siècles pour faciliter la mise en perspective des décors grâce à des toiles peintes), ce qui pose régulièrement problème pour recevoir certains spectacles. L'équipe du théâtre est particulièrement fière du rideau de scène peint par Luigi Vacca, représentant la descente d'Orphée aux Enfers, qui date de la première construction du théâtre et qui fut sauvé de l'incendie. Il n'est visible par le public qu'à certaines occasions, comme les Journées européennes du Patrimoine. Ce théâtre fait toujours grande impression sur les publics peu habitués à se rendre dans une salle de spectacle, et fait immanquablement rêver aux ors du passé. Cependant, le bâtiment manque de visibilité : curieusement, son entrée est située sur une place étroite alors que l'arrière donne sur le Boulevard de la Colonne où se trouve la célèbre Fontaine des Éléphants. Le théâtre est dédié à Charles Dullin (1885-1949), grand

homme de théâtre né à Yenne (en Savoie), qui a contribué aux prémices de la décentralisation théâtrale (il fait partie des membres du Cartel avec Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff ¹⁴), et que les Savoyards revendiquent largement comme l'un des leurs.

1.3.3. Le Scarabée : une salle de spectacle modulable.

L'Espace Malraux peut aussi présenter des spectacles dans un troisième lieu, le Scarabée, excentré par rapport aux deux premiers, puisqu'il se trouve dans le quartier de Chambéry-le-haut, à quelques minutes en voiture du centre-ville. Cette salle de spectacle appartient également à la Ville de Chambéry, et est ouvert à différentes associations, notamment de musiques actuelles ; elle et permet d'accueillir les formes demandant un espace aménageable : les gradins sont complètement amovibles et permettent de dégager un espace totalement vide. Ainsi, c'est cet espace que la Scène nationale a proposé à Wajdi Mouawad pour les représentations de son spectacle *Ciel*¹⁵, dont la scénographie demandait une immersion totale du spectateur¹⁶. Il accueille aussi la plupart des spectacles jeune public reçus par l'Espace Malraux.

L'Espace Malraux est donc une Scène nationale généraliste, investie d'une mission à grande échelle, mais bien ancrée dans son territoire. Son équipe, soucieuse de toucher un public le plus large possible, favorise le croisement des disciplines, multiplie les occasions d'entrer en interaction avec les spectateurs, et prend à cœur sa mission de décentralisation en réalisant des actions en Savoie grâce à une forte collaboration avec d'autres Scènes nationales ou salles de spectacle locales.

14. Le « Cartel », ou « Cartel des quatre », est une association fondée en 1927, sur des bases morales, par quatre célèbres metteurs en scènes et directeurs de théâtres parisiens (Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff), pour s'élever contre la commercialisation du théâtre qui sévissait à travers le théâtre de boulevard, et contre la toute-puissance de la critique. Plus d'informations sur le site de l'Express : <http://fiches.lexpress.fr/organisation/cartel-des-quatre_939929/>. (consulté le 15/05/2014).

15. *Ciel* est le quatrième volet du triptyque *Le Sang des promesses* rassemblant les spectacles *Littoral*, *Incendie* et *Forêt*, que Wajdi Mouawad a présenté dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en 2009, lors du 63^e Festival d'Avignon.

16. Pour plus d'informations, se reporter au site officiel de Wajdi Mouawad : <<http://www.wajdimouawad.fr/archives/ciels/>> (consulté le 15/07/2014).

Partie 2

—

Compte rendu des missions de stage

Au cours de mes cinq mois de stage, j'ai été amenée à découvrir de très nombreux aspects du métier de Chargé(e) de relations avec les publics (RP), en conformité avec la volonté de ma structure d'accueil de me faire découvrir le métier de la manière la plus complète possible. Cependant, j'ai plus particulièrement travaillé sur la mise en place de certaines actions culturelles, pour lesquelles Pascale Quezel (chargée de relations avec les publics, qui a été ma tutrice de stage) réclamait spécialement ma présence. À sa demande, j'ai encadré et supervisé les ateliers de pratique artistique (écriture et théâtre) à destination des lycéens, au sein de l'Espace Malraux, et les ateliers proposés aux élèves du Collège La Vanoise de Modane dans le cadre des PACTES/Scolaires¹⁷. J'ai aussi prêté main forte à Cynthia Labat pour deux événements Cinémalraux ayant lieu le weekend, ainsi que pour des recherches de publics et la rédaction de textes de présentation de films. J'ai aussi pu accompagner occasionnellement les autres R.P dans certaines de leurs missions.

J'ai choisi de construire la suite de cette partie autour des différentes missions confiées aux Chargé(e)s de relations avec les publics que j'ai pu relever au cours de mon stage, et particulièrement en matière d'éducation artistique et culturelle. La première partie sera donc centrée sur les actions culturelles en matière d'EAC auxquelles j'ai pu prendre part au cours de mon stage, la deuxième partie évoquera les autres missions des Chargés des relations avec les publics en dehors de l'EAC, et la dernière recensera les missions qui m'ont été confiées hors du champ d'EAC et même en dehors des missions des RP. Je préciserai au fil de chaque sous-partie le rôle que j'ai pu jouer à chacune de ces occasions.

17. Pour rappel, PACTES : Parcours Artistiques et Culturels Pour Tous En Savoie, à destination des publics scolaires, en l'occurrence. Ce dispositif sera étudié ultérieurement.

Mes missions de stage à l'Espace Malraux
FICHE DE POSTE

- Encadrement et accompagnement des Ateliers de pratique artistique (écriture et théâtre) au sein de l'Espace Malraux.
- Encadrement et accompagnement des PACTES au Collège La Vanoise de Modane.
- Assistanat à l'encadrement d'une action participative des élèves danseurs de STAPS de l'Université de Savoie autour du spectacle de Jean-Claude Gallotta *Racheter la mort des gestes*.
- Assistanat à l'action culturelle cinéma pour le weekend de stage « Action on tourne » et le weekend thématique « Le Temps de l'Adolescence », et pour la soirée spéciale « Ciné-écolo ».
- Rédaction de textes pour les programmes Cinémalraux de février à juin.
- Rédaction des bilans des ateliers de pratique artistique, des PACTES, et d'« Action on tourne ».
- Participation à deux soirées de décentralisation dans le cadre du dispositif « Chemins d'artistes en Savoie ».

2.1. L'équipe des Chargées des relations avec les publics (R.P)¹⁸ : composition et missions.

L'équipe des Chargées de relations avec les publics de l'Espace Malraux est aujourd'hui composée uniquement de femmes : cinq employées de l'AMCCS, qui assurent les missions de sensibilisation des publics et la mise en place des actions, partenariats, dispositifs spéciaux, etc. qui en découlent.

Christine Moucaud, Agathe Philippe (remplacée par **Francine Béal** pendant une partie de mon stage en raison d'un congé maternité) et **Pascale Quezel**, sont chargées

18. Ce poste porte différents intitulés selon les structures : « chargé de relations publiques » ou « chargé de relations avec le public » (formule choisie par l'Espace Malraux). Mais la tendance actuelle étant d'identifier plusieurs types de publics, définis selon des caractéristiques socioculturelles et socioprofessionnelles précises, j'ai choisi d'utiliser cette appellation au pluriel. Je la résumerai parfois par l'abréviation « R.P ».

de la mise en place de l'action culturelle autour du spectacle vivant, définie selon la politique culturelle de l'Espace Malraux. Pour gagner en temps et en efficacité, elles se sont réparties l'adresse aux différents interlocuteurs. **Christine Moucaud** s'occupe surtout des questions liées à la musique, et interagit particulièrement avec les lycées généraux publics et privés et le Conservatoire à Rayonnement régional de Chambéry, **Agathe Philippe** est la R.P référente de l'enseignement primaire et des centres de détention, et **Pascale Quezel** travaille en priorité avec les collèges, les lycées professionnels et formations professionnalisantes, l'université, et les associations. Les chargées de relations avec les publics doivent être flexibles en ce qui concerne leurs plages et horaires de travail : elles encadrent parfois des stages d'initiation aux pratiques artistiques le weekend, sont tenues de superviser certains soirs de spectacles (sont alors « responsables de soirées »), et, à partir de la saison prochaine, devront permettre la réalisation des actions à destination du jeune public lors de la première semaine de chaque période de vacances scolaires (excepté les vacances de Noël). Il leur arrive très souvent de quitter leur bureau tard le soir, et régulièrement, de prendre la route tôt le matin pour se rendre sur les lieux d'une action à l'autre bout du département (Maurienne, Tarentaise, ou Avant-Pays savoyard...). Leur métier est ainsi partagé entre travail de bureau (tâches administratives et organisationnelles, communication par Internet et téléphone) et travail de terrain (représenter la structure auprès des partenaires, encadrer et superviser les actions, etc.).

Cynthia Labat est Chargée de l'Action culturelle cinéma : elle propose et met en place les actions liées au cinéma, qu'il s'agisse de la programmation des séances, des thèmes des weekends, des stages à destination des différents publics, des petits jeux ou concours qui jalonnent l'année culturelle, etc. Elle est aussi chargée d'accueillir les spectateurs et/ou les groupes pour les différentes projections, qu'il s'agisse des séances adultes ou des séances enfants, pour lesquelles elle introduit le film, comme pour les séances « Collège au cinéma » ou « Lycéen au cinéma ». Dans ce cadre, et pour finaliser sa mission de sensibilisation au 7^e art, elle se rend quelquefois dans les établissements scolaires pour faire un retour sur la projection à laquelle les élèves ont assisté. Lors de séances spéciales, elle doit trouver un invité spécialiste du thème du

film projeté afin de pouvoir proposer au public une séance de discussion à l'issue de la projection. Elle supervise aussi le bon déroulement des projections durant les weekends thématiques, et effectue les tests de son pour les séances « Grand film grand écran »¹⁹ ou encadre les stages d'initiation aux métiers de l'audiovisuel à destination des bénéficiaires de la Carte M'RA²⁰, financés par la Région Rhône-Alpes. Pour mener à bien tous ces projets, elle travaille en étroite collaboration avec **Martine Maurice** et avec le pôle communication (**Fabien Cornet**, **William Dang Ha** et **Brigitte Ratel**), qui l'aident à rédiger et réaliser le programme de cinéma mensuel, et est en contact permanent avec **Benoît Gourvil**, le projectionniste de l'Espace Malraux.

Élodie Brodu appartient elle aussi à l'équipe des chargées de relations avec les publics, mais est, elle, chargée de l'accueil des artistes. Son poste est constitué principalement de travail de terrain : elle entre en contact avec les compagnies quelque temps avant leur arrivée, se charge de réserver billets de train ou d'avion, hôtel ou appartement (selon la durée du séjour), puis va chercher les équipes artistiques et techniques au lieu de leur arrivée. Elle est ensuite chargée d'emmener les équipes sur leur lieu de travail (en particulier pour les spectacles en décentralisation), de prévoir les repas et le *catering*²¹, etc. C'est donc la principale interlocutrice des compagnies, et doit se tenir à leur disposition. Elle effectue aussi un vrai travail de logistique.

C'est avec Pascale Quezel que j'ai été amenée à travailler le plus, car ma principale mission de stage a été le suivi des actions d'éducation artistique et culturelle menées par l'Espace Malraux : l'encadrement des ateliers de pratique menés avec des classes de lycées dans le cadre de parcours construits par l'Espace Malraux et les établissements scolaires, et avec des classes de collèges au sein des Parcours artistiques et culturels proposés par le Conseil général de la Savoie (classes à PAC).

19. Voir présentation du fonctionnement de Cinémalraux dans la première partie.

20. Distribuée aux lycéens et étudiants appartenant à des structures gérées par la Région Rhône-Alpes (CRR...), sans condition de revenus, la Carte M'RA est un dispositif d'aide financière ayant pour but de promouvoir les activités culturelles et sportives auprès des jeunes. Elle leur permet aussi de bénéficier d'un certain nombre de réductions chez les organismes partenaires.

21. *Catering* est un mot d'origine anglo-saxonne, couramment utilisé en français pour désigner l'approvisionnement en nourriture et en boissons des équipes techniques et artistiques. Ce mot désigne aussi bien les repas que les en-cas.

2.2. L'action culturelle à destination des publics scolaires à l'Espace Malraux.

L'Espace Malraux accorde une grande importance à l'éducation artistique et culturelle, et propose plusieurs types d'actions, selon les publics concernés. J'ai eu la chance de pouvoir assister à presque tous les dispositifs proposés au cours de cette saison, même si je n'ai pas systématiquement pris une part active à leur réalisation.

2.2.1. Les classes culturelles : de l'école maternelle à l'école élémentaire

Les « Classes culturelles » sont un dispositif proposé par l'Espace Malraux à l'enseignement primaire (écoles maternelles et élémentaires). Les classes (deux à la fois au maximum) sont accueillies à l'Espace Malraux quatre jours durant (les enfants ne travaillent pas le mercredi), pour découvrir le fonctionnement d'un théâtre et le monde du spectacle vivant. Agathe Philippe, la R.P référente des classes culturelles, commence par une visite des lieux, et une initiation au fonctionnement et au vocabulaire technique du théâtre. Puis, tout au long de la semaine, des ateliers sont proposés aux enfants, en alternance avec des séances de cours assurées par les enseignants. Ainsi, différents intervenants viennent initier les jeunes à une pratique artistique.

Du 25 au 28 février dernier, j'ai pu accompagner et assister Agathe Philippe sur quelques séances d'une classe culturelle à destination de deux classes de CP-CE1, venues découvrir le monde du spectacle autour d'une création de cirque/théâtre d'objet, *Les Encombrants font leur cirque*. Les enfants ont d'abord rencontré la danseuse et chorégraphe Élise Hurtelle, qui a mené avec eux un atelier de danse contemporaine ; ils ont ensuite visité le « Bestiaire des Encombrants », installé dans le grand couloir circulaire du rez-des-chaussée du théâtre, où d'étranges animaux métalliques et articulés les attendaient, puis ont discuté du spectacle auquel ils assisteraient avec Agathe Philippe, chacun disant ce à quoi il s'attendait. Au matin du

troisième jour, ils ont visité les deux salles d'exposition de l'Espace Malraux, où ils ont scruté et analysé les clichés du photographe Yves Rozet, accompagnés toujours d'Agathe Philippe. Puis Cynthia Labat les a initiés au cinéma d'animation, et Benoît Gourvil leur a expliqué le fonctionnement des appareils de projection. Le dernier jour, les enfants ont assisté au spectacle *Les Encombrants font leur cirque*. À l'issue de la représentation, ils ont pu discuter des notions de cirque et de théâtre avec l'équipe artistique, et s'interroger sur les différentes formes que le spectacle pouvait prendre : est-ce qu'on peut dire qu'on a vraiment vu du théâtre ? Est-ce l'image que l'on avait du cirque ? Pourquoi utiliser des marionnettes ?, etc. Leur spontanéité et leur acuité rendent les interventions des enfants toujours surprenantes et intéressantes. Ils ont pourtant une durée de concentration et d'attention limitée, ce qui rend les activités parfois difficiles à mener jusqu'au bout. Pour finir, Fabien Cornet a initié les enfants aux bases de la communication culturelle et leur a expliqué comment construire une affiche. Ensemble, ils ont énuméré les différentes informations qui devaient apparaître sur l'affiche, puis chacun a pu réaliser la sienne. Agathe Philippe a gardé un petit temps d'échange avec les enfants pour conclure la semaine avant leur départ.

Combien parmi ces enfants reviendront avec leurs parents voir d'autres spectacles ? C'est l'interrogation principale qui demeure à la fin de chacune de ces « classes culturelles », valable pour toutes les actions culturelles²².

2.2.2. L'encadrement des ateliers de pratique artistique : ma principale mission de stage.

- Les ateliers de pratique artistique pour les collèges et lycées

Les Ateliers de pratique artistique sont proposés aux collégiens et aux lycéens dans le cadre des actions de sensibilisation à l'art et à la culture menées par la Scène nationale, en conformité avec son cahier des missions et des charges, et la volonté du ministère de la Culture et de la Communication de développer l'éducation artistique et culturelle en région le plus largement possible, comme inscrit dans les conventions de jumelages signées avec les établissements scolaires partenaires :

22. La réflexion sur cet enjeu sera développée dans la troisième partie.

Ces actions de sensibilisation font partie des missions et du projet global de la Scène nationale qui participent au développement culturel dans son aire d'implantation favorisant de nouveaux comportements à l'égard de la création artistique contemporaine et une meilleure insertion sociale de celle-ci.²³

Ils peuvent faire partie du dispositif « École du spectateur », s'ils s'inscrivent dans un parcours pédagogique précis en lien avec l'enseignement des lettres et de l'histoire des arts. Une *Charte de l'École du spectateur*, rédigée de concert par des professionnels de l'Éducation nationale et de la culture membres de l'ANRAT²⁴, donne les critères déterminant l'appartenance de ces ateliers à ce dispositif « École du spectateur »²⁵. Elle précise ses objectifs principaux en ces termes :

[L'École du spectateur] permet, au même titre que tous les projets d'éducation artistique et culturelle, l'appropriation des lieux culturels et de leurs rituels (visites, travail dans le théâtre, participation à des répétitions ouvertes...) ainsi qu'une familiarisation avec des enjeux profonds : citoyenneté, éthique, humanité, formation sensible, esthétique et critique, qui permettent à l'élève de construire son rapport symbolique au monde²⁶.

En ce qui concerne l'Espace Malraux, c'est à travers les ateliers de pratique artistique, mis en place il y a une dizaine d'années, que sa mission d'éducation artistique et culturelle se traduit le mieux. Ces ateliers de pratique artistique concernent principalement le théâtre, la danse contemporaine et l'écriture. Ils sont toujours proposés par l'équipe des chargées de relations avec les publics, en lien avec un spectacle de la saison choisi par l'enseignant. Ce dernier peut alors faire la demande de participer à un atelier de pratique artistique avec sa classe ; une convention de jumelage est alors signée entre l'établissement scolaire et la Scène nationale. Les

23. Annexe n°3 : un exemple de convention de jumelage entre l'Espace Malraux et le Lycée général Louis Armand, de Chambéry, est disponible en annexe.

24. ANRAT : Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale « ThéâtreÉducation », association indépendante fondée en 1983 et soutenue par les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture, actuellement présidée par Emmanuel Demarcy-Mota, directeur du Théâtre de la Ville à Paris.

25. ANRAT, *La Charte nationale de l'École du spectateur*. [en ligne] <http://www.anrat.asso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=91> (consulté le 16 juillet 2014).

26. *Ibid.*

ateliers, conçus par les artistes intervenants en intelligence avec l'équipe de l'Espace Malraux, peuvent prendre des formes très différentes selon les intervenants, les spectacles à partir desquels ils travaillent, les classes participantes au projet, etc. Ces ateliers sont menés soit par un ou plusieurs membres de l'équipe artistique du spectacle en question, soit par un artiste extérieur au projet apportant un regard extérieur à ce travail artistique. Ainsi, la Scène nationale travaille depuis plusieurs saisons avec des artistes partenaires : Christian Gariat, metteur en scène de la Compagnie Le Théâtre mobile, et Mariette Navarro, auteur et dramaturge (*voir encadré pages 35 & 36*).

Les ateliers de pratique artistique ont toujours lieu dans le sein de l'Espace Malraux : cela permet du même coup de désacraliser le lieu « théâtre » en lui-même aux yeux des jeunes ; en les faisant entrer par la petite porte du personnel, ils se sentent plus autorisés à y pénétrer et à y évoluer en toute légitimité. Certains ateliers peuvent aussi avoir lieu dans les établissements scolaires, mais seulement pour des raisons d'éloignement géographique ; ces ateliers font alors partie d'un dispositif différent et très spécifique : les « Classes à PAC », appelés en Savoie PACTES/Scolaires. Ce dispositif fera l'objet de la sous-partie suivante.

En me confiant l'accompagnement ces ateliers, Pascale Quezel a tenu à valoriser à la fois mon parcours universitaire et mon parcours théâtral. J'ai été capable aussi bien d'accompagner ces ateliers en tant que chargée des relations avec les publics pour des tâches concrètes (préparer les lieux à l'accueil d'un groupe, réunir le matériel nécessaire au déroulement de l'atelier, entrer en contact avec l'équipe technique pour demander des installations de matériel de son, etc.) que pour des tâches administratives (entrer en contact avec les enseignants, rédiger une fiche-mémoire de chaque atelier, etc.), ou d'assister les intervenants au cours des ateliers (proposer des exercices ou faire des retours sur les propositions des élèves en atelier théâtre, relire leurs propositions et conseiller les élèves en atelier d'écriture, etc.). Ma position, entre organisation et pédagogie, qui me permettait de voir le déroulement de l'atelier aussi bien en tant que R.P qu'en tant qu'assistante aux intervenants était donc particulièrement intéressante pour moi.

Les classes que nous avons reçues pour les ateliers de pratique artistique étaient majoritairement issues de lycées professionnels du bassin chambérien : trois classes du Lycée professionnel Louis Armand, deux classes du Lycée professionnel du Nivolet, et une classe du Lycée professionnel de la Cardinière ont travaillé sur cinq spectacles de la saison. *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht, mis en scène par Dag Jeanneret, *J'avance et j'efface* d'Alexis Armengol, *Agnès* de Catherine Anne et *l'École des femmes* de Molière, mis en scène par Catherine Anne, et *Tabac Rouge* de James Thiérée, ont chacun fait l'objet du travail de l'une de ces classes (sauf pour *Agnès* de Catherine Anne, qui a été travaillé par deux classes)²⁷. Toutes ces classes ont jumelé des ateliers d'écriture et des ateliers théâtre, respectivement proposés par Mariette Navarro et Christian Gariat. Certaines classes peuvent avoir dans leur parcours deux ateliers de chaque, idéalement placées avant et après la représentation, ce qui permet un travail complet de préparation et de retours sur le spectacle.

Deux classes du Lycée général Louis Armand ont aussi participé à deux ateliers théâtre chacune, toujours avec Christian Gariat, dans le cadre d'un projet « École du spectateur » autour de la pièce *Par les Villages* de Peter Handke, dont la mise en scène de Stanislas Nordey en 2013 avait fait l'ouverture de la 67^e édition du Festival d'Avignon.

J'ai assisté à presque tous ces ateliers d'écriture et théâtre dans leur intégralité, la présence d'une personne représentant la structure étant essentielle aux yeux des chargées de relations avec les publics de l'Espace Malraux. En effet, il est pour elles difficilement concevable qu'une activité ait lieu sous le toit de la Scène nationale sans qu'aucune R.P ne puisse être à la disposition des publics y prenant part, mais aussi sans que personne de l'administration, censée penser au mieux ces activités, ne soit au courant de son contenu et de son déroulé. C'est pourquoi ma présence dans chacun de ces ateliers était nécessaire, et qu'il m'était demandé de rédiger à la fin de chaque atelier une fiche-mémoire permettant de se souvenir de tout ce qui y avait été fait²⁸.

27. Voir la plaquette de saison 2013-2014 de l'Espace Malraux [en ligne] :

<<http://www.espacemalraux-chambery.fr/telechargements/>> (consultée le 27/07/2014)

28. Annexe n°4 : Exemple de fiche-mémoire d'atelier datée du 16 janvier 2014 autour du spectacle *Agnès* de Catherine Anne.

Puis, lorsque tous les ateliers de la saison ont été bouclés, j'ai eu pour mission d'en dresser un bilan général susceptible d'être envoyé aux partenaires institutionnels et financiers²⁹.

Chaque atelier étant différent, j'ai choisi de ne pas en décrire un en particulier, mais de proposer ici une trame, sorte de squelette articulé sur lequel viennent se greffer différentes variantes, selon les spectacles travaillées et la motivation des classes.

- Trame d'un atelier d'écriture

Mariette Navarro introduit ses ateliers par un temps de découverte des élèves avec qui elle partagera les trois prochaines heures, ainsi que par une présentation de son métier et de son travail. La mise en confiance qu'elle opère sur les jeunes est la plupart du temps immédiate : arriver à les faire sortir du cadre scolaire, leur faire oublier leurs difficultés scolaires et leur désamour du « français » sont ses premières victoires. Une grande majorité des élèves se laisse prendre au jeu, et répond positivement aux consignes que Mariette Navarro propose pour continuer l'atelier. Ces exercices d'écriture ressemblent à de petits jeux littéraires plus qu'aux sévères rédactions de français. Et pourtant, des uns aux autres, il n'y a qu'un pas : écrire de petites maximes, partir d'une réplique de la pièce pour en imaginer la suite immédiate, compléter un dialogue à trous... Ces exercices sont courts, mais la dramaturge n'hésite pas à laisser aux jeunes de longs temps d'écriture, car la mise en dispositions demande un effort qu'ils n'ont pas toujours l'habitude de fournir. Le côté ludique de ces exercices rend leur réalisation plus agréable, surtout que certains peuvent se faire à deux. Ainsi, trois quarts d'heure s'écoulent souvent entre le lancement de la consigne et le rendu des textes. Une pause est ensuite accordée aux élèves, avant que Mariette Navarro ne leur demande de lire leurs productions, par petits groupes de travail, à leurs camarades de classe. C'est sans doute cette étape la plus délicate : le passage au plateau n'a rien d'évident, et une certaine pudeur des élèves empêche certains de répondre à cette demande. Quelques uns réclament que ce soit un autre élève qui lise leur texte, mais Mariette Navarro tient à cette phase importante pour elle : comment peut-on savoir si

29. Annexes n°5 et 6 : ce bilan est disponible en annexe, ainsi que le bilan spécifique aux ateliers réalisés dans le cadre des PACTES/Scolaires.

son propre texte est capable de résister à l'épreuve du plateau sans le lire à haute voix soi-même ? De plus, cet exercice prépare à celui de l'après midi : l'atelier théâtre avec Christian Giriat. Il arrive d'ailleurs régulièrement que le metteur en scène assiste aux ateliers d'écriture : il compose ainsi son atelier théâtre en fonction de ce qu'ont produit les élèves, peut mesurer leur motivation, et appréhende d'autant mieux leur état d'esprit.

- Trame d'un atelier théâtre

Christian Giriat commence lui aussi par un temps de présentation, au cours duquel il fait connaissance avec les élèves. Il lui arrive souvent de poser aux jeunes quelques questions sur leurs loisirs, et sur leurs rapports avec l'école et la société. Ce rapide tour de table permet au metteur en scène de connaître les enjeux sur lesquels il va pouvoir axer son atelier (ces fameux « enjeux profonds » cités par l'ANRAT dans sa Charte de *l'École du spectateur*), et les allier à ceux du spectacle à la base de l'atelier. Avec les jeunes, il énonce ces enjeux sous forme de grandes questions à méditer à travers les exercices et les propositions à venir.

Puis vient un temps d'initiation aux règles de vie propres à une salle de répétition : après un bref rappel du vocabulaire spécifique au théâtre (plateau, coulisses, cour, jardin, avant-scène, lointain, etc.), Christian Giriat expose les règles de circulation sur le plateau, qui se fait selon trois couloirs à chacun des bords, sauf celui de l'avant-scène, infranchissable car surélevé dans la plupart des théâtres. Le plus souvent, ce temps « théorique » est suivi d'un travail pratique d'échauffement et de petits exercices d'attention (à soi, aux autres, à l'espace...), et de définition du travail de l'acteur (importance de la tenue du corps en scène, du regard, de la voix et du volume sonore, etc.).

C'est seulement une fois cette première partie terminée que le travail sur les textes écrits avec Mariette Navarro peut commencer. Lorsque les élèves n'ont pas eu d'ateliers d'écriture (comme cela a été le cas pour les élèves du Lycée Louis Armand travaillant sur *Par les Villages* dans le cadre de leur parcours « École du spectateur »), c'est un travail sur le texte d'origine de la pièce qui est mené. Il arrive même quelquefois que Christian Giriat mêle travail sur le texte d'origine et sur les textes écrits

par les jeunes. Ensemble ils font alors un pont entre les enjeux des écrits et ceux définis en début de séance, et en ajoutent un autre : celui de la place de l'acteur par rapport à ces enjeux. Quel est son rôle ? Quelle est sa légitimité pour porter une telle parole ? Comment peut-il le faire de la manière la plus objective et la plus sensible possible ?

La dernière partie du travail consiste finalement en un temps de travail d'improvisation à partir de ces textes et des enjeux énoncés tout au long de l'atelier. Cette partie est souvent la plus difficile à assumer pour les jeunes, chez qui de telles questions peuvent entrer très fort en résonance, et qui peuvent en être dérangés au point de refuser tout échange.

Pour les classes bénéficiant de deux ateliers, Christian Gariat préserve un temps de conclusion lors de la dernière séance, permettant aux élèves de faire des retours sur leurs impressions et leur vécu. C'est à ce moment là que le rôle du chargé de relations avec les publics est essentiel.

Par leur travail personnel en tant que pédagogues et la qualité de leur collaboration, Christian Gariat et Mariette Navarro composent une équipe précieuse pour l'Espace Malraux et le succès de sa politique d'éducation artistique et culturelle.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Mariette NAVARRO – Auteur et dramaturge.

Formée à l'école du Théâtre National de Strasbourg en tant que dramaturge, elle partage son temps entre travail d'écriture et dramaturgie (conseil au metteur en scène), qu'elle exerce entre autre aux côtés de Dominique Pitoiset au Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, et de Caroline Guiela Nguyen. Elle est l'auteur de plusieurs pièces, dont *Alors Carcasse* (2011), paru chez Cheyne éditeur, *Nous les vagues* (2011) et *Prodiges®* (2012) parus chez Quartett.

Christian GIRIAT – Metteur en scène et performeur.

Après plusieurs créations originales, Christian Gariat prend en 1993 la direction artistique du Théâtre Mobile implanté à Lyon, pour lequel il met en scène des textes d'auteurs contemporains français et étrangers. Comme performeur, il développe depuis plusieurs années un processus d'installations et de performances dans le cadre du projet a.r.c.a.n.e et collabore avec des artistes visuels

notamment en République d'Irlande, en Irlande du Nord et au Canada. En 2006 et 2007 il a été invité pour une résidence au Flaxart Studio à Belfast. Il a mis en scène notamment *La déploration d'Arthur Cleary* de Dermot Bolger (créé au Project Arts Centre à Dublin en 1989), et *Quand le nuit chante* de Jon Fosse (2009, Comédie de Valence). À l'Espace Malraux, il est à l'origine du dispositif « Une heure avec », qui consiste en une heure de rencontre entre le public et un artiste de passage à l'Espace Malraux, qu'il anime lui-même.

Parmi les huit classes inscrites aux ateliers de pratique artistique, trois ont aussi inclus dans leur parcours une rencontre avec le metteur en scène du spectacle objet de leur travail.

Les élèves de Terminale Bac ébéniste et menuisier du Lycée professionnel du Nivolet ont rencontré Dag Jeanneret et Sylvère Santin, respectivement metteur en scène et comédien de *Tambours dans la nuit*, d'après Bertolt Brecht. Les questions ont été directes, et loin d'être naïves, ont essayé durant l'heure de la rencontre de reconstituer la réalité d'un métier fascinant et effrayant à la fois . Comment fait-on pour devenir metteur en scène ou comédien ? Comment faites-vous le choix de vos acteurs ? Comment vous sentez-vous avant d'entrer en scène ? Combien de temps avez-vous mis pour monter ce spectacle ? Vous arrive-t-il d'avoir des moments de vide, dans votre métier ? Comment gagnez-vous votre vie, avec ça ?, sont quelques unes des questions ayant jalonné la discussion entre ces artistes et ces lycéens a priori exclus de la culture dominante d'après leurs origines socioculturelles. Les professeurs nous ont même dit plus tard que trois de ces jeunes avaient affirmé être attirés par le métier de metteur en scène.

2.2.3. L'accompagnement des Parcours artistiques et culturels pour tous en Savoie au Collège La Vanoise de Modane.

Les Parcours artistiques et culturels pour tous en Savoie à destination des publics scolaires (autrement appelés PACTES/Scolaires) sont un dispositif d'accompagnement de la mise en place d'actions d'éducation artistique et culturelle (EAC) dans les écoles et collèges savoyards. Le Conseil général de la Savoie, en collaboration avec la Direction des services départementaux de l'Éducation nationale (DSDEN) et la Direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) en sont à l'origine :

Au-delà de ses compétences légales envers les collèges, le Département a fait le choix volontaire de soutenir leurs projets artistiques et culturels ainsi que ceux des écoles primaires.

Le partenariat avec l'Inspection académique et la Direction régionale des affaires culturelles, avec le soutien de l'EPCC Diapason, permet au Département de mettre en place une politique d'éducation artistique et culturelle ambitieuse, s'appuyant sur des professionnels des arts et de la culture pouvant être en résidence³⁰.

Ces collectivités sont relayées sur le terrain par Diapason EPCC73, un organisme en charge de la mise en place et de la coordination des actions d'éducation artistique et culturelle sur le territoire savoyard³¹.

Les objectifs des PACTES/Scolaires sont principalement de permettre aux établissements scolaires concernés de construire des projets artistiques de qualité grâce à l'intervention d'artistes, éventuellement en partenariat avec des structures culturelles locales. Ce dispositif facilite aussi l'implantation des compagnies locales et leur rencontre avec les jeunes publics.

Ces partenariats peuvent aussi se construire avec des structures culturelles telles que l'Espace Malraux. Cette saison, l'équipe de la Scène nationale a reconduit sa

30. Extrait de la présentation des PACTES sur le site du Conseil général de la Savoie : <http://www.savoie.fr/aides-et-service-fiche/id_aide/62/profil/19/2758-infos-pratiques.htm> (consultée le 18/07/2014)

31. Voir mon mémoire de Master 1 Diffusion de la culture sur Diapason EPCC 73, 18 mars-21 juin 2013.

collaboration avec le Collège La Vanoise de Modane, un établissement très éloigné de Chambéry à l'échelle du département (1h15 de voiture environ). Les conventions concernaient les classes de 3^e et de 6^e, travaillant sur deux spectacles différents : les 3^e autour du spectacle de Roland Auzet et Fabrice Melquiot *Aucun homme n'est une île*, et les 6^e autour du spectacle *Petites Sirènes*, une adaptation du conte d'Andersen par Alexis Moati. Le contenu était sensiblement différent pour les deux parcours. Celui des 3^e comprenait une rencontre et une préparation au spectacle avec un membre de l'équipe artistique en amont de la représentation, une sortie au spectacle, et un atelier de pratique artistique avec le même intervenant quelques semaines après la représentation. Celui des 6^e comprenait pour sa part un atelier de pratique artistique avec deux comédiennes de la compagnie avant la représentation, et la sortie au spectacle. J'ai accompagné tout le déroulement de ces deux parcours.

Le premier a été celui des classes de 3^e, autour d'*Aucun homme n'est une île*, mis en scène par Roland Auzet. Julien Avril, assistant à la mise en scène, était l'intervenant pour les rencontres et les ateliers avec les élèves. Comme pour les ateliers de pratique artistique, Pascale Quezel considérait la présence d'un membre de la Scène nationale nécessaire durant ces ateliers, d'autant plus qu'ils avaient lieu hors de l'enceinte de l'Espace Malraux. Le R.P a en effet ici un rôle d'intermédiaire entre l'équipe de l'établissement scolaire (qu'il s'agisse des professeurs, des chefs d'établissement, ou d'autres interlocuteurs) et l'artiste intervenant. C'est le rôle qui m'a été confié pour cette seconde mission de mon stage. En tant que représentante de l'Espace Malraux, je devais prendre la parole en début de séance pour présenter aux élèves la Scène nationale, le parcours artistique auquel ils s'apprêtaient à prendre part dans les mois à venir, puis je présentais Julien Avril dans ses fonctions d'assistant à la mise en scène, et le spectacle sur lequel il avait travaillé. Je lui laissais ensuite la parole. Il m'est quelque fois arrivé de la reprendre pour essayer de dynamiser les élèves en leur posant des questions, ou au contraire pour réclamer le calme auprès de certains élèves trop agités. Le rôle du R.P est aussi celui-ci : assurer le bon déroulement de l'atelier aux côtés de l'enseignant.

Les élèves de 3^e ont donc travaillé à deux reprises avec Julien Avril. Ils l'ont

rencontré une première fois en amont du spectacle, les 6 et 7 février 2014, et ont au cours des deux heures d'intervention travaillé avec lui sur le texte de Fabrice Melquiot, après que l'assistant metteur en scène leur a rapidement rappelé l'histoire du théâtre, et présenté les différents métiers qui composent cet art. Les élèves ont extrait les enjeux de la pièce au fil la lecture de deux extraits du début : quelle place pour le numérique dans l'avenir de l'humanité ? L'humain doit-il craindre ses propres inventions ? Jusqu'où est-il prêt à aller dans ses inventions ? Ces questions ont été les plus fréquemment trouvées à travers le texte, et les élèves ont bien participé aux débats engendrés par ce travail.

La deuxième rencontre entre Julien Avril et les élèves de 3^e a eu lieu après la représentation. Chaque classe bénéficiait cette fois de quatre heures d'intervention, que l'assistant à la mise en scène a choisi de séparer en deux temps. Les deux heures de la matinée étaient consacrées à un temps de retours sur le spectacle et à des échanges de questions. Les questionnements sont nombreux à propos de la fin du spectacle, qui reste mystérieuse : c'est au spectateur de décider si Jacques, le personnage principal de la pièce, vainc ou est vaincu par Oscar la machine. Les élèves s'interrogent aussi beaucoup sur la scénographie, qui repose en très grande partie sur le numérique et les effets spéciaux. Julien Avril a ensuite proposé aux élèves une phase d'écriture en lien avec le thème du spectacle à partir de la consigne suivante : « Raconter le monde et l'humanité sous la forme d'un dialogue théâtral, entre un personnage ordinaire et un personnage extraordinaire, dans un lieu inhabituel. » Les élèves avaient tous des idées de départ très différentes, et j'ai pu les aider, aux côtés du professeur et de Julien Avril, à se canaliser, et à se mettre d'accord sur un seul sujet, car la phase d'écriture demandait ensuite un certain temps. Des productions très différentes sont ressorties de ce temps de travail, certaines très noires, d'autres prenant le contre-pied des discours alarmistes que nous pouvons parfois entendre sur l'état du monde et l'avenir de l'humanité.

L'après-midi était consacré à un atelier d'initiation à la pratique théâtrale, commençant par un échauffement de l'acteur, et se poursuivant par la mise en scène des saynètes écrites le matin par les différents groupes. Les élèves devaient alors se répartir les rôles pour assurer cette restitution : dans la plupart des groupes, deux

étaient comédiens, un, metteur en scène, et un dernier régisseur, scénographe et/ou assistant à la mise en scène (chargé de trouver d'éventuels accessoires ou costumes, de lancer la musique en temps voulu, etc.). J'ai pu à ce moment là passer voir les différents groupes pour les aider dans leur démarche d'adaptation de leur scène : ils ont pu constater combien le passage du texte au plateau pouvait être compliqué, même s'il s'agit dès le départ d'un texte de théâtre. Les deux heures passaient rapidement et tous les groupes n'avaient pas toujours le temps de présenter leur travail, mais toutes les classes ont préféré sacrifier leur récréation pour pouvoir terminer, ce qui est très gratifiant de la part d'élèves de 3^e.

Le second parcours, autour *Petites Sirènes*, adaptation du conte d'Andersen par Alexis Moati, concernait les classes de 6^e. Deux comédiennes de la compagnie Vol Plané, Léna Chambloueyron et Chloé Martinon, ont assuré les ateliers d'initiation au théâtre proposés en lien avec le spectacle. Ces ateliers, d'une durée de quatre heures par classe, avaient lieu en amont de la représentation. Après que j'ai présenté l'Espace Malraux et les deux comédiennes, elles prenaient la parole et commençaient par proposer des exercices de mise en confiance pour les élèves, afin qu'ils apprivoisent le plateau et acceptent le regard des spectateurs, depuis la scène. À l'aide d'un micro, ils devaient ensuite reconstituer l'histoire de la Petite Sirène telle que l'a écrit Andersen. Une fois ce travail accompli, Léna Chambloueyron et Chloé Martinon en venaient à des exercices collectifs d'écoute des autres et du groupe, en lien avec les thèmes du conte (l'adolescence, l'impatience...). Les deux heures de l'après-midi étaient, comme avec Julien Avril, consacrées à un exercice de mise en scène. Les élèves étaient censés avoir découvert le conte avant l'atelier, et devaient avoir choisi un des extraits proposés pour le travail, afin de faciliter leur répartition dans les groupes. Ainsi, chaque groupe avait un extrait à adapter. Tout était alors à faire : partager les fonctions (metteur en scène, comédien, assistant à la mise en scène, scénographe/régisseur, etc.). Certains groupes avaient fait apparaître une figure nouvelle, celle du narrateur, qui en rappelait fortement une autre : le coryphée. Comme avec les 3^e, deux heures ne suffisaient pas toujours à présenter tous les travaux et à faire des retours aux élèves sur leur travail, mais les élèves ont eux aussi préféré profiter de leur récréation pour terminer l'atelier.

En tant que chargée de relations avec les publics, j'ai seulement pu déplorer, pour chacun des deux parcours, l'absence d'un temps d'échange en fin de séance avec les élèves, pour recueillir leurs impressions sur l'ensemble du parcours (même si nous en avons eu un sur le spectacle en introduction de la matinée d'écriture avec les 3^e).

J'ai aussi pu remarquer que les élèves de 6^e ont eu du mal à identifier ma fonction dans le dispositif : n'étant ni comédienne, ni professeur, elle leur est restée énigmatique, bien que je leur aie expliqué mon rôle de représentante de l'Espace Malraux et d'intermédiaire entre leurs professeurs et les artistes.

2.2.4. L'aide à l'encadrement d'actions dans le cadre de partenariats inter-établissements.

- Avec l'Université de Savoie autour de *Racheter la mort des gestes* de Jean-Claude Gallotta

À l'occasion de la venue à l'Espace Malraux du spectacle de Jean-Claude Gallotta *Racheter la mort des gestes*, l'équipe de la Scène nationale a proposé aux élèves danseurs de la filière STAPS de l'Université de Savoie une *masterclass* avec un danseur de la compagnie du chorégraphe grenoblois. Cette *masterclass* aboutissait à une action participative avec le public, sous forme d'une petite chorégraphie à laquelle le public devait se joindre, et assurée par les élèves danseurs. J'ai assisté Pascale Quezel pour l'encadrement de ce mini-stage et de la restitution de ce petit travail en introduction du spectacle : décrire la salle de l'Espace Malraux aux élèves pour qu'ils conçoivent leur chorégraphie en fonction de sa configuration, leur redonner les précisions quant au déroulement de la soirée et le moment de leur intervention, les accueillir sur place et les guider dans la Scène nationale, s'occuper de leur obtenir des places auprès de l'accueil/billetterie, etc.

- Avec le Lycée Vaugelas autour de *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht

L'Espace Malraux développe aussi chaque année des partenariats avec les lycées du bassin chambérien proposant des options artistiques, et travaille en particulier avec les « Classes Théâtre » du Lycée Vaugelas et avec les « Classes audiovisuel » du Lycée Louis

Armand. Les élèves des classes théâtre sont amenés à visionner un certain nombre de spectacles travaillés en cours avec leur professeur spécialisé, participent à de nombreuses rencontres avec les artistes de la saison, qui peuvent se dérouler dans le cadre d'« Une heure avec »³². Dans le cadre de ce « jumelage », j'ai suivi une classe d'option théâtre dans sa visite du théâtre Charles Dullin pendant la période de représentation de *Tambours dans la nuit* : les élèves ont ainsi pu découvrir le fonctionnement du théâtre en lui-même, la façon dont étaient installés les décors du spectacle et la façon de les utiliser, etc. Ils ont aussi rencontré la régisseuse lumière de la compagnie, qui les a rapidement initiés à l'utilisation d'une console et leur a expliqué la conception des « effets ».

2.3. L'aide au pôle « CinémaMalraux »

2.3.1. Les stages et dispositifs à destination des publics adolescents

Il est intéressant de noter que les différentes actions proposées au public adolescent hors temps scolaire sont uniquement liées au domaine de l'audiovisuel (au sens large : cinéma, photo, son, techniques de l'image, etc.). C'est en effet à travers ce domaine que les publics jeunes sont le mieux touchés, et par lequel ils se sentent le plus concernés. C'est ainsi le moyen le moins difficile d'habituer ces publics au monde culturel et artistique, et éventuellement de leur donner l'envie de franchir le seuil de la salle dédiée au spectacle vivant.

- Action on tourne

La Région Rhône-Alpes est particulièrement impliquée en matière d'éducation à l'image, et propose de nombreux partenariats avec les structures culturelles, sous forme de financements d'actions précises. Ainsi, cette année, l'Espace Malraux a pu proposer deux weekends de stage d'initiation aux métiers de l'audiovisuel, réservé aux jeunes de 15 à 24 ans détenteurs de la Carte M'RA³³. Au total, 24 jeunes de 15 à 24 ans ont participé à ces stages, répartis sur deux weekend, les 30 novembre et 1^{er} décembre

32. « Une heure avec » : voir la fin de l'encadré concernant Christian Giriat.

33. Se reporter à la note n°3.

2013, et les 15 et 16 février 2014 : la visite de la cabine du projectionniste et une rapide initiation à l'utilisation des machines, l'exploration des métiers de créateur sonore et de technicien du son (passant par la réalisation d'un petit scénario sonore), et la découverte du domaine du *mapping video* et du *Vjing* (techniques de projection d'images captées sur des surfaces, puis de mixage des ces images avec de la musique, grâce à des logiciels spécifiques), étaient proposées sur ces deux fois deux jours. Benoît Joubert et Benoît Gourvil, (ancien et nouveau projectionniste de l'Espace Malraux), Cécile Paturel (enseignante vidéo à l'école Émile Cohl et réalisatrice de vidéo pédagogiques sur le cinéma), Djamel Ayad (régisseur son et vidéo à l'Espace Malraux), et Nicolas Ticot (de l'entreprise lyonnaise de créations audiovisuelles *XLR Project*), ont assuré ces mini-formations, et pouvaient ainsi concrètement répondre aux questions des jeunes. J'ai pour ma part encadré le deuxième weekend (les 15 et 16 février), et assisté les réalisations des stagiaires, ce qui m'a permis par la même occasion de découvrir des domaines que je ne connaissais pas bien, voire par du tout, en ce qui concerne les techniques de *mapping video* et *Vjing*. J'ai pu constater la mixité des groupes ayant participé au stage : l'audiovisuel, discipline relativement jeune, n'est finalement pas plus masculine que féminine.

Pour conclure ces deux stages et leur trouver un aboutissement, Cynthia Labat a finalement proposé aux stagiaires de produire une performance de *mapping video/Vjing* dans l'enceinte de l'Espace Malraux, dans le cadre du weekend cinéma thématique « Le Temps de l'adolescence ». Assisté de Nicolas Ticot d'*XLR Project*, quatre participants ont répondu à l'appel, et sont venus à l'Espace Malraux le 12 avril 2014. Un temps d'installation, de préparation et de « répétition » avec Nicolas Ticot était prévu à partir de 10h, et la performance, ouverte au public dans le hall de l'espace Malraux, a commencé à 19h15, jusqu'à l'heure de la projection « Grand film/Grand écran » de *West Side Story*, programmée à 20h. Elle a rencontré un public enthousiaste.

L'équipe de l'Espace Malraux a cependant pu noter la frustration de candidats refusés au stage à cause de leur âge (le stage étant limité à 25 ans). Se pose donc la question du ciblage trop précis des publics « spécifiques » concernés par certaines actions proposées par les collectivités, dans l'objectif d'élargir les publics et d'ouvrir les pratiques culturelles.

- Le Club Cinémalraux

Le Club Cinémalraux est un ciné-club proposé aux jeunes de 15 à 25 ans détenteurs de la Carte M'RA, toujours en partenariat avec la Région Rhône-Alpes. À raison d'une réunion par mois en moyenne, ces jeunes proposent une petite programmation (3 films dans l'année environ), en lien avec des thèmes définis avec Cynthia Labat. Ils exposent ensuite leurs choix de films au public, et en proposent une petite analyse. Cette petite programmation peut aussi bien entrer dans le cadre des weekends à thème que dans le programme d'une semaine habituelle.

Cependant, la communication reste difficile à mettre en place et les adhérents aux clubs ne sont pas nombreux : n'étant pas des « publics captifs », il est compliqué de les cibler et de faire en sorte qu'ils prennent à un moment donné le relais de cette communication en faisant part des événements sur les réseaux sociaux ou par le bouche-à-oreille. Ainsi, le Club souffre d'un manque de candidats qui risque, à terme, de remettre en question son existence. L'on s'aperçoit aussi que le cercle des quelques jeunes volontaires est très vite limité, et qu'il peine à s'agrandir. Les questions demeurent : pour toucher plus de monde, faut-il changer les horaires du Club ? Faut-il proposer une autre formule, un autre système ? Ou cette difficulté à rassembler des adhérent est-elle simplement liée à l'image qu'a de la « Culture » et donc de l'Espace Malraux, une bonne partie de la jeunesse ? Notons tout de même que la saison 2013-2014 était la première du Club, et qu'il gagnera certainement en notoriété et en activité au fil des années, si l'équipe de l'Espace Malraux choisit de lui donner sa chance.

Si l'action culturelle représente une part importante du métier de chargé(e) de relations avec les publics, il ne se résume pas à cela. Il comporte aussi une grande partie de communication, notamment pour la recherche de nouveaux publics, qui est une tâche permanente et pourtant assez un peu négligée, en raison de la surcharge de travail de l'équipe tout au long de l'année.

2.3.2.L'aide à l'organisation d'une soirée « ciné-écolo »

Le 19 mai, Cinémalraux projetait le film documentaire *Plastic Planet* de l'Allemand Werner Boote, sur les dangers des impacts de la matière plastique sur l'environnement, dans le cadre d'une soirée « ciné-écolo ». Cette soirée spéciale proposait aux spectateurs un débat avec des professionnels de l'environnement à l'issue de la projection du film. Cynthia Labat m'a demandé mon aide pour trouver un ou plusieurs intervenants acceptant d'animer cette discussion. J'ai donc contacté un grand nombre d'associations et d'institutions spécialisées dans l'environnement (entre autre le Service déchets de Chambéry Métropole, le CISALB (Comité intersyndical pour l'assainissement du lac du Bourget), l'Association Les Amis de la Terre, etc.). Après que j'ai essuyé un certain nombre de refus, un militant de la FRAPNA, Hervé Billard, a finalement finalement répondu à mon appel, et a partagé ses lectures et analyses du film documentaire avec la dizaine de spectateurs éclairés présents à la projection. J'avais cependant visionné le film à l'avance et préparé quelques questions et remarques.

2.3.3.La rédaction de textes pour les programmes mensuels

À la demande de Martine Maurice, Fabien Cornet et Cynthia Labat, j'ai aidé à la rédaction du programme mensuel de Cinémalraux. Chaque mois à partir du mois de février, j'ai écrit entre deux et quatre textes de présentation des films, et en particulier ceux destinées au jeune public : *Princes et princesses*, *Le Royaume des chats*, *Brendan et le secret de Kells*, etc. J'ai aussi écrit quelques textes de présentation de films pour adultes, notamment pour le weekend « Le Temps de l'adolescence » (*L'Esquive*, *Virgin Suicides*), ou même, pour le programme d'avril-mai, *Cléo de 5 à 7*³⁴

34. Annexe n°7 : une sélection de quelques textes est disponible en annexe.

2.4. Les autres missions

2.4.1. La recherche de nouveaux publics : le démarchage des comités d'entreprises.

Pour élargir le cercle de leurs abonnés, les chargés de relations avec les publics vont à la recherche de publics par le biais de différents regroupements, dont les comités d'entreprises (C.E). Ainsi, au mois de mai, à l'approche de la présentation de saison et de l'ouverture des réservations pour les spectacles de la saison prochaine, m'a été confiée une mission consistant en une sorte de démarchage par téléphone ou par mail, pour contacter un maximum d'interlocuteurs dans le but d'en toucher quelques uns pour la saison nouvelle. C'est une tâche ingrate, mais qui permet presque chaque année de toucher quelques spectateurs nouveaux, même si leur nombre peut paraître dérisoire en comparaison de tous ceux que l'on a contactés. J'ai donc consacré quelques plages de travail à cette mission, et sur la cinquantaine d'entreprises contactées, environ cinq m'ont répondu qu'elles seraient éventuellement intéressées, et me demandaient de leur envoyer une documentation avant de nous donner une réponse, ou même d'accorder un rendez-vous à l'une de mes collègues. Je n'ai malheureusement pas eu le temps de voir les résultats de mes recherches avant de quitter l'Espace Malraux. Quoi qu'il en soit, certains C.E ne restent partenaires qu'une seule saison, quand d'autres deviennent de fidèles abonnés. Le public est fugace et c'est un travail de tous les jours que de le fidéliser. Exigeant, il attend que la salle de spectacle lui propose toujours de nouvelles formes, et lui donne ainsi des raisons de continuer à venir.

Il est très difficile d'approcher « le grand public », et c'est au pôle communication de le toucher, par des campagnes d'affichages, Internet (visibilité du site de l'Espace Malraux, réseaux sociaux, forums, etc.), ou encore par le fonctionnement du bouche-à-oreille, etc. Les chargé(e)s de relations avec les publics ne peuvent que cibler des publics spécifiques dans leurs recherches.

2.4.2. La participation à deux soirées en décentralisation

« Chemin d'artistes en Savoie » est un dispositif qui permet à de petites formes artistiques de circuler dans le territoire et aller à la rencontre de publics parfois éloignés de Chambéry ou d'Albertville (où se situent les deux principales salles de spectacle de Savoie). J'ai accompagné deux soirées « en décentralisation », pour observer leur fonctionnement.

Ainsi, le 26 février, j'ai accompagné aux côtés d'Élodie Brodu (chargée de l'accueil des artistes) l'équipe du spectacle *André* (sur le tennisman André Agassi), de Marie Rémond (entre autres), dans la salle de réception de Fort Barraux, où une scène et des gradins provisoires avaient été montés par les techniciens de l'Espace Malraux et du Dôme, pour accueillir le spectacle le temps d'une soirée. Et le 20 mai, en compagnie de Francine Béal, c'est *Contrats de Mariage*, mis en scène par Claudie Bertin, que j'ai pu voir à Saint-Michel de Maurienne. Les journées en décentralisation sont très différentes selon les compagnies : certaines compagnies locales sont autonomes et se rendent seules sur le lieu de la représentation en début de journée ou d'après-midi, pour prendre le temps de répéter. D'autres (surtout les compagnies venues de loin) se font accompagner par un membre de l'Espace Malraux (responsable de soirée) dès le début d'après-midi pour prendre le temps de se préparer, ou au contraire préfèrent partir le plus tard possible pour minimiser le stress. Une fois sur place, le responsable de soirée doit vérifier les souches pour la vente des places (le titre du spectacle, le lieu, la date et le tarifs doivent y être inscrits à la main), et récolte les coupons après la représentation pour recompter le nombre de places vendues. La billetterie et la comptabilité traitent ensuite ces données. Le responsable de soirée doit parfois faire preuve de réactivité en cas d'imprévu technique ou organisationnel. Il partage souvent un repas avec l'équipe du spectacle avant de repartir. Selon les cas, il arrive qu'il reste à l'hôtel avec l'équipe technique et les artistes.

J'ai ainsi pu constater que le métier de chargé(e) des relations avec les publics, s'il était très administratif, comportait aussi une grande partie de travail de terrain. Être présent, en tant que représentant de la structure et assistant de(s) l'intervenant(s), être

là pour savoir comment se déroulent les séances que l'on a mises en place, et quel est leur contenu, pouvoir, enfin, les analyser pour continuer la réflexion sur l'éducation artistique et culturelle, est aussi important que l'organisation.

Cependant, le fait d'arriver au cours de la saison m'a empêchée de m'essayer à toutes les missions et les tâches qui composent ce métier, et de voir la gestation complète des actions sur lesquelles j'ai travaillé : j'ai dû reconstituer virtuellement toute la partie organisationnelle, que ce soit pour la conception de ces actions, ou pour leur mise en place. J'ai pourtant eu la chance d'assister à la préparation de la saison suivante (2014-2015), et même d'y prendre part en suggérant ou en donnant mon avis sur certaines idées d'action, ce qui m'a permis de noter les questions et les démarches permettant la création des ateliers et autres stages destinés à différents publics : ateliers à destinations des publics scolaires, captifs ou non (dans le temps scolaire ou hors temps scolaire), stages de pratique artistique parents-enfants, etc. Quelle tranche d'âge correspond-elle le mieux à tel spectacle ? Quelles actions pourrait-on mettre en place autour du thème de ce spectacle, éventuellement avec l'équipe artistique ? Comment équilibrer au mieux les actions ? À qui les propose-t-on, et sous quels critères, et comment fait-on la sélection ? Puis : Comment faire venir cet intervenant, sous quelles conditions ?

Toutes ces questions, qui rendent si délicate la mise en place de la saison nouvelle, paraissent finalement bien loin lorsque publics et intervenants se retrouvent dans une même pièce pour une séance d'atelier artistique.

Les chargé(e)s de relations avec les publics doivent faire preuve :

- de qualités pédagogiques et relationnelles
- de qualités d'expression orale pour adapter leur discours aux différents public auxquels ils s'adressent
- d'une forte conviction personnelle pour porter leurs missions et d'une certaine ténacité face à des publics qui peuvent se montrer difficiles à convaincre
- de qualités rédactionnelles
- d'une grande flexibilité, pour les horaires de travail comme pour les différentes missions qui leur sont confiées.

Partie 3

—

Réflexion personnelle

Comme nous venons de le voir dans la deuxième partie de mon mémoire, j'ai particulièrement été chargée du suivi d'un certain nombre d'activités menées dans le cadre de l'action culturelle à destination des publics scolaires, et en particulier des ateliers de pratique artistique proposés par l'Espace Malraux.

Ces « ateliers » dont je parlerai dans cette troisième partie du mémoire désignent, à l'Espace Malraux, un temps de pratique personnelle d'une discipline artistique, encadré par un professionnel, et compris dans les parcours proposés aux établissements scolaires par la Scène nationale. Au fil de mes recherches, je me suis très vite aperçue qu'il ne fallait pas les confondre avec les « Ateliers de pratique artistique » officiels, car ils ne correspondaient pas à la définition qu'en donnait l'État. Officiellement, les « Ateliers de pratique artistique » désignent deux types très précis d'activités, différents entre le secteur primaire et le secteur secondaire. Ils sont ainsi expliqués par Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps dans leur livre *Éducation artistique, l'éternel retour ?*³⁵ :

Dans les écoles, l'atelier a lieu en temps scolaire. Il concerne une seule classe et dure au moins une quarantaine d'heures menées en compagnie d'un partenaire extérieur. Dans les collèges et les lycées, il se déroule sur trois heures hebdomadaires, en dehors des heures de cours ; il réunit un groupe interclasses composé d'élèves volontaires. L'atelier a obligatoirement un partenaire professionnel, dont les compétences technique et artistique sont attestées par la DRAC.³⁶

Voici ce que sont officiellement les « ateliers de pratique artistique », mais dans les faits, à l'Espace Malraux, cette appellation est donnée à d'autres formes d'intervention, et en particulier aux séances de pratique artistique qui ont lieu dans le cadre de parcours proposés par la structure, à destination d'un groupe (classe ou demi-classe, limité à 20 personnes par Pascale Quezel, pour faciliter le contact de chaque élève à la discipline). Ce terme peut aussi désigner les séances de pratique artistique comprises dans le cadre des classes à PAC³⁷ (intitulés en Savoie *PACTES/Scolaires* :

35. BORDEAUX, Marie-Christine, DESCHAMPS, François, *Éducation artistique, l'éternel retour ?*, Toulouse, l'Attribut, été 2013, 173 pages.

36. *op. cit.*, p. 52.

37. Parcours artistique et culturel : action nationale permettant aux établissements scolaires souffrant d'éloignement géographique de mettre en place des actions artistiques et culturelles afin de sensibiliser

« parcours artistique et culturel pour tous en Savoie à destination des publics scolaires », car le département a étendu le projet à d'autres types de publics). Ce sont ces "ateliers" propres à l'Espace Malraux que j'ai expérimentés lors de mon stage, et c'est à partir d'eux que je réfléchirai dans cette troisième partie du mémoire.

Mon expérience m'a conduite à m'interroger sur les enjeux des ateliers de pratique artistique tels qu'ils sont menés à l'Espace Malraux, avec les collègues et lycées partenaires. Le premier enjeu fut pour moi de prendre la mesure de la complexité des dispositifs composant l'EAC et de resituer les ateliers que j'avais encadrés dans leur cadre institutionnel. Le deuxième enjeu auquel j'ai été confrontée concerne le rôle et la place des chargés de relations avec les publics (les « RP ») dans le partenariat tripartite mis en place autour des ateliers : j'ai été amenée à me questionner sur le rôle de chacun dans la mise en place et le déroulement des ateliers. Le troisième et dernier enjeu que j'ai pu déceler par mon expérience concerne l'évaluation des ateliers, puisque j'ai dû en établir les bilans : comment évalue-t-on l'atelier lui-même, et comment évalue-t-on les élèves après une telle expérience ?

3.1. Le cadre institutionnel des ateliers de pratique de l'Espace Malraux.

Les ateliers de l'Espace Malraux s'inscrivent dans un contexte de politique culturelle bien précis. Ils font partie d'un certain nombre de dispositifs et parcours dont le fonctionnement est institué aux niveaux national et local.

3.1.1. L'éducation artistique et culturelle : EAC.

Les ateliers tels qu'ils sont pratiqués à l'Espace Malraux peuvent, comme on a pu le voir au chapitre 2 de la partie 1, s'inscrire dans des dispositifs intermédiaires censés faciliter la mise en place des actions culturelles. Dans les PACTES/Scolaires, ou dans les classes culturelles, par exemple, avec l'intervention d'un professionnel pour une séance de deux ou trois heures environ avec les élèves, mais aussi dans les dispositifs du type

les élèves au domaine de l'art et de la culture. L'objectif est de faire participer chaque élève à quatre PAC au cours de sa scolarité (maternelle – lycée).

« École du spectateur », dont j'ai vu passer l'intitulé sur plusieurs documents de l'Espace Malraux, sans en comprendre pour autant toutes les caractéristiques : par exemple, quelle est la différence entre le contenu et le fonctionnement ce dispositif et ceux des « parcours artistiques et culturels » récemment mis en place ? Les deux comportent un certain nombre d'heures d'intervention, avec une représentation, une ou plusieurs rencontres avec l'équipe artistique, et un atelier collectif de pratique proposé par un artiste intervenant. J'ai imaginé que la différence devait se situer au niveau du public concerné, et que les « parcours artistiques et culturels » devaient s'adresser aux scolaires quand « l'École du spectateur » était réservée au « tout-public » ; cependant, dans le cas de figure qui était le mien, ce dispositif s'adressait à un public scolaire (autour du spectacle de Stanislas Nordey, *Par les villages*), et n'était en aucune façon ouvert à un public plus large.

Quoi qu'il en soit, ces différents dispositifs travaillent tous dans le même sens : celui de promouvoir et étendre le projet d'Éducation artistique et culturelle (EAC), aujourd'hui considérée comme une priorité nationale, et un des chantiers actuels les plus importants. Voici la définition qu'en donne Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication depuis 2012 :

L'éducation artistique et culturelle est un processus qui allie des apprentissages (par les enseignements, notamment de musique, d'arts plastiques, dispensés par les professeurs des écoles ou par les enseignants des disciplines artistiques des collèges, mais aussi par l'histoire des arts) avec les actions de médiation, la fréquentation des structures culturelles et – point central – la rencontre avec les artistes. Nous voulons aussi renforcer les occasions de pratique artistique, que ce soit dans l'école ou dans les autres temps de la vie des jeunes. Ce triptyque fonde pour moi le parcours d'EAC tel qu'il est institué par la loi.³⁸

Les séances de pratique artistique (qu'elles soient de réels « ateliers de pratique artistique » ou non) représentent l'une des actions ayant le mieux contribué à la mise en œuvre du projet d'EAC dans les années passées. Cependant, ils ne sont pas la seule

38. Définition donnée par Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication, dans un entretien avec Jean-Pierre Saez, de l'Observatoire des Politiques culturelles, Dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable » de la revue *L'Observatoire* n°42, été 2013, p. 11.

activité permettant la rencontre avec le monde de l'art et de la culture, et ne doivent pas l'être, sous peine d'empêcher les enfants et les jeunes d'en cerner tous les enjeux.

Pour former la culture artistique et culturelle des élèves, l'EAC a été pensée autour de trois axes complémentaires. Ces trois axes permettent une médiation complète en plaçant l'enfant ou le jeune au cœur de situations différentes, où son rôle change à chaque fois et lui donne ainsi un angle de vue nouveau sur les disciplines artistiques qu'il explore. Ces trois pôles constituent, selon Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps, le référentiel de l'EAC.

Le premier d'entre eux est le *voir*, qui met l'élève en position de spectateur, de visiteur, d'auditeur, etc. Les auteurs de *l'Éducation artistique, l'éternel retour ?*, soulignent l'importance de mêler ce public captif aux autres spectateurs, afin de retirer toute dimension scolaire à cet axe du *voir*, qui risquerait d'associer le visionnage de spectacles à une discipline obligatoire et, de ce fait, une discipline « à rejeter ». Ainsi, l'équipe de l'Espace Malraux a fait le choix de réserver un tiers de la jauge de chaque spectacle au public scolaire, ce qui permet à la fois de limiter leur nombre à chaque représentation (qui, pour les spectacles « classiques » pourraient être prises d'assaut par les établissements scolaires), et de mêler les élèves aux autres publics. Cependant, la Scène nationale de Chambéry et de la Savoie organise chaque saison un certain nombre de séances jeune public, en particulier pour les écoles du secteur primaire (maternelles et élémentaires), en après-midi ou en matinée, auxquelles peu d'autres spectateurs peuvent assister, du fait de l'horaire de représentation. Ces séances sont particulièrement utiles lors des classes culturelles, car elles permettent une exploitation immédiate de l'expérience du *voir*, avec les enfants : discussions des enfants entre eux, et avec Agathe Philippe, l'équipe artistique, ou encore les enseignants.

Le second axe est le *faire* : les élèves, « acteurs », sont au centre de leur pratique personnelle, au sein du groupe-classe. C'est à cette étape que prennent place les ateliers de l'Espace Malraux, où les élèves passent trois heures au moins en compagnie d'un artiste intervenant qui leur propose une initiation à la pratique artistique. Cette étape est souvent la plus attendue et/ou la plus redoutée par les élèves, et elle aussi la

plus préparée et la plus soignée dans les parcours. Chaque intervenant a sa manière particulière de mener ces séances d'initiation à la pratique artistique, aussi ils peuvent être très différents les uns des autres, plus ou moins réussis, plus ou moins efficaces. C'est aussi l'activité la plus recherchée des enseignants, car elle est *a priori* la mieux évaluable.

Le troisième et dernier axe de ce « trépied » de l'EAC est l'*interpréter*. À cette étape, les élèves doivent se confronter à l'ensemble de l'expérience qu'ils ont vécue, et, avec recul, en tirer des réflexions personnelles et des hypothèses, voire des conclusions, et comparer leurs réactions et analyses à celles de leurs camarades, mais aussi aux différents acteurs qu'ils ont rencontrés au fil des étapes : professionnels de la culture (médiateurs ou RP en particulier), artistes, artistes-intervenants, mais aussi leur(s) enseignant(s). Cette étape est particulièrement importante, car c'est ici que se révèlent la lecture et la compréhension de tous les enjeux qui ont été soulevés par le parcours suivi par chaque élève. Son appréciation de l'importance de l'art et de la culture peut se jouer à cette étape sous forme de la prise de conscience d'un ressenti qui ne doit pas rester inexprimé sous peine de rendre inutile ou presque tout le travail d'EAC accompli. Il est donc très important que cette troisième étape soit bien encadrée, que les acteurs de l'EAC indiquent aux élèves les pistes à suivre et les outils pour aller chercher en eux leurs impressions et formuler leurs réflexions, en leur permettant de dépasser les simples constats et réflexes du type « j'aime / je n'aime pas ».

Voici ci-après un schéma résumant les propriétés de ces trois compétences nécessaires à la réussite d'un projet d'éducation artistique et culturelles³⁹.

39. In BORDEAUX, Marie-Christine, DESCHAMPS, François, *Éducation artistique, l'éternel retour ?*, Toulouse, l'Attribut, été 2013, p. 32.

Voir	Faire	Interpréter
Fréquentation des œuvres	Pratique personnelle dans un cadre collectif	Culture d'un art, distance critique, réflexivité, mise en relation avec d'autres expériences culturelles et d'autres champs du savoir
Pratique de spectateur	Pratique d'acteur	Pratique du sujet de l'énonciation
Expérience esthétique	Expérience artistique	Expérience symbolique
Médiation par l'art	Médiation par les pratiques d'expression et d'appropriation	Médiation par les savoirs, la réflexivité et l'activité discursive

3.1.2. Le rôle historique de l'État dans la définition d'une politique d'éducation culturelle et artistique : à l'échelle des ministères.

Dans leur livre, Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps identifient quatre étapes de développement de l'EAC, depuis le début de la V^e République et le ministère d'André Malraux (inspirées des trois étapes formulées par Jean Ader, ancien Inspecteur d'Académie et chargé de mission auprès du directeur du Développement culturel du ministère de la Culture de 1981 à 1985)⁴⁰ :

- Années 1960 et 1970 : l'expérimentation

Ces années sont particulièrement importantes, car elles posent les bases de la politique d'éducation artistique et culturelle telle qu'elle est aujourd'hui et depuis les années 1980. Elles ont vu naître les premières idées inspirant les futurs partenariats, actions et dispositifs.

40. *Ibid.* p. 47.

L'EAC existe alors surtout dans le milieu éducatif, et en particulier dans les associations d'Éducation populaire alors très actives, mais en marge des actions du jeune ministère, qui est plus préoccupé alors de démocratisation culturelle, et de rencontre avec l'Art via le « choc esthétique » prôné par André Malraux. Les notions de médiation (dans le sens où le goût pour l'art et la culture se travaille dans un processus d'appropriation) et d'éducation culturelle sont encore loin des préoccupations nationales. C'est pourtant en 1966 que Pierre Bourdieu fait paraître son étude *L'Amour de l'art*, commanditée par le Service des Études et de la Recherche du ministère de la Culture, où il prouve de manière irrévocable que les déterminismes sociaux influent systématiquement sur le comportement culturel de chacun (types d'activités recherchées, lieux fréquentés, etc.). À la fin des années 1970 et au tout début des années 1980, seuls les enseignements obligatoires de musique et des arts plastiques sont intégrés dans les établissements scolaires, ce qui contribue fortement à séparer « éducation artistique » (au sens large, qui englobe tous les moments de la vie d'un individu) et « enseignements artistiques » (qui désignent un certain nombre de disciplines enseignées dans les établissements scolaires au même titre que des matières, sans forcément de continuité d'une année sur l'autre et sans rapport nécessaire avec les autres temps de la vie de l'enfant (extra ou para-scolaire). Cependant, la mise en place du Fonds d'intervention culturelle (FIC, programme de financement de projets interministériel favorisant le développement culturel sur tout le territoire français) au cours des années 1970, et la création en 1977 d'une Mission d'action culturelle par l'Éducation nationale, permettront le financement d'actions culturelles locales en milieu scolaire, ancrées dans les territoires, comme prémisses des projets à venir.

- Années 1980 : l'innovation institutionnelle et la formalisation des pratiques.

Cette décennie voit naître trois types de dispositifs fondateurs : les Ateliers de pratique artistique (correspondant à la définition donnée par l'État, telle qu'on l'a présentée dans l'introduction de cette partie), les options artistiques en lycée (présentées au Baccalauréat), et les classes culturelles à destination des élèves du secteur primaire. Les boutures de ces dispositifs ont pu voir le jour grâce à une avancée

inégalée jusqu'alors : en 1983, Jack Lang, alors ministre de la Culture, et Alain Savary, ministre de l'Éducation, signent un protocole d'accord permettant la mise en place d'actions communes en matière de politique d'éducation culturelle et artistique. C'est la première collaboration officielle et volontariste entre ces deux ministères longtemps rivaux. C'est à ce moment-là que les premiers cahiers de charges communs sont rédigés, et que les moyens financiers des deux ministères sont mutualisés en vue d'un même objectif : ouvrir les établissements scolaires sur leur environnement culturel et artistique. Cependant, ces dispositifs sont lancés à titre expérimental, et ne se pérennisent pas vraiment. Il faut par exemple attendre 1988 pour que Lionel Jospin, alors premier ministre relance la mise en place des options artistiques dans les lycées, et les ateliers de pratique artistique (en temps péri-scolaire).

Une différence flagrante est alors visible dans les dispositifs proposés au secteur primaire et au secteur secondaire : alors que les activités proposées au collège ou lycée pouvaient à la fois avoir lieu en temps scolaire et en temps péri-scolaire, l'on remarque, pour les écoles, que très peu d'activités étaient proposées aux élèves en dehors des heures de cours dans le cadre scolaire, les activités culturelles et artistiques proposées en temps péri-scolaire ou extra-scolaire n'étant pas spécialement soutenues par les politiques publiques. Le travail de sensibilisation restait alors à faire par les parents ou les partenaires socioculturels ce qui maintenait finalement les inégalités, où les enfants issus de familles favorisées au niveau socioculturel avaient toujours un temps d'avance.

- Années 1990 : l'extension et la territorialisation.

Les années 1990 sont marquées par une grande déception due à la sortie de l'enquête décennale sur les pratiques culturelles des Français en 1989, coordonnée par Olivier Donnat et Denis Cogneau⁴¹. Les chiffres fournis par l'enquête sont exploités à tout va, et souvent contre leur fonction initiale, et la politique du ministère de la Culture en matière d'EAC en est fortement chahutée : si tout le monde s'accorde sur sa fonction (l'EAC doit permettre l'étendue de la démocratisation culturelle), les moyens mis en œuvre pour y arriver sont remis en cause, et le ministère se voit obligé de revoir ses dispositifs. Le moyen d'accéder à l'étendue de la démocratisation culturelle

41. DONNAT, Olivier, COGNEAU, Denis, *Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Découverte/La Documentation française, mars 1990.

espérée se pose alors en terme de partenariats et d'élargissement du champ d'action : « du groupe vers la classe, puis vers l'établissement scolaire, et enfin vers un territoire qui s'étend à différents niveaux selon les projets, du quartier au département tout entier.⁴² ». Pour aider à cette extension des projets à un public plus nombreux (car à cette époque, peu de classes ont l'occasion de suivre un projet d'EAC à l'échelle du pays), et à l'ancrage des dispositifs dans les territoires l'année 1993 voit naître les premiers « parcours culturels », plus légers à mettre en place et moins coûteux que les dispositifs traditionnels : moins d'heures d'intervention, plus légers dans leur forme, comprenant pourtant des activités permettant de traverser toutes les étapes du référentiel d'EAC (*voir, faire, interpréter*), ils sont destinés à une classe entière et ont lieu à l'intérieur des heures de cours. Ils sont censés jalonner le parcours scolaire de chaque élève, qui devrait dans l'idéal en suivre en moyenne quatre dans sa scolarité.

C'est aussi dans les années 1990 que voient le jour les premiers jumelages entre établissements scolaires, puis de plus en plus entre établissements scolaires et collectivités, très libres dans leur forme, (1992), et les résidences d'artistes en milieu scolaire ouvert à d'autres disciplines que les arts plastiques. En 1989, une réforme importante crée le projet d'établissement (rédigé par l'équipe pédagogique sous la direction du chef d'établissement, et validé par le conseil d'administration), servant de base à toutes les actions d'EAC menées par les enseignants et permettant de faciliter la collaboration entre le ministère de la Culture et le ministère de l'Éducation.

Divers projets territoriaux ont ensuite essayé de prendre en compte la question fondamentale des rythmes de la vie de l'enfant, en prenant garde à préserver un équilibre entre temps scolaire et temps péri ou extra-scolaire, sans se préoccuper seulement des rythmes scolaires. Ainsi, l'éducation artistique et culturelle n'était pas reléguée seulement aux temps non scolaires, comme cela aurait pu être le cas avec des semaines de cours trop chargées.

C'est aussi dans cette décennie que sont élaborés les projets du CNC, soutenus par les collectivités territoriales : Collège au cinéma ouvre le bal en 1989, suivi en 1994 par Écoles et cinéma, et par Lycéens et Apprentis au cinéma en 1998.

42. BORDEAUX, Marie-Christine, DESCHAMPS, François, *Éducation artistique, l'éternel retour ?*, Toulouse, l'Attribut, été 2013, p. 62.

Le ministère Jeunesse et Sports et parfois même le ministère en charge de la Ville sont aussi associés aux projets, même si ces collaborations restent timides en regard du binôme Culture-Éducation. Mais c'est réellement dès 1989 que les collectivités commencent à jouer un rôle important, donnant l'impulsion aux projets qu'elles réalisent avec l'aide de l'État. De nombreuses expérimentations ont lieu dans ce cadre.

- Années 2000 : la généralisation

En décembre 2000, Jack Lang, alors ministre de l'Éducation nationale, et Catherine Tasca, ministre de la Culture, présentent leur Plan de cinq ans en faveur des arts et de la culture, communément appelé « Plan Lang-Tasca ». Il s'agit d'un immense plan de relance des activités d'éducation artistique et culturelle, qui met en œuvre de grands moyens et de grands projets dans un but de généralisation. Cet acte marque une césure avec les années précédentes et est considéré comme le pilier de l'Acte 2 de la décentralisation (l'Acte 1 avait commencé en 1983 avec la signature du protocole d'accord Lang-Savary). Jack Lang, dans sa conférence du 14 décembre 2000⁴³, réaffirme en termes forts le rôle crucial de l'école dans l'éducation artistique et culturelle. C'est suite à la mise en place de ce plan que sont créées les « classes à PAC », permettant aux classes des établissements éloignés géographiquement ou défavorisés socialement d'accéder à des parcours artistiques et culturels (PAC), et est censée faire partie d'un « itinéraire » construit au cours de la scolarité de chaque élève. Cependant, dès 2003 (Luc Ferry ayant remplacé Jack Lang au ministère de l'Éducation nationale), les collectivités sont amenées à remplir un rôle qui n'était pas le leur jusqu'alors : financer les classes à PAC que l'État a abandonnées suite à l'amputation de son budget. Luc Ferry prend alors à cœur de détruire complètement le Plan Lang-Tasca et à réduire presque à néant l'impulsion qu'il avait donnée.

Dès lors, l'EAC perd de nouveau de son élan, et ne vit quasiment plus que grâce à la volonté des établissements scolaires et culturels, et à l'implication des collectivités. A l'échelle de l'État, on note un plan de relance en 2005, puis, en 2008, l'introduction de l'histoire des arts dans les programmes scolaires, ensuite inclus dans l'épreuve du Brevet des Collèges.

43. Annexe n°8 : Jack LANG, Conférence de presse du 14 décembre 2000 à propos du Plan Lang-Tasca.

Cependant, l'an dernier (en 2013), Vincent Peillon, ministre de l'Éducation nationale, a proposé un projet de loi « pour la refondation de l'École de la République », dans lequel l'éducation artistique et culturelle tient une place importante : un « parcours d'éducation artistique et culturelle » est introduit dans cette modification du système d'enseignement public français. Ce parcours, dont la définition reste assez floue, a été pensé selon les préconisations du rapport issu d'une consultation nationale sur l'EAC, présidée par Marie Desplechin et remise par l'inspecteur général de l'éducation nationale Jérôme Bouët, en février 2013. Ce plan devrait « permettre à chaque enfant de développer sa créativité, sa curiosité intellectuelle, sa sensibilité, son jugement esthétique grâce à l'École.⁴⁴ » Il se fonde sur les trois temps de la vie de l'enfant : scolaire, péri-scolaire et extra-scolaire, et ne se cantonne pas à ce qui sera fait dans le cadre de l'école, mais essaye de trouver sa logique tout au long de la vie de l'enfant et du jeune. Ainsi, la réforme en elle-même est louable, car augmentant le volume horaire de la semaine de cours, elle permet de dégager du temps pour des activités d'EAC, mais elle est aussi critiquable dans le sens où elle ne prévoit rien pour parer aux inégalités : toutes les communes et les territoires n'ont pas les mêmes moyens et la même politique en matière d'EAC, ce qui se répercute indubitablement sur les chances d'accès des enfants à l'art et à la culture.

Finalement, Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps parlent même d'un cinquième temps à venir dans l'histoire de la politique d'éducation artistique et culturelle, se construisant petit à petit autour de l'idée de *décentralisation*, passant par un transfert de compétences aux collectivités, qui sont de plus en plus impliquées :

"Localisation", "implication", "mobilisation" sont les termes employés pour décrire l'investissement actuel des collectivités. Mais s'il faut parler des perspectives à venir, c'est la notion de **décentralisation** qui nous semble prévaloir.⁴⁵

44. DESPLECHIN, Marie, BOUËT, Jérôme, LAMBOLEY, Claire, [dir.], *Consultation sur l'Éducation artistique et culturelle*, « Pour un accès de tous les jeunes à l'art et à la culture », document du ministère de la Culture et de la Communication, janvier 2013. [en ligne] : <<http://urlz.fr/ABR>> (consulté le 07/07/2014)

45. BORDEAUX, Marie-Christine, DESCHAMPS, François, *Éducation artistique, l'éternel retour ?*, Toulouse, l'Attribut, été 2013, p. 148.

3.1.3. L'implication toujours croissante des collectivités territoriales : le moyen d'atteindre la « généralisation » de l'EAC.

François Deschamps, dans son article « Le rôle des services culturels et éducatifs des collectivités dans la mise en œuvre des politiques territoriales d'éducation artistique », paru dans la revue n°42 de *l'Observatoire*, à l'été 2013, explique comment, petit à petit, les collectivités se sont totalement approprié les dispositifs relatifs à la politique d'éducation artistique et culturelle nationale, au point d'en devenir les principaux moteurs, organisationnel et financier :

Les collectivités territoriales, sans compétence officielle particulière dans ce domaine, ont pris une part majeure dans ces politiques, au point que pratiquement rien ne pourrait exister aujourd'hui sans leur engagement, non seulement financier, mais aussi sans le rôle qu'elles jouent pour coordonner, aux plans régional, départemental, intercommunal et communal, les plans locaux d'éducation artistique. Les parcours sont toujours en lien avec une ou plusieurs d'entre elles et, le plus souvent, ils sont proposés à leur initiative ou par des équipements artistiques et culturels financés majoritairement par elles.⁴⁶

Les collectivités territoriales sont depuis longtemps (au moins depuis 1989) au cœur des avancées en matière d'éducation artistique et culturelle. Elles ont, au-delà des directives nationales (selon les consignes des différents circulaires et plans de relance qu'elles reçoivent régulièrement), su prendre de nombreuses initiatives pour inclure l'EAC dans leurs priorités et ont été de grandes forces de proposition pour différents modèles repris ensuite dans les consignes nationales. L'on peut même constater aujourd'hui qu'elles prennent la relève de l'État, dépassé par les différentes politiques que les gouvernements successifs cherchent à lui imposer et qui n'arrive plus à assurer de continuité dans ses plans et perspectives. Pourtant, jusqu'à aujourd'hui, les ministères n'ont jamais pensé à tirer parti de leur expérience en les incluant dans les commissions chargées de repenser les plans de relance et autres

46. DESCHAMPS, François, « Le rôle des services culturels et éducatifs des collectivités dans la mise en œuvre des politiques territoriales d'éducation artistique », *in* dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable », *in* *l'Observatoire* n°42, été 2013. pp. 40-42.

grandes consignes.

Aujourd'hui, concernant la gouvernance des dispositifs et actions d'éducation artistique et culturelle, et la réalisation des projets, les Départements ont fait preuve de beaucoup d'efficacité dans la mise en place des dispositifs, et ont prouvé qu'ils étaient une échelle particulièrement pertinente pour assurer la réussite concrète de la politique nationale d'EAC sur le terrain : ils dirigent un territoire d'une taille modeste et connaissent parfaitement les enjeux qui sont les leurs, en particulier en ce qui concerne les publics et les éventuelles inégalités qu'ils pourraient subir. Les collectivités ont l'avantage de pouvoir garder une certaine autonomie par rapport aux consignes des ministères, et ont souvent eu la volonté de créer des projets à long terme, en prenant plus ou moins en compte les consignes de l'État. À cette échelle, le partenariat avec l'Éducation nationale est aussi très facilité, par la proximité des acteurs. Cependant, les directives nationales qu'ils reçoivent de la part des ministères, censées les guider et les aider dans la mise en places des actions, sont souvent trop générales pour correspondre aux spécificités de chaque département, et ont tendance à freiner ce qui existe déjà sur place, en voulant uniformiser les actions au nom de l'objectif de généralisation, qui s'avère finalement être forcée et souvent assez peu pertinente. Il ne faut en effet pas appliquer les mêmes dispositifs dans une zone rurale défavorisée que dans une zone urbaine privilégiée.

Les structures locales comme DIAPASON EPCC73 (anciennement ADMS), qui sont souvent des associations distinctes des services culturels des collectivités, sont alors très utiles, servant de lien entre les différents partenaires, et surtout entre les services culturels des collectivités locales et les représentants de l'Éducation nationale. Les Directeurs des Affaires culturelles (DAC) sont aussi des acteurs particulièrement importants dans la mise en place des différents projets d'EAC à l'échelle départementale, et qui travaillent tant que possible avec les collectivités. L'on peut aussi remarquer que les DRAC, représentantes de l'État à l'échelle régionale, se trouvent dans des situations très délicates, entre leur volonté, pour certaines, de s'impliquer à fond dans l'activité culturelle régionale, et leur manque indiscutables de moyens pour le faire. La solution principale alors proposée par François Deschamps dans son article semble venir d'elle-même : procéder à une « décentralisation partielle

et raisonnée de l'éducation artistique et culturelle »⁴⁷, c'est-à-dire par délégation des rôles sous surveillance de l'État, et donc sans pour autant retirer tout leur pouvoir aux DRAC, qui auraient alors un rôle de « régulateur » pour rétablir la balance des inégalités, au vu de l'ensemble du territoire français. Ainsi, aucune mesure générale ne s'appliquerait à l'ensemble de la France, sans tenir compte des particularités de tel ou tel territoire ou des actions déjà existantes à l'initiative des acteurs locaux.

3.1.4. La question de l'avenir du financement

« Nous nous situons dans l'héritage du plan initié par Catherine Tasca et Jack Lang. Plan qui a été démantelé par Luc Ferry deux ans après son lancement. Aujourd'hui, l'enjeu consiste à réunir, autour d'objectifs communs, tous les acteurs sur les territoires, de mieux articuler les politiques de chacun et de mettre en synergie leurs ressources. Pour cela, il faut des moyens et ce sera difficile en période d'extrême tension budgétaire. J'ai fait des choix et dégagé des crédits sur les trois prochaines années. C'est le seul poste qui augmente au ministère de la Culture et de la Communication, mon ministère est le seul à dégager des crédits pour l'EAC.⁴⁸ »

Aurélié Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication

En ces temps de restrictions budgétaires, le domaine culturel pâtit des coupes qui sont infligées au budget du ministère de la Culture (qui rappelons-le, est le plus petit de l'État, représentant moins de 1 % du budget total). On peut constater que ce sont, encore une fois, pour beaucoup, les collectivités locales qui assurent le financement des actions artistiques et culturelles, et pallient ainsi comme elles le peuvent le manque d'investissement financier (mais aussi opérationnel, comme nous venons de le voir) de l'État. Mais leur budget non plus n'est pas extensible. Les Départements ont souvent plus d'aisance à assurer une continuité dans les soutiens aux projets. Mais tous ne sont pas autant investis dans la question de l'EAC, et celle-ci n'apparaît pas au même rang des priorités financières dans tous les départements, ce qui induit

47. *Op. cit.* p. 42.

48. Aurélié Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication, dans un entretien avec Jean-Pierre Saez, de l'Observatoire des Politiques culturelles, Dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable » de la revue *L'Observatoire* n°42, été 2013. p. 14

nécessairement des inégalités sur l'ensemble du territoire français. Ainsi, Jean-Marc Lauret, Anne-Marie Le Guével et Jean-Yves Moirin donnent dans leur article⁴⁹ l'exemple du Département de la Somme « dont l'effort consenti en matière d'éducation artistique est conséquent (22,6 € par an pour chaque élève) et celui de la Haute-Vienne qui n'y consacre rien ».

Cependant, Farida Boudaoud, vice-présidente de la Région Rhône-Alpes déléguée à la culture et à la lutte contre les discriminations, explique dans un entretien avec Jean-Pierre Saez que l'échelon de la Région est le meilleur pour avoir à la fois une vue précise et globale d'un territoire : « La Région est un bon échelon pour travailler à ce niveau de détail. Elle est suffisamment grande pour avoir une vision d'ensemble des projets à accompagner et des inégalités à résorber.⁵⁰ » Mais à l'heure du redécoupage du territoire en régions bien plus vastes, la question se pose de savoir si cette échelle est effectivement toujours aussi pertinente : les moyens humains et financiers seront mutualisés (l'on peut alors supposer qu'ils seront proportionnellement amoindris), le territoire sera plus vaste à appréhender et plus difficile à rééquilibrer...

Malgré ces constats, François Deschamps reste sceptique dans son article⁵¹ sur la bonne volonté de l'ensemble des collectivités, et rappelle l'importance du rôle fédérateur de l'État :

En raison des contraintes budgétaires actuelles, comment ne pas pressentir que les financements que les deux ministères pourront apporter ne suffiront pas pour peser significativement au point d'entraîner les collectivités les moins convaincues à leurs côtés ?⁵²

Au niveau du financement et de la mise en place de plans visant à la généralisation de l'EAC, une réflexion est donc à mener sur les échelons les plus appropriés pour

49. LAURET, J.-M., LE GUEVEL, A.-M., MOIRIN, J.-Y., « État des lieux des dispositifs d'Éducation artistique et culturelle », dans le dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable », *in* *l'Observatoire* n°42, été 2013, p. 42.

50. Farida Boudaoud, vice-présidente de la région Rhône-Alpes déléguée à la culture et à la lutte contre les discriminations, dans un entretien avec Jean-Pierre Saez intitulé « Pour résorber les inégalités, approfondir les partenariats » dans le dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable » *in* *l'Observatoire* n°42, été 2013, p. 38

51. DESCHAMPS, François, « Le rôle des services culturels et éducatifs des collectivités dans la mise en œuvre des politiques territoriales d'éducation artistique », *in* dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable », *in* *l'Observatoire* n°42, été 2013.

52. *Op. cit.*, p. 41.

résorber les inégalités territoriales et pour définir des parcours les plus pertinents selon les sous-découpages territoriaux.

Il faut noter, au-delà de cette question de la responsabilité en terme de financement, qu'une grande partie de la somme consacrée à l'EAC est dédiée au financement des artistes-intervenants. Or, une difficulté supplémentaire se présente ici : actuellement, et depuis 2003, le nombre d'heures d'actions éducatives pouvant être déclarées en cachets d'intermittence par les artistes est de 55 heures pour une année, ce qui décourage un certain nombre d'entre eux à intervenir dans les dispositifs d'EAC, car ceci ne leur permet pas d'assurer plus d'un quart des heures nécessaires pour obtenir ou maintenir leur statut. En effet, un artiste du spectacle vivant doit actuellement effectuer 507 heures de travail dans l'année pour obtenir son statut, correspondant à 43 cachets. La volonté des partisans de la généralisation de l'EAC serait donc de ramener son taux à son niveau d'origine, autrement dit 120 heures par an. Mais à l'heure où le système du statut des intermittents du spectacle est menacé, il semble délicat d'avancer l'idée, comme le fait Emmanuel Wallon dans son article⁵³, que le ministère de la Culture et de ministère du travail pourraient s'accorder sur l'augmentation du nombre d'heures d'intervention pouvant être déclarées au système d'assurance chômage, afin de permettre aux artistes qui interviennent dans les activités en milieu scolaire de remplir leur quota d'heures et d'obtenir leur statut pour l'année suivante :

Le travail effectué, requis dans les ateliers de pratique artistique, ne saurait être gratuit. Dans les faits, les collectivités territoriales et la solidarité interprofessionnelle acquittent la majeure partie de ce coût. Cependant, le caractère incertain des procédures d'agrément pour intervenir dans les établissements, de même que les restrictions imposées à la déclaration des heures effectuées aux organismes de sécurité sociale, découragent beaucoup d'artistes qui ne se sentent ni aidés ni reconnus dans ces missions d'utilité sociale. [...] Il revient enfin [au ministère de la Culture], en intelligence avec le ministère du Travail,

53. Emmanuel Wallon, « Peut mieux faire. La difficile gestation d'un plan national pour l'éducation artistique » *in* dossier thématique « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable », *L'Observatoire* n°42, été 2013.

d'encadrer sur ce chapitre les conventions collectives des différentes professions et les annexes de la convention nationale sur l'assurance chômage relatives à l'indemnisation des intermittents, afin d'augmenter le nombre d'heures d'actions éducatives qu'il est possible d'inclure dans le quota des 507 heures ou 43 cachets ouvrant droit aux allocations.⁵⁴

Cette revendication semble pourtant justifiée, le revenu des intervenants étant souvent faible et non représentatif de la qualité du travail fourni, ce qui conduit les artistes à déplorer leur manque de reconnaissance dans la réussite du processus d'EAC.

Le cadre institutionnel dans lequel s'inscrivent les actions d'EAC est donc particulièrement complexe, et s'est avéré pour moi difficile à maîtriser tant les méandres des politiques culturelles successives et les effets d'une décentralisation un peu forcée ont alourdi les dispositifs. Il n'est pas étonnant alors que ceci décourage certaines institutions ou certains partenaires à y prendre part. De plus, l'insuffisance du financement de ces actions en raison du désengagement progressif de l'État et des restrictions budgétaires subies par les collectivités locales a tendance à remettre en cause leur pérennité et leur existence même.

3.2. La mise en place des ateliers : une concertation entre artistes, professionnels de la culture et enseignants ?

Après le déchiffrement difficile du cadre institutionnel et le constat des difficultés de financement, le deuxième enjeu qui m'est apparu a été d'explorer le système d'organisation des ateliers. Il repose sur l'investissement de plusieurs partenaires, et en particulier les enseignants, les structures culturelles et les artistes. Mais pour que le partenariat fonctionne et que les objectifs définis pour les ateliers par l'ensemble des partenaires soient atteints, il faut que chacun trouve sa place : cette étape est loin d'être évidente.

54. *ibid.*, pp. 21-22.

3.2.1. Les différents niveaux de partenariats

La notion de partenariat est fondamentale car elle conditionne la réussite d'une politique d'éducation artistique et culturelle à toutes les échelles. En effet, pour que chacun soit également impliqué dans les projets d'EAC, il faut que chaque projet soit l'aboutissement d'un partenariat où chaque partenaire est nécessaire. Il est important que cette démarche soit effectuée pour chaque projet, afin d'éviter l'effet « menu » de programmes tout faits proposés par les artistes ou les structures culturelles, parmi lesquels les établissements scolaires feraient leur marché. Cette dérive commerciale ne correspond pas à l'esprit de l'EAC et doit absolument être évitée.

Cette notion de partenariat recouvre des démarches très différentes, qui se complètent pour permettre l'existence de chaque action, y compris des ateliers de pratique de l'Espace Malraux. Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps distinguent dans leur livre *Éducation artistique : l'éternel retour ?*, trois niveaux de partenariat, correspondant aux différentes étapes de gouvernance et de réalisation des dispositifs d'EAC.

Le premier niveau de partenariat intervenant dans la conception et la mise en place d'un projet est le *partenariat instituant* : il dépend des décisions politiques en matière d'EAC, et n'a pas nécessairement lieu au niveau du ministère, mais aussi au niveau des collectivités locales. Dans ce cadre se font les jumelages entre les établissements scolaires et culturels, les résidences, etc. Les acteurs du partenariat instituant décident donc des types d'actions et/ou de dispositifs proposés au niveau local, en définissent les principes d'organisation, et les acteurs pouvant y prendre part.

Le second niveau de partenariat est le *partenariat d'organisation*. Il concerne les comités de pilotage à l'échelle d'un territoire, rassemblant plusieurs acteurs impliqués dans les projets : représentants des collectivités territoriales (souvent département, intercommunalité et/ou commune), acteurs associatifs, représentants de structures culturelles, enseignants voire chefs d'établissement, artistes, organismes départementaux d'aide à la réalisation des projets (comme Diapason EPCC 73), etc. Les Régions ne sont pas toujours présentes dans ces réunions, mais certaines suivent l'évolution des projets avec attention. Ces comités de pilotage facilitent les démarches

de l'organisation des actions.

Le dernier niveau de partenariat, et le plus visible, est le *partenariat de réalisation*. Il rassemble les enseignants et les artistes/intervenants autour de la mise en place pratique des projets : ils échangent sur leurs attentes respectives en terme de travail et de découverte de la discipline artistique, se mettent d'accord sur le contenu des différents ateliers qu'ils porteront ensemble, etc.

Cependant, il me semble qu'à ce niveau de partenariat, le rôle essentiel des personnes intermédiaires est oublié : les enseignants et les artistes auraient en effet du mal à se rencontrer sans l'aide des chargés de relations avec les publics (RP), dans les structures culturelles, ou encore des responsables des services culturels municipaux, par exemple, comme le précisent Geneviève Lefaure et Maude Léonard-Vincent, dans leur article « Pour une éducation vivante aux arts de la scène » paru dans le dossier de *L'Observatoire* :

La force favorable à la résonance des projets de médiation culturelle liée au spectacle vivant jeune public est qu'ils se construisent sous une forme partenariale. Afin d'ouvrir les perspectives et le rapport aux œuvres, rendons systématique le partenariat tripartite entre : la structure éducative ou sociale qui représente le public ; l'artiste (ou les artistes) qui représente la création, et ses processus, les disciplines et techniques ; et la structure culturelle qui représente l'ouverture sur les arts et les professionnels, sur les écritures dramatiques et scéniques⁵⁵.

Ces agents servent d'intermédiaires entre des champs professionnels très différents, et qui souvent n'auraient pas la disponibilité nécessaire pour organiser concrètement les actions d'EAC décidées par le comité de pilotage. En effet, les chargées de relations avec les publics de l'Espace Malraux récoltent les informations auprès des enseignants et des artistes, et programment à partir d'elles les séances d'intervention, dont elles coordonnent la définition du contenu, en fonction des propositions et des attentes des enseignants et des artistes. Le rôle des chargés de relations avec les publics n'est pas plus reconnu au niveau du partenariat

55. LEFAURE, Geneviève, LEONARD-VINCENT, Maude, « Pour une éducation vivante aux arts de la scène », dans le dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable » in *L'Observatoire* n°42, été 2013, p. 73.

d'organisation qu'au niveau du partenariat de réalisation : ils ne sont ni directeurs de structures culturelles, ni artistes, ni enseignants, et ne sont même pas considérés comme des médiateurs, la médiation désignant aujourd'hui un métier à part entière, précis, et sanctionné par des diplômes reconnus. Les chargés de relations avec les publics ne sont pas non plus pour autant des chargés de communication, comme auraient tendance à le dire Serge Chaumier et François Mairesse dans leur livre *La Médiation culturelle*⁵⁶. La position des chargés de relations avec les publics est donc assez délicate, et le métier de RP semble peu considéré à cause de la diversité des tâches qui sont les siennes, la preuve en est qu'il n'est quasiment jamais cité dans les livres parlant d'EAC ou de médiation culturelle. Il me semble donc que ce serait leur rendre justice que d'élargir la définition du partenariat de réalisation pour rendre aux RP la place qui leur est due.

3.2.2. L'atelier : une médiation concertée pour provoquer la rencontre entre un public scolaire et l'art.

La définition du contenu de l'atelier et du choix du type de parcours dans lequel il s'inscrit relève donc d'une médiation conçue à trois : enseignants, artistes, et professionnels de la culture. Leur objectif commun est de provoquer, à travers cet atelier de pratique, la rencontre des élèves avec une discipline artistique définie.

Cependant, chacun doit prendre garde à éviter les écueils qui peuvent se présenter. Pour les enseignants, il s'agit de ne pas choisir le spectacle sur lequel la classe travaillera uniquement en fonction de sa pertinence par rapport au programme scolaire, sans prendre en compte les particularités de la programmation de saison et de ses atouts. En effet, les spectacles apparemment les plus accessibles ne sont pas toujours les plus intéressants pour un travail en interaction avec les artistes, et peuvent fournir moins de matière en atelier de pratique. Les chargés de relations avec les publics sont alors présents pour guider le choix des enseignants en leur proposant un certain nombre de spectacles présélectionnés, et en esquissant des possibilités de parcours artistiques leur montrant les potentialités d'exploitation de chaque spectacle.

56. CHAUMIER, Serge, MAIRESSE, François, *La Médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, septembre 2013, 275 p.

Mais là se situe le piège à éviter pour les structures culturelles : il est très important pour la réalisation des partenariats – et nous avons vu l'étendue de l'importance de leur réussite – qu'elles ne proposent pas des parcours tout faits aux établissements scolaires, sans prendre en compte leurs suggestions éventuelles, même si ces parcours ont (éventuellement) été pensés de concert avec les artistes partenaires de la saison. Pour les enseignants comme pour les chargés de relations avec les publics, il est donc fondamental de collaborer dans le choix du spectacle, comme dans celui du type de parcours choisi (quel contenu, combien de séances d'intervention, dans quel ordre et sur quelle plage temporelle ?, etc.). Une fois le parcours choisi et le contenu des ateliers défini par l'ensemble des partenaires (RP, enseignant et artiste), c'est à l'artiste à prendre garde à respecter les spécificités des élèves qui sont en face de lui, et à chercher à adapter son travail en fonction d'eux, sous peine de passer à côté de l'échange.

3.2.3. La séance d'atelier : l'artiste au cœur de la réalisation du partenariat ?

Lorsque les grandes lignes du contenu du parcours ont été tracées, c'est fréquemment à l'artiste-intervenant de proposer le contenu de l'atelier. Il est rare qu'il ait déjà prévu quels exercices il proposera aux élèves, car il est très fréquent que ces plans soient ébranlés par la rencontre avec la classe. Les élèves présentent telles ou telles qualités, ou ne réagissent pas à une consigne de la manière attendue : tout le reste de l'atelier est alors modifié, si l'intervenant prend en compte ces signes et s'adapte à son public immédiatement, sans tomber dans le piège de la facilité et de la sécurité d'une séance trop préparée. Dans les différents ateliers que j'ai été amenée à suivre, j'ai pu constater de grandes différences au niveau de l'adaptation : l'un des intervenants avait préalablement décidé d'un atelier-type, assez bien pensé en soi, certes, mais il procédait de la même manière exactement avec chaque classe sans changer ne serait-ce que l'ordre des exercices ; d'autres avaient prévu une trame assez précise, mais s'adaptaient selon la préparation que les professeurs avaient donné à leur classe ; et un dernier avait prévu une trame générale pour sa séance, mais la

construisait au fur et à mesure en fonction des élèves auxquels il était confronté, piochant dans sa boîte à outils pour les amener à ses objectifs : les ébranler dans leur conception du théâtre. L'adaptation est donc effectivement la clé de la réussite : la réactivité de l'intervenant prouve aux élèves sa maîtrise de la discipline, et le haut degré d'attention qu'il leur porte. Ainsi, dans « l'ici et le maintenant », la confiance devient plus forte et les élèves se prêtent au jeu, entièrement, et font ressortir des qualités artistiques qu'eux-mêmes ignoraient posséder. Cela s'éloigne de manière significative du principe du cours préparé à l'avance et du principe de programme scolaire : cette improvisation leur plaît par l'image de liberté qu'elle véhicule, et le plaisir de faire, de travailler, d'apprendre, qu'elle leur transmet. Cependant, l'adaptation ne doit pas empêcher l'intervenant d'atteindre ses objectifs initiaux, (que tous les élèves prennent une fois la parole au plateau, ou réussir à leur faire faire une petite prestation en fin de séance, par exemple), et ceux définis avec l'enseignant ; elle ne doit être que la façon de les atteindre par des chemins détournés.

Cependant, l'artiste doit-il être le seul médiateur de son art, ou de son propre travail ? Le chargé de relations avec les publics a-t-il une place pour intervenir au sein des ateliers, ou son rôle est-il seulement de permettre la rencontre et de veiller à son bon déroulement ? Quelle position l'enseignant doit-il alors adopter ?

Aurélié Filippetti souligne que « la rencontre vivante et concrète des jeunes avec les artistes eux-mêmes est primordiale car les artistes sont souvent les meilleurs vecteurs, les meilleurs médiateurs de leur œuvre.⁵⁷ ». Il est très important que les élèves fassent la connaissance de « vrais » artistes, pour palper la réalité du métier, soit. Mais le chargé de relations avec les publics devrait aussi pouvoir trouver un espace dans ces ateliers, et ne pas seulement faire figure de surveillant lors des séances. Leur métier manque de reconnaissance, comme nous l'avons vu plus haut, car ils ne sont pas même des médiateurs, encore moins des artistes, et leur statut n'est pas défini. Pourtant, leur connaissance du milieu culturel et artistique fait d'eux de réels partenaires, notamment lors des discussions autour du spectacle, que ce soit pendant

57. Aurélié Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication, dans un entretien avec Jean-Pierre Saez, de l'Observatoire des Politiques culturelles, Dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable » de la revue *L'Observatoire* n°42, été 2013, p. 15.

l'atelier ou pendant les séances de bilan du parcours (s'il y en a). J'ai par exemple été amenée à plusieurs reprises par Christian Gariat à l'assister au cours de ces ateliers, pendant lesquels j'ai mené quelques exercices, et apporté mon aide aux élèves, et cela grâce à mon expérience artistique acquise au cours de ma formation théâtrale. J'ai aussi pu assister Mariette Navarro durant ses ateliers d'écriture théâtrale, bien que je n'aie reçu aucune formation spécifique dans ce domaine, mais simplement avec mon expérience. L'équipe de l'Espace Malraux ne disposant d'aucun médiateur culturel à proprement parler, il serait donc particulièrement intéressant qu'elle offre à ses chargées de relations avec les publics des stages de formation continue leur permettant d'acquérir le statut de médiatrices, ou bien que la fonction de RP soit réévaluée par une validation des acquis de l'expérience, ou que la direction prenne en compte les diplômes obtenus par ses futures recrues, pour permettre de leur donner un champ d'action plus large. Le fait que les RP aient ou aient eu une pratique artistique (professionnelle ou amateur) apporterait un atout supplémentaire. Les réflexions sur la construction des parcours et ateliers en seraient aussi plus riches et approfondies.

Quant à la place des enseignants, elle est très variable selon le ressenti de chacun. Dans mes expériences, j'ai vu des professeurs très investis, qui profitaient des ateliers pour se fondre dans la masse de la classe et participer aux exercices, d'autres qui gardaient un œil attentif et bienveillant au groupe, prêts à intervenir si besoin (Christian Gariat a demandé à certains de le relayer sur une partie plus technique de partage de la parole entre les élèves dans un texte, par exemple), et enfin, quelques uns semblant très peu impliqués, profitant de la présence de l'intervenant pour vaquer à d'autres occupations. Ceux-ci avaient d'ailleurs moins bien préparé leurs classes en amont de l'atelier, et il est facile de parier que la séance de retours sur cette expérience aura été très succincte. Leur rôle semble donc être plus important en amont et en aval des ateliers, et il semble intéressant qu'ils s'effacent tout en restant présents : leur présence et leur attention garantit le bon déroulement de l'atelier, mais le cadre scolaire s'éloigne puisqu'ils laissent la main à l'intervenant pour diriger la séance.

Pour que les ateliers se déroulent dans les meilleures conditions et que les objectifs soient atteints, il faut donc qu'un réel équilibre se crée entre les partenaires, qui doivent être à la fois attentifs à leur rôle, et à la position des deux autres : une bonne entente ne peut se faire que dans l'attention et la bienveillance mutuelle. Or, il semble ici que le RP ne trouve que difficilement sa place, puisqu'il n'est ni un médiateur à proprement parler, ni un décideur.

3.3. La question de la réception : quelle évaluation possible des ateliers ?

Évaluer c'est, notamment, mettre en évidence les effets d'une action, d'une politique, et la distance qui sépare les résultats du ou des objectifs poursuivis, interroger les conditions de sa mise en œuvre, celles qui lui permettent d'être la plus efficiente.⁵⁸

À travers ma mission d'établissement des bilans de la saison pour les différents ateliers, je me suis finalement interrogée sur les outils de leur évaluation : la seule rédaction de bilans à destination à la fois des partenaires organisationnels, institutionnels et financiers me paraissait insuffisante. Ainsi, ma réflexion s'est finalement tournée vers les différentes modalités d'évaluation existantes ou qui pourraient être mises en place, à la fois pour les parcours proposés et leur réception par les élèves. La question de l'évaluation des élèves par les professeurs m'est aussi venue au fil de ce questionnement.

3.3.1. La définition des objectifs de l'atelier et des objets de son évaluation.

Les objectifs à atteindre à travers l'atelier ne sont pas toujours les mêmes selon les acteurs. La plupart des professionnels de la culture et certains acteurs de l'éducation considèrent la découverte de l'art et de la culture comme une fin en soi, ayant pour

58. LAURET, Jean-Marc, « Pour des politiques d'évaluation dans l'éducation artistique et culturelle », in J.-P. Saez, W. Schneider, M.-C. Bordeaux, C. Hartmann-Fritsch (dir.), *Pour un droit à l'éducation artistique et culturelle, plaidoyer franco-allemand*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, Juillet 2014, p. 369.

seul objectif le développement de la sensibilité, de l'imaginaire et de l'esprit critique chez les élèves. Ce qui mènerait très probablement les jeunes à devenir par la suite des amateurs d'art et de culture, et des spectateurs avertis. D'autres acteurs du monde culturel et éducatif préfèrent considérer les démarches d'EAC comme un outil pédagogique permettant d'accéder à d'autres contenus, et de croiser les disciplines : par exemple, l'étude d'un tableau peut amener à calculer les angles choisis par le peintre dans la composition de son œuvre, ou la pratique du théâtre permet de combattre la timidité et améliorer la prise de parole à l'oral devant la classe, etc.

Ces deux démarches sont très différentes et toutes deux justifiables, et elles confirment l'établissement du consensus sur l'intérêt pédagogique de l'EAC au sein de l'école. Cependant, il ne faut pas risquer de sacrifier l'une au profit de l'autre démarche. Il faut donc les prendre toutes les deux en compte au moment d'évaluer la capacité des ateliers (et des parcours en général) à répondre à ces différentes attentes, sans surtout chercher à les opposer l'une à l'autre.

On peut ainsi déterminer deux axes d'évaluation de l'atelier lui-même.

Le premier axe d'évaluation se situe au niveau du type de parcours proposé à la classe, et plus généralement, pour la structure culturelle, de l'ensemble des dispositifs qu'elle propose sur une saison : ont-ils tous fonctionné, quels sont les retours donnés par les partenaires ? Il faut évaluer ces dispositifs en terme de *pertinence* du parcours par rapport aux objectifs recherchés. Par exemple, l'équipe de l'Espace Malraux a été confrontée à une remarque faite par plusieurs partenaires, concernant l'ordre dans lequel ont lieu les interventions : est-il pertinent de toujours construire les parcours dans l'ordre « voir, faire, interpréter » ou « faire, voir, interpréter » ? Ne serait-il pas plus intéressant de proposer de fonctionner le plus souvent possible selon l'ordre « faire, voir, faire, interpréter » ? En effet, *faire* avant de *voir* est aussi intéressant que *voir* avant de *faire*, car les élèves se sentent plus concernés par la représentation s'ils se sont préalablement essayés à l'écriture et au jeu théâtral, en rapport avec la pièce, et ils sont plus impliqués dans l'atelier après avoir vu le spectacle, car ils cherchent des réponses à leurs questions (c'est le début de la phase d'interprétation). Dans l'idéal, il faudrait pouvoir proposer des ateliers avant et après le spectacle.

Cependant, les évaluations de l'efficacité des ateliers faites par une structure culturelle en partenariat avec les enseignants concernés ne valent que pour cette structure, car ces évaluations sont empiriques : elles ne dépendent que de l'expérience particulière de la structure, et les données tirées de ces évaluations ne sauraient servir d'étalon de mesure, les autres structures connaissant des situations nécessairement différentes (qualité des lieux mis à disposition pour l'atelier, nombre d'élèves par groupe, nombre de séances dédiées, etc.).

Le second axe d'évaluation se situe au niveau du choix des contenus de l'atelier, et de leur impact sur les élèves : cela dépend beaucoup de la discipline artistique ayant fait l'objet de l'atelier et du niveau scolaire de la classe (selon ce que l'on peut attendre *a priori* de la part d'enfants de tel ou tel âge). Par exemple, selon le SCÉREN (Services culture, éditions, ressources pour l'Éducation nationale), le thème du conte abordé avec les classes de 6^e et 5^e permettrait de « stimuler, développer l'expression orale des élèves, réveiller leur imagination, découvrir différentes cultures, étudier la structure narrative des contes, savoir qualifier les personnages par des traits physiques et psychologiques, élaborer et rédiger un conte et utiliser les temps du récit⁵⁹. ». Cela justifie le choix fait par l'Espace Malraux du spectacle *Petites Sirènes* pour le projet PACTES/Scolaires avec le Collège La Vanoise de Modane pour la saison 2013-2014. Cette thématique lie objectifs artistiques et objectifs éducatifs : ces derniers (savoir reconnaître la structure narrative particulière au conte, savoir utiliser les temps de la narration, etc.) fournissent un canevas sur lequel peuvent venir se greffer les propositions des intervenants, qu'ils construisent en conciliation avec les objectifs artistiques qui sont les leurs. Cette évaluation de la pertinence du choix des contenus devrait être menée en fonction de l'évolution des comportements sociaux et du développement personnel des élèves, à court et long terme ; leurs progrès au niveau scolaire seraient pris en compte de la même manière, mais il est très délicat d'établir un lien de causalité entre leur expérience lors des ateliers et la modification de leur comportement, à plusieurs échelles temporelles. Ces données sont en effet très difficilement percevables et quantifiables, et ce type d'évaluation est donc presque

59. *L'évaluation de l'éducation artistique et culturelle à l'école*, Lettre d'information de la Cellule de Veille scientifique et technique de l'INRP de Lyon, n°15 – février 2006 [en ligne] : www.ife.ens-lyon.fr/vst/DA-Veille/15-fevrier-2006.pdf (consultée le 10/08/2014)

irréalisable. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

3.3.2. La réception des ateliers : des outils d'évaluation à construire

Après avoir cerné les objectifs recherchés à travers l'atelier, et les objets de son évaluation, il faut définir les outils permettant cette évaluation. Or, j'ai pu remarquer lors de mon stage qu'aucun temps d'échange tripartite n'est aménagé afin de récolter les retours des partenaires (enseignants, artistes et RP). Ce serait pourtant là l'occasion de dresser un vrai bilan commun de la saison d'action culturelle, et de prendre du recul sur son organisation. De plus, il me semble que même si des outils d'évaluation existent théoriquement dans les centres de recherche et les universités, ils sont peu utilisés par les professionnels et sont très restreints en pratique au sein des établissements.

Du côté de l'Éducation nationale, se pose nécessairement la question de l'évaluation des élèves. En effet, le système scolaire actuel demande que chaque expérience menée dans le cadre de l'école soit évaluée. Or, la question de l'évaluation de l'art pose toujours problème : comment appliquer une note à quelque chose aussi personnel et aussi in-quantifiable que l'expérience esthétique et artistique ? Que décide-t-on de prendre en compte, et ce contenu est-il évaluable ?

Malgré ces questions demeurées sans réponse, divers outils ont été mis en place pour permettre un semblant d'évaluation qui n'est qu'une formalité, et dont peu d'enseignants sont finalement satisfaits, comme j'ai pu me l'entendre dire lors de mon stage. L'évaluation des élèves se fait donc sur des critères pédagogiques basés sur « la sensibilité artistique des élèves », dont la motivation et l'implication représentent une part importante, et aboutit à la validation d'un certain nombre de « compétences ». C'est donc un système sans note, et qui se base sur l'observation attentive des élèves par l'enseignant, qui prend en compte leur personnalité pour mesurer leur investissement et leur prestation éventuelle au sein de l'atelier. Mais la prise en compte de ces compétences dans le bilan scolaire via le LPC (Livret personnel des compétences) est-elle une bonne chose, cela risquant de ramener l'expérience sensible

et artistique à une discipline scolaire ?

Concernant les structures culturelles, et même les collectivités locales, l'on remarque même qu'il n'y a pas d'outils vraiment définis pour l'évaluation de l'EAC (excepté dans les organismes du type « observatoire »). L'Espace Malraux n'échappe pas à cette règle, et l'évaluation des ateliers et dispositifs n'est pas assez approfondie pour être vraiment efficace et avoir des répercussions sur la construction des actions de l'année suivante. Par exemple, une séance de réunion entre les chargées de relations avec les publics (voire avec un membre de l'équipe de direction), les enseignants et éventuellement un ou deux artistes intervenants pourrait permettre de récolter les retours des partenaires afin de tirer un vrai bilan de la saison concernant les ateliers. Malgré tout, l'équipe de l'Espace Malraux prend la peine de rédiger des bilans annuels pour les ateliers et dispositifs de la saison. Ces bilans présentent tout d'abord les objectifs fixés par la Scène nationale en terme de découverte du monde du spectacle vivant, fait une rapide biographie des artistes-intervenants, donne une rapide description du contenu des séances et fournit quelques chiffres qui y sont liés (nombre d'établissements, de classes, d'élèves touchés, etc.). Y figure ensuite le détail des établissements scolaires partenaires pour la saison, avec pour chacun d'eux le nombre de classes et d'élèves concernés, ainsi que la mention des noms des professeurs partenaires et le spectacle suivi par leur classe. Un planning récapitulatif reprenant les éléments développés plus haut permet au lecteur d'avoir rapidement une vision globale du déroulement de la saison, et est suivi d'une rapide présentation de chacun des spectacles ayant fait l'objet d'un parcours. Le bilan est clos par une synthèse de la saison, ainsi que la mention d'un certain nombre de points à améliorer pour la saison suivante, suggérés par le RP d'après ses discussions éventuelles avec ses partenaires, ou d'après ses remarques personnelles.

La rédaction de ces bilans est cruciale pour la structure et l'équipe des chargées de relations avec les publics, car ils permettent de savoir ce qui a fonctionné ou pas, pourquoi, et rappellent les circonstances dans lesquelles se sont déroulés les ateliers pour les remettre en contexte. Cette tâche m'a été confiée au cours de mon stage, car j'avais pu assister à l'intégralité des ateliers que ce soit dans le cadre de parcours

proposés à l'Espace Malraux, ou dans le cadre des PACTES/Scolaires à Modane, et que cela me donnait une vision globale de la saison dans cette matière. Les bilans que j'ai rédigés sont globalement très positifs, mais j'avoue avoir été gênée de les rédiger sans avoir pu avoir accès à l'avis de tous les professeurs, à qui l'on n'a demandé que très tardivement des retours (qui de toute manière auraient été trop succincts pour être vraiment constructifs pour la suite), et même sans les avis des intervenants. Cela ne donne qu'un bilan unilatéral, pas du tout représentatif du partenariat tripartite dont nous parlions plus haut. Cependant, il est important que l'équipe de l'Espace Malraux rédige ces bilans annuels, car ils permettent de voir l'évolution des dispositifs et du genre d'ateliers proposés au fil des années, et peuvent ainsi étayer une réflexion globale et une politique d'EAC propre à la structure. Ceci justifie une fois de plus la nécessité de la présence d'un RP au sein de ateliers se déroulant dans sa structure culturelle.

Durant mon stage à l'Espace Malraux, j'ai éprouvé la difficulté à avoir des retours de la part des élèves sur leur expérience, et à savoir quelle durée aura sur eux l'impact de cette rencontre. Ils ne sont pas assez accompagnés dans l'analyse de leur expérience. Une enseignante nous a fait part des retours de ses élèves de 1^{re} Bac professionnel Sanitaire et Social, mais ils étaient trop succincts et trop superficiels pour être exploitables : la consigne se résumait à « J'ai aimé / Je n'ai pas aimé. Pourquoi ? ». Or, ces retours sont fondamentaux pour pouvoir mener une vraie analyse et une évaluation crédible de l'EAC, mais le temps imparti à l'analyse et au bilan des ateliers et des parcours dans leur ensemble *en présence des élèves* est quasi-inexistant. En effet, les trois « axes-trépieds » (*voir, faire, interpréter*) sont visiblement indissociables, mais sont trop souvent séparés sur le terrain. Le pôle *faire* prend souvent bien plus de place, au détriment des deux autres, qui sont sous-exploités voire sous-estimés, en particulier le pôle *interpréter* qu'on ne prend pas le temps de mettre en place. Aussi, les élèves doivent essayer de trouver les réponses aux questions que leur pose leur pratique de spectateur (*voir*) par eux-mêmes, via leur pratique d'acteur (*faire*), faute d'avoir l'espace d'échange discursif avec les différents acteurs de l'EAC et leurs camarades (*interpréter*). J'ai pourtant pu constater que les classes culturelles organisées à l'Espace

Malraux par Agathe Philippe répondaient particulièrement bien, dans leur contenu, au référentiel, et proposaient des activités précises pour chacun des trois axes, de manière très réfléchie. Quant aux parcours culturels ou dispositifs (« École du spectateur », PACTES/Scolaires) proposés aux établissements du secondaire (collèges, lycées professionnels et généraux, CFA...), j'ai pu remarquer à quel point ils pouvaient être différents les uns des autres, selon les intervenants qui les portaient. Le *faire* y tient toujours une place plus importante, mais l'*interpréter* peut y trouver une place de manière intéressante. Les élèves peuvent en effet être amenés à réfléchir sur le *voir* et sur les enjeux soulevés par le spectacle à travers les exercices pratiques proposés par l'intervenant, sans que cette pratique soit une fin en soi. Elle n'amène d'ailleurs jamais à une représentation publique, et reste une expérience intime pour chaque élève. Christian Giriat, metteur en scène et performeur, est particulièrement attentif à la place de l'*interpréter* dans ses ateliers, dans lesquels il réserve une grande place à la discussion et à la réflexion sur le théâtre et le spectacle vivant en général (y compris la performance). Bien entendu, ces échanges ne peuvent pas avoir la même profondeur et les mêmes objectifs si les ateliers ont lieu en amont ou en aval de la représentation : dans la première situation, ils servent de préparation au spectacle, et aident les élèves à en distinguer les enjeux et à y réfléchir par la suite. Dans la seconde situation, ils servent de retour sur l'expérience du *voir*, par l'intermédiaire du *faire*. Dans les deux cas, ils permettent aux élèves de se sentir plus concernés personnellement par le spectacle et de mieux s'investir dans le parcours. Cette place réservée à la réflexion et à l'échange donnée par Christian Giriat dans ses interventions est assez rare dans les ateliers pour mériter d'être remarquée et mise en valeur ; certains intervenants, moins à l'aise avec la pédagogie et l'analyse, se contentent en effet d'initier les élèves à la pratique, et restent ainsi au stade du *faire*. Cependant, cet espace de parole offert par les artistes dans l'atelier est peut-être le meilleur endroit pour récolter les retours des uns et des autres. Il faudrait donc organiser de vrais temps de conclusion avec les classes *dans le cadre de l'atelier* et non pas garder seulement les dix dernières minutes de la dernière séance pour revenir sur l'expérience vécue. Ces temps pourraient même faire l'objet d'une séance à part, dans la mesure du possible. Les élèves pourraient aussi, en classe, prendre un vrai temps de discussion avec leur enseignant pour revenir

sur cette expérience, témoigner individuellement de leurs ressentis et/ou en faire part à l'écrit à la fois à leur professeur et à la structure. Mais il faut dans tous les cas que cette phase de retour, considérée à part entière et comme la dernière du parcours (qui constituerait d'ailleurs ainsi une vraie part de la phase *interpréter*), soit accompagnée de manière très méticuleuse, avec des questions orientant la réflexion de l'élève et lui permettant d'aller chercher beaucoup plus loin en lui qu'un simple « j'ai aimé/je n'ai pas aimé », et de trouver aussi les moyens de formuler leur expérience. Le rôle du RP serait alors central lors de cette séance de bilan non pas tripartite, mais quadripartite (artiste, élèves, enseignant, RP), où il prendrait la place du médiateur, comme on l'a proposé un peu plus haut. Mais cette étape demande encore un travail très important, elle est à penser de manière précise en fonction des informations que cherchent à récupérer les différents acteurs de l'EAC, et qui surtout demande des moyens supplémentaires en termes humain et financier, ce qui pose problème en période de restrictions budgétaires.

3.3.3. Les limites de l'évaluation

Malgré les efforts menés par le secteur éducatif comme le secteur culturel pour essayer de prouver les bénéfices apportés par les actions d'éducation artistique et culturelle au sein de l'enseignement français et dans la vie personnelle de chaque élève, la question reste presque intacte : comment évaluer ce que les Allemands appellent la *Kulturelle Bildung*, autrement dit la construction de soi grâce à l'art et à la pratique culturelle ? Mais cette vaste question se heurte à des obstacles idéologiques : que recherche-t-on à travers ces évaluations ? La lettre d'information n°15 (février 2006) de la Cellule de Veille scientifique et technique de l'INPR de Lyon⁶⁰ fait état de deux courants de recherche opposés dans leurs objectifs. L'un cherche à estimer la pertinence du dispositif ou de l'action proposés et des apports artistiques qu'ils représentent pour les jeunes (effets *intrinsèques*), et l'autre cherche à établir les effets qu'ils produisent sur ces mêmes jeunes, visibles dans d'autres disciplines scolaires ou domaine de la vie quotidienne (effets *extrinsèques*). Cependant, la problématique est

60. *ibid.*

plus large que cela, car l'évaluation de l'EAC, comme son rôle et ses objectifs, ne se résume pas à une question binaire : il faudrait essayer d'évaluer les effets de l'EAC sur la perception du monde des enfants et des jeunes, la façon dont elle leur permet d'ouvrir leur horizon des possibles, et de faire des liens entre leur expérience sensible et leur expérience intellectuelle (apprentissage de notions dans le cadre scolaire, etc.).

Jean-Marc Lauret, dans son article *Pour des politiques d'évaluation dans l'éducation artistique et culturelle*⁶¹ explique qu' « évaluer l'efficacité et l'efficience d'une action d'éducation artistique, c'est estimer les conditions qui permettent au processus engagé de déployer tous ses possibles. ». C'est bien là le premier nœud du problème : il est plus important, pour un grand nombre d'acteurs, d'évaluer les effets de l'EAC sur le public visé, pour être sûr de son utilité, et donc pour justifier son financement (via les « contrats d'objectifs » dans l'Éducation nationale ou le rendu des bilans aux partenaires financiers pour les structures culturelles), que la qualité des conditions de sa réalisation. L'évaluation sert donc en grande partie à rendre des comptes. Et dans cette optique, le quantitatif (combien d'élèves concernés, combien de classes, d'établissements ?, etc.) importe plus que le qualitatif.

Quant à la question de l'évaluation des effets l'EAC sur l'amélioration des résultats des élèves dans les disciplines scolaires, que ce soit au niveau local ou national, elle n'a quasiment pas avancé depuis les années 2005. Elle représente pourtant un enjeu international, et plusieurs pays dans le monde en font un sujet de recherche et d'expérimentations majeur, comme l'a prouvé le Symposium européen et international de recherche intitulé « Évaluer les effets de l'éducation artistique et culturelle », réalisé à l'initiative des ministères de l'Éducation nationale et de la Culture en janvier 2007⁶². On ne peut pas établir de lien de causalité certain entre la pratique d'activités menées dans le cadre de l'EAC et l'amélioration des performances scolaires et/ou comportementales : on peut seulement le supposer grâce à certains résultats fournis par des enquêtes au niveau international, et encourager les démarches pédagogiques

61. LAURET, Jean-Marc, « Pour des politiques d'évaluation dans l'éducation artistique et culturelle », in J.-P. Saez, W. Schneider, M.-C. Bordeaux, C. Hartmann-Fritsch (dir.), *Pour un droit à l'éducation artistique et culturelle, plaidoyer franco-allemand*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, Juillet 2014, p. 377.

62. Compte rendu du Symposium européen et international de recherche, *Évaluer les effets de l'éducation artistique et culturelle*, des 10-11-12 janvier 2007, Centre Pompidou, Paris. [en ligne]: <<http://webetab.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/ArtsAppli/evaluerleseffets.htm>> (consulté le 10/08/2014)

allant dans le sens du développement personnel de l'élève par l'EAC. Il est aussi très difficile d'évaluer l'ampleur des changements comportementaux des élèves dus à la pratique d'une activité d'EAC (épanouissement personnel, motivation scolaire, curiosité intellectuelle et culture artistique, etc.), que ce soit à court terme (les quelques semaines ou quelques mois englobant et suivant le parcours d'EAC suivi) ou à long terme (changement des habitudes culturelles et comportementales à l'échelle de plusieurs années, voire d'une vie) : comme dans toute enquête sociologique, il est difficile de faire confiance aux données récoltées car les « enquêtés » se surveillent et surévaluent un peu leurs pratiques dès lors qu'ils savent qu'ils seront évalués. Ces données sont donc à manier avec précaution. De fait, les diverses recherches ou enquêtes menées ici et là ne permettent pas de tirer des conclusions assez solides et convaincantes pour provoquer un changement de perception de l'utilité de l'insertion de la pratique artistique dans le système scolaire et d'accélérer ainsi une réelle « refonte de l'École de la République ».

Ainsi, en fonction de leurs objectifs propres, la structure culturelle comme l'éducation nationale tentent de mettre en place en parallèle des évaluations dont les limites sont patentes pour mesurer les effets de l'expérience esthétique et artistique des ateliers sur le parcours scolaire et le développement des enfants et adolescents.

Nous pouvons donc conclure que les ateliers, dont l'existence est menacée de manière chronique par le manque de pérennisation des dispositifs (et malgré une actuelle volonté de généralisation de l'EAC qui peine à faire ses preuves malgré la campagne menée dans ce sens par Aurélie Filippetti), ne peuvent vivre actuellement que grâce au principe de partenariat. Collectivités locales, membres des établissements scolaires, des structures culturelles, et des artistes locaux sont les principaux acteurs de leur mise en place, mais chacun doit être en mesure de définir sa place et son rôle à jouer pour que le partenariat soit concluant et que les objectifs soient atteints. De plus, l'évaluation de l'efficacité et des effets de ces ateliers sur les élèves reste très difficile à mettre en place, du fait du caractère insaisissable et inévaluable de l'expérience vécue par les élèves. La mise en place d'un temps de réunion supplémentaire, non tripartite, mais quadripartite (enseignants, élèves, artiste et RP) serait sans doute d'un grand

bénéfice pour chaque partenaire dans son évaluation propre d'une expérience vécue en commun. Finalement, une réévaluation complète du rôle des chargés de relations avec les publics, tant dans les processus de mise en place, d'encadrement et d'évaluation des ateliers permettrait de faire mieux fonctionner le partenariat au cœur de l'EAC.

Conclusion

Durant mes cinq mois de stage, j'ai pu explorer de nombreuses composantes du métier de Chargé des relations avec les publics (RP). J'ai eu la confirmation qu'il était en très grande partie un métier de contact ; j'y ai donc vite trouvé mon compte. J'ai été très bien accueillie par une équipe soudée, qui m'a immédiatement intégrée en son sein, ce qui a fait que mon stage s'est déroulé dans les meilleures conditions possibles. Le travail en équipe me correspond particulièrement bien, et je me suis vite aperçue que je n'hésitais pas à donner mon avis ou à être force de proposition pour l'organisation de certaines actions. Je me suis d'emblée sentie à l'aise dans mes missions et face aux publics que j'étais amenée à rencontrer : artistes participant à des actions avec des spectateurs, artistes-intervenants dans les parcours et ateliers, enseignants, élèves, autres professionnels de la culture (administratifs ou techniciens)... J'ai cependant pu me rendre compte à quel point le chargé de relations avec les publics se positionne difficilement dans le champ des métiers de la culture, pris entre médiateur et communicant : à la fois chargé d'une part de présenter les spectacles et la saison pour la vendre et de promouvoir les actions de la structure, et d'autre part d'accueillir les publics pour faciliter leur rencontre avec le monde du spectacle vivant, il n'est spécialisé ni dans la communication, ni dans la transmission. La recherche de nouveaux publics et de nouveaux partenaires par l'intermédiaire du démarchage a été la tâche la plus fastidieuse pour moi. J'ai préféré de loin le travail de terrain au travail de bureau. Néanmoins, j'ai apprécié les travaux d'écriture, et la rédaction des bilans a représenté une étape de mon stage particulièrement intéressante, car elle m'a permis de prendre du recul sur les ateliers et les parcours proposés par la Scène nationale, et a nourri ma réflexion sur le fonctionnement de l'action culturelle à l'Espace Malraux. J'ai aussi pu mesurer combien le métier de RP requérait des qualités d'expression orale : présenter la programmation de saison, un spectacle, un film, un artiste, un weekend thématique, ou encore assurer la visite guidée d'un bâtiment sont des tâches assurées par les chargées de relations avec les publics de l'Espace Malraux qui m'ont particulièrement plu. Il faut en effet être à l'aise

devant un public et être convaincu de la valeur du spectacle vivant pour notre société, qu'il s'agisse du théâtre comme de la danse, des arts de la piste ou de la musique. C'est donc plus comme un médiateur que comme un communicant que je vois le chargé de relations avec les publics : même si les deux fonctions doivent faire partie de ce métier, je sais de quel côté je ferais pencher la balance si j'étais amenée à le pratiquer.

Plus profondément, ce stage m'a fait comprendre combien il était important pour moi de partager le théâtre – je parle du théâtre parce qu'il reste ma discipline de prédilection. La plus grande rencontre que j'ai faite durant mon stage est peut-être celle de la pédagogie théâtrale. C'est aux côtés de Christian Giriat et face à des élèves a priori peu familiarisés avec le théâtre que j'ai découvert que la transmission de cet art était ce qui m'avait finalement le plus passionnée, parce qu'elle me ramenait au plateau, au travail de plateau. Cette démangeaison du théâtre me rattrape toujours, et j'ai su une fois de plus que je désirais davantage transmettre en étant sur le plateau qu'en étant en coulisses. Forte de cette expérience nouvelle, j'ai décidé d'intégrer un cycle d'orientation professionnelle de théâtre au CRR de Toulouse dès la rentrée prochaine pour prolonger ma formation de comédienne.

Je tiens cependant à préciser qu'à terme, que mon activité principale se situe *sur* la scène ou *derrière* la scène, j'entends valoriser le double parcours que j'ai construit depuis ma première année d'université. Une chose est sûre : je ne me suis pas trompée de voie.

Bibliographie

Ouvrages de référence

- BORDEAUX, Marie-Christine, DESCHAMPS, François, *Éducation artistique, l'éternel retour ?*, Toulouse, l'Attribut, juillet 2013, 173 p.
- CHAUMIER, Serge, MAIRESSE, François, *La Médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013, 270 p.

Articles

- BORDEAUX, Marie-Christine, « Une politique culturelle en faveur de l'éducation artistique et culturelle », in SAEZ, J.-P., SCHNEIDER, W., BORDEAUX, M.-C., HARTMANN-FRITSCH, C. (dir.), *Pour un droit à l'éducation artistique et culturelle, plaidoyer franco-allemand*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, Juillet 2014, pp.79-91.
- LAURET, Jean-Marc, « Pour des politiques d'évaluation dans l'éducation artistique et culturelle », in SAEZ, J.-P., SCHNEIDER, W., BORDEAUX, M.-C., HARTMANN-FRITSCH, C. (dir.), *Pour un droit à l'éducation artistique et culturelle, plaidoyer franco-allemand*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, Juillet 2014, pp.369-377.

Documents officiels

- *Cahier des missions et des charges des scènes nationales*, document du ministère de la Culture et de la Communication, 31 août 2010. [en ligne]: http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/.../cahier_missions_SN.pdf/ (consulté le 18/07/14)
- DESPLECHIN, Marie, BOUËT, Jérôme, LAMBOLEY, Claire, [dir.], *Consultation sur l'Éducation artistique et culturelle*, « Pour un accès de tous les jeunes à l'art et à la culture », document du ministère de la Culture et de la Communication, janvier 2013. [en ligne] : <<http://urlz.fr/ABR>> (consulté le 07/07/2014)
- *Guide pour la mise en œuvre du parcours d'éducation artistique et culturelle*, document du ministère de l'Éducation nationale, 2013. [en ligne]: <<http://urlz.fr/ABV>> (consulté le 07/07/2014)

Autres documents

- Dossier « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable », *in L'Observatoire* n°42, été 2013, Grenoble, Observatoire des Politiques culturelles, p. 11.
- *Charte nationale de l'École du spectateur*, document de l'Association nationale de Recherche et d'Action théâtrale (ANRAT). [en ligne] : http://www.anrat.asso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=91 (consulté le 16 juillet 2014).
- *L'évaluation de l'éducation artistique et culturelle à l'école*, Lettre d'information de la Cellule de Veille scientifique et technique (VST) de l'INRP de Lyon, n°15, février 2006 [en ligne] : www.ife.ens-lyon.fr/vst/DA-Veille/15-fevrier-2006.pdf (consultée le 07/07/2014)
- Compte rendu du Symposium européen et international, *Évaluer les effets de l'éducation artistique et culturelle*, 10-11-12 janvier 2007, [en ligne] : <http://webtab.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/ArtsAppli/evaluerleseffets.htm> (consulté le 30/07/2014)

Sitographie

- Site de l'Association des Scènes nationales : <http://scenes-nationales.fr/> (dernière consultation le 18/07/2014)
- Site du Ministère de la Culture et de la communication : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/> (dernière consultation le 27/07/2014)
- Site du Conseil général de la Savoie : <http://www.cg73.com/> (dernière consultation le 15/07/2014)
- Site « Intermittent » : <http://www.orldaim.com/> (consulté le 11/07/2014)
- Site de l'Espace Malraux : <http://www.espacemalraux-chambery.fr/> (dernière consultation le 27/07/2014)
- Site de l'Express : <http://fiches.lexpress.fr/> (consulté le 15/07/2014)

- Site officiel de Wajdi Mouawad :
<<http://www.wajdimouawad.fr/>> (consulté le 15/07/2014)
- ANRAT – Association Nationale de Recherche et d’Action Théâtrale (Théâtre éducation) :
<<http://www.anrat.asso.fr> > (dernière consultation le 16/07/2014)
- Site du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) :
<<http://www.cnc.fr>> (dernière consultation le 18/07/2014)

À partir d'une expérience menée à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, dont l'une des principales missions est d'ouvrir l'accès à la culture au plus grand nombre, ce mémoire de master 2 professionnel propose une exploration des enjeux de l'éducation artistique et culturelle (EAC) à destination des publics scolaires, via l'analyse d'ateliers de pratique artistique proposés par cette structure. Trois pistes de réflexion guident ce travail : la mise en évidence de la complexité des dispositifs d'EAC dans leurs cadres institutionnels ; le rôle et la place des chargé(e)s de relations avec les publics dans la mise en place des actions ; et enfin la question de l'évaluation de l'impact de ces dispositifs et actions sur le public scolaire.

Mots-clés : éducation artistique et culturelle, publics scolaires, Scène nationale.