



HAL
open science

L'enseignement théâtral dans les lycées et les écoles secondaires : quels bénéfices pour les élèves ?

Claire Dupont

► **To cite this version:**

Claire Dupont. L'enseignement théâtral dans les lycées et les écoles secondaires : quels bénéfices pour les élèves ?. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01568310

HAL Id: dumas-01568310

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01568310>

Submitted on 25 Jul 2017

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.

**L'ENSEIGNEMENT THÉÂTRAL DANS LES LYCÉES ET LES ÉCOLES
SECONDAIRES : QUELS BÉNÉFICES POUR LES ÉLÈVES ?**

Le mémoire fait suite à un stage au Festival TransAmériques, Montréal, du 5 janvier au 17 mai 2016, sous la responsabilité de Jeanne-Renée D. LORRAIN

DUPONT

Claire

Sous la direction de Séverine RUSSET-PENKETH et Pauline BOUCHET

Laboratoire : Litt&Arts

UFR LLASIC

Département Lettres et Arts du spectacle

Mémoire de master 2 professionnel – 30 crédits – Mention lettres et arts du
spectacle

Spécialité : Diffusion de la culture

Année universitaire 2016-2017



**L'ENSEIGNEMENT THÉÂTRAL DANS LES LYCÉES ET LES ÉCOLES
SECONDAIRES : QUELS BÉNÉFICES POUR LES ÉLÈVES ?**

Le mémoire fait suite à un stage au Festival TransAmériques, Montréal, du 5 janvier au 17 mai 2016, sous la responsabilité de Jeanne-Renée D. LORRAIN

DUPONT

Claire

Sous la direction de Séverine RUSSET-PENKETH et Pauline BOUCHET

Laboratoire : Litt&Arts

UFR LLASIC

Département Lettres et Arts du spectacle

Mémoire de master 2 professionnel – 30 crédits – Mention lettres et arts du
spectacle

Spécialité : Diffusion de la culture

Année universitaire 2016-2017



**UNIVERSITÉ
Grenoble
Alpes**

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Dupont PRENOM : Clair

DATE : 22.06.2017 SIGNATURE : 

Table des matières

Introduction	4
CHAPITRE 1 : RAPPORT DE STAGE	5
1 Le Festival TransAmériques : histoire et fonctionnement.....	6
1.1 La genèse du festival et sa place dans le paysage culturel Montréalais.....	6
1.2 Sa vision artistique et ses missions	7
1.3 Son fonctionnement à l'année et son équipe.....	8
2 Mon activité au sein du Festival	8
2.1 Les outils de communication	9
2.2 Les partenariats avec les restaurants et les galeries d'art	11
2.3 La tournée des écoles	13
2.4 Les projets de médiation culturelle.....	15
CHAPITRE 2 : L'ENSEIGNEMENT THEATRAL DANS LES LYCEES ET LES ECOLES SECONDAIRES : QUELS BENEFICES POUR LES ELEVES ?	28
1 Les politiques d'éducation artistique au Québec et en France	29
1.1 L'histoire de l'enseignement artistique dans les écoles québécoises.....	30
1.2 L'histoire de l'enseignement artistique dans les écoles françaises.....	33
1.3 Aujourd'hui : une tension persistante entre politique et réalité de terrain.	35
2 Développer ses richesses personnelles	41
2.1 S'approprier son corps	41
2.2 Faire entendre sa voix.....	45
2.3 Mieux vivre avec ses émotions.....	49
3 Etre acteur de son destin	55
3.1 S'engager dans un projet collectif.....	55
3.2 Devenir un spectateur actif.....	61
3.3 Gagner sa liberté	65
Conclusion.....	70
Bibliographie	71
Table des annexes	74

Introduction

Partir à l'étranger et se confronter à l'histoire d'un autre pays, ses mœurs, sa langue, son système politique et économique, c'est une façon de mieux comprendre sa propre culture. C'est dans cet objectif que j'ai postulé au Festival TransAmériques basé à Montréal pour mon stage de fin d'études. Ayant depuis des années un intérêt marqué pour la médiation culturelle et l'éducation artistique j'ai été très heureuse d'être recrutée au département du développement des publics. J'ai ainsi pu découvrir les séjours culturels organisés pour les élèves de la province, et appréhender de manière générale le rapport du public québécois au spectacle vivant. La première partie de mon travail présente le Festival dans son ensemble, ainsi que les différentes missions qui m'ont été confiées. J'ai dans un second temps choisi d'axer ma réflexion sur l'enseignement théâtral dans les lycées et les écoles secondaires, en essayant de relever les multiples bienfaits que l'art théâtral peut apporter aux adolescents, notamment du point de vue de leur développement personnel. Nous verrons dans un premier temps quels ont été les enjeux de l'enseignement artistique dans les écoles au Québec et en France, en revenant sur l'histoire des politiques publiques en la matière d'un côté et de l'autre de l'atlantique. Dans un deuxième temps nous verrons comment la pratique théâtrale peut renforcer l'estime de soi et valoriser les ressources personnelles de chaque élève. Enfin nous verrons que le théâtre encourage l'émancipation des jeunes et peut les aider à se réaliser et à s'épanouir en tant qu'individu.

CHAPITRE 1 : RAPPORT DE STAGE

1 Le Festival TransAmériques : histoire et fonctionnement

Ancré à Montréal depuis 1985, le FTA est un événement phare dans le domaine du spectacle vivant, dont le rayonnement s'étend bien au-delà des frontières du Canada. En accueillant vingt-cinq spectacles de danse et de théâtre chaque année sur une période de quatorze jours au début du mois de juin, le festival TransAmériques fait partie du réseau des plus importants festivals internationaux, tel que le Festival d'Avignon en France ou le KunstenFestivalDesArts en Belgique.

1.1 La genèse du festival et sa place dans le paysage culturel Montréalais

Créé en 1985 par Marie-Hélène Falcon, le FTA se nommait initialement le Festival de Théâtre des Amériques, et avait lieu une année sur deux. Il s'agissait alors d'un événement international de théâtre contemporain qui encourageait vigoureusement la création théâtrale en coproduisant des spectacles et en favorisant les échanges internationaux. À partir de 1996 et jusqu'en 2006, le FTA a présenté une édition «intercalaire» connue sous le nom de Théâtres du Monde. Suite à l'extinction du FIND (festival international de nouvelle danse), le FTA a ouvert ses frontières artistiques en 2007, et accueilli la danse contemporaine sur ses planches. Le Festival est alors devenu un événement annuel, rebaptisé Festival TransAmériques pour signifier sa mutation vers la pluridisciplinarité. Depuis sa création, le FTA est un événement culturel majeur du Québec qui à ce jour a présenté 459 spectacles, représenté 47 pays, et accueilli 865 200 festivaliers. La direction artistique a été reprise par Martin Faucher en 2014, qui fut le conseiller artistique de Marie-Hélène Falcon pendant 8 ans. Le FTA est aujourd'hui le plus gros festival de création en Amérique du Nord. C'est donc un des diffuseurs majeurs du pays, reconnu par les professionnels et le public. Il travaille en partenariat avec les salles de spectacle de la ville qui lui permettent de s'étendre sur le territoire montréalais. Les principaux lieux partenaires sont notamment l'Agora de la danse, le Centre du Théâtre d'aujourd'hui, l'Espace Libre, le Monument-National, le théâtre Espace

Go, le théâtre Prospero et l'Usine C. Chaque édition comprend aussi des représentations dans l'espace public, afin de démocratiser le spectacle vivant et de participer à l'effervescence estivale.

1.2 Sa vision artistique et ses missions

La première mission revendiquée par le FTA est celle de présenter des œuvres fortes, c'est à dire des spectacles dont la forme et les propos bouleversent les attentes des spectateurs et laissent de puissantes impressions, et ce, peu importe la discipline ou l'origine géographique des artistes (programmation de l'édition 2016 en annexe¹). Martin Faucher défend le pouvoir de l'art et croit en ses facultés salvatrices en affirmant que « Le Festival est un véhicule formidable qui convie artistes et public à la puissance de l'art des corps, des mots et de la pensée pour reconsidérer ce monde afin de, oui, le changer. »² Pour débusquer des spectacles de cette magnitude, l'équipe de programmation parcourt les salles de spectacle et les festivals à la recherche d'artistes capables de se réinventer et d'imaginer de nouvelles formes de représentations du monde d'aujourd'hui, ses enjeux, ses fractures et ses alliances. Le deuxième mandat du Festival est de réunir des artistes canadiens et des artistes phares venus des quatre coins du monde, afin de favoriser les échanges et de permettre à la fois aux spectateurs québécois de découvrir les plus grands créateurs de notre époque, et aux spectateurs étrangers de rencontrer le travail des artistes locaux. Le festival apparaît alors comme un véritable tremplin pour les artistes émergents qui peuvent profiter de la présence des diffuseurs étrangers pour décrocher des dates de tournée. Le FTA soutient également la création depuis 30 ans en coproduisant certains spectacles accueillis au Festival. Enfin, le Festival met un point d'honneur à favoriser les échanges entre les artistes et les spectateurs, notamment à travers le programme des Terrains de jeux qui comprend des tables rondes, des débats et autres temps d'échange privilégiés, mais aussi grâce aux différents projets de développement des publics.

¹ Annexe 1

² Martin Faucher, édito de l'édition 2016 du Festival TransAmériques

1.3 Son fonctionnement à l'année et son équipe

Juridiquement, le festival a le statut d'organisme sans but lucratif régi par un conseil d'administration, ce qui correspond aux associations de loi 1901 en France. Il est subventionné à 80% par des partenaires publics qui sont : l'Etat du Québec, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, l'agence du Patrimoine Canadien, le Bureau des festivals et des événements culturels de Montréal, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal. Le Festival est également soutenu par des partenaires privés, les principaux étant Tourisme Montréal (organisme privé à but non lucratif) et Hydro Québec (entreprise de production d'hydroélectricité). Son équipe de salariés varie de dix à trente personnes entre le mois de septembre, et le mois de mai à la fin duquel a lieu le Festival. Le noyau dur est composé de deux directeurs généraux, et de leur adjointe, d'une conseillère artistique et d'une adjointe à la programmation, du responsable de communication et de la coordinatrice aux communications ainsi que d'une responsable du développement des publics, de la chargée de l'administration et de la responsable des partenariats, d'une directrice de production et de son adjointe. Les différents pôles s'enrichissent de salariés en emploi temporaire et de stagiaires à l'approche du Festival, puis une équipe de bénévoles rejoint les rangs en fin de course³.

2 Mon activité au sein du Festival

J'ai intégré l'équipe de communication du FTA au mois de janvier 2016 pour travailler aux côtés de la responsable du développement des publics durant six mois. Le stage s'est découpé assez clairement en différentes missions qui se sont succédées distinctement dans le temps. J'ai dans un premier temps participé à la confection des outils de communication en m'attelant à la confection des dossiers de presse et des revues de presse. J'ai par la suite eu en

³ Annexe 2

charge l'organisation logistique de la Tournée des écoles en mars et avril. C'est à la fin du mois d'avril que j'ai intégré la préparation des séjours culturels.

2.1 Les outils de communication

Le département du développement des publics étant rattaché à celui de la communication, les deux premiers mois de mon stage furent dédiés à la réalisation des dossiers de presse et des revues de presse (documents de communication du spectacle Mille Batailles en exemple dans les annexes⁴). Etant donné qu'il y a une version française et une version anglaise pour chaque spectacle, j'ai produit au total plus de cinquante dossiers.

Les dossiers de presse permettent de concentrer et d'organiser les informations sur les spectacles, qui sont utiles aux journalistes, mais aussi aux médiateurs culturels, et aux professeurs avec lesquels nous avons travaillé au département du développement des publics. Ils contiennent en effet une biographie des artistes, les précédentes créations de la compagnie, une présentation du spectacle et un entretien avec les créateurs, qui nous permettent d'expliquer la démarche artistique aux élèves en leur donnant un aperçu de l'univers du metteur en scène ou du chorégraphe. Une partie du matériel qui constitue les dossiers de presse est fourni par les compagnies, mais leurs envois sont parfois incomplets, et il faut généralement compléter les informations en consultant le site internet de la compagnie et les pages des médias spécialisés. Lorsqu'il était nécessaire de demander du matériel aux artistes, je ne pouvais pas m'adresser à la compagnie directement, je devais passer par la coordinatrice des communications. Le FTA est un organisme imposant par son envergure et son influence, son fonctionnement interne est donc régi par une forte hiérarchisation. Une autre partie du matériel est créé par le FTA : il s'agit du texte de programme et d'un entretien avec les artistes réalisé spécifiquement pour les outils de communication du Festival. Ce contenu est rédigé par des pigistes habitués du FTA. Cette partie du matériel est en

⁴ Annexes 3 et 4

constante mutation, car plusieurs fois remodelée par l'équipe de communication et les compagnies (Les crédits sont notamment les derniers éléments à intégrer les dossiers de presse puisqu'ils font l'objet d'une vérification finale par les artistes). J'ai donc dû être flexible et avancer sur plusieurs documents simultanément, auxquels je greffais progressivement le matériel. Pour organiser mon travail et retrouver rapidement les sections incomplètes des dossiers de presse, j'ai créé un tableau de suivi sur Excel. Cet outil me permettait également de communiquer plus facilement avec la coordinatrice des communications chargée de suivre l'avancement de mon travail. Si ma mission s'est principalement cantonnée à la mise en page de ces différents matériaux, j'ai néanmoins pu proposer une nouvelle version des dossiers de presse en accord avec la nouvelle identité visuelle du FTA. J'ai notamment adapté la page de garde et le squelette des dossiers selon la nouvelle charte, en intégrant le nouveau logo, la nouvelle police, et de nouvelles couleurs. J'ai également ajouté au document un sommaire pour accéder plus facilement à l'information, ainsi que des images vignettes sur la première page et la photo des artistes associée à leur biographie pour rendre le document plus agréable. J'ai aussi choisi de modifier la mise en page de l'entretien pour le faire apparaître en deux colonnes (plus esthétique), et celle des dates de tournée en intégrant un tableau invisible pour gagner du temps.

La revue de presse est également un outil essentiel de communication puisqu'elle concentre tous les articles traitant du spectacle accueilli, ou bien ceux traitant des précédents spectacles de la compagnie en cas de création (sur les deux dernières années de préférence). La critique des journalistes spécialisés représente un important argument de vente : le prix des billets étant relativement élevé (en moyenne 45\$) et le spectacle vivant imprévisible par essence, le public se fie aux relais d'opinion. Certaines compagnies ont envoyé une revue de presse à jour que j'ai simplement dû mettre en ordre antéchronologique ; pour d'autres spectacles ce fut plus compliqué, car il m'a fallu chercher des critiques sur internet et dans la presse papier. Pour certains spectacles il n'y avait aucune bonne critique, voire parfois aucun article du tout. Lorsque j'ai eu terminé de monter les revues de presse il a fallu en extraire de courtes citations, de deux à trois phrases, qui ont été placées dans le dossier de

presse, ainsi que sur le site internet et les réseaux sociaux. C'est un véritable exercice de style car il faut varier les sources et les niveaux d'information, donner un échantillon de différentes sensibilités et différents niveaux d'analyses. C'est une tâche plaisante à réaliser, mais il faut aller vite et lire les critiques en diagonales, en commençant par le chapeau et le pied qui promettent nécessairement des tournures de phrases accrocheuses. Quand les dossiers de presse et revues de presse sont terminés ils sont corrigés par la coordinatrice des communications puis le directeur de communication et de marketing, avant d'être réunis dans un dossier intitulé « Master promo » qui rassemble tout le matériel de communication : les dossiers de presse et revues de presse, les vidéos et les photos des spectacles, les communiqués de presse, et le matériel général du Festival (affiches, logos, version numérique du programme, communiqué général, portraits du directeur Martin Faucher). L'organisation du matériel et le nom des fichiers doivent être uniformes car ce dossier est ensuite partagé avec le reste de l'équipe du Festival, et notamment l'attachée de presse.

Cette mission m'a permis de découvrir les différentes créations accueillies par le Festival et de m'approprier le nom des spectacles et des artistes. Malheureusement il a fallu aller vite et j'ai majoritairement agencé le contenu sans avoir le temps de le lire. Ce fut parfois difficile de travailler sur plusieurs spectacles en même temps, et de faire de la mise en page quotidiennement durant deux mois. Il aurait été à mon avis stratégique de prévoir un temps de rencontre avec l'assistante de programmation avant la réalisation de ces documents pour que je puisse avoir une idée globale de la programmation.

2.2 Les partenariats avec les restaurants et les galeries d'art

Dans un deuxième temps, j'ai été chargée de renouveler les partenariats avec les restaurants et les galeries qui se trouvent dans le guide pratique du Festival destiné aux professionnels, ainsi que sur le site internet de l'événement. En échange de cette visibilité, les partenaires s'engagent à disposer une affiche

et des programmes du FTA dans leur enseigne, à communiquer autour de l'événement sur les réseaux sociaux, ainsi qu'à proposer des réductions aux spectateurs du Festival, comme un apéritif gratuit ou une remise sur la note globale. Ma responsable ayant envoyé un premier courriel à chacun, j'ai été chargée d'effectuer les relances par courriel et par téléphone. J'ai systématiquement pris le soin de rappeler les termes de l'entente, et de préciser le matériel nécessaire pour la communication (une courte description du lieu, une photographie, et pour les restaurants la nature de l'offre proposée aux spectateurs du festival). La plupart des partenaires ont renouvelés l'entente, seule la galerie Joyce Yahouda n'a pas souhaité reconduire le partenariat car il n'y avait pas d'exposition sur la période du Festival. J'ai par la suite établi de nouveaux partenariats avec un restaurant et une galerie près de la salle Denise-Pelletier qui était investie par le Festival pour la première fois, ainsi qu'avec deux galeries aux alentours de l'Usine C et du Théâtre Prospero. Une fois les ententes établies et le matériel récupéré, tous les textes de présentation sont rassemblés dans un document qui est récupéré par l'agent de communication pour le site internet, et par l'équipe de l'accueil pour le guide pratique. Sarah (stagiaire en communication) s'est occupée du suivi concernant la distribution de notre matériel, et Marie a contacté chaque partenaire pour la communication sur les réseaux sociaux.

Malheureusement le temps et les moyens manquent pour exploiter les partenariats avec les galeries d'art, il faudrait mettre en place des projets spécifiques pour encourager la circulation des publics ou des plans de communication précis qui établiraient des liens entre l'exposition en cours et un ou plusieurs des spectacles du Festival. Je ne suis pas non plus convaincue de l'efficacité du réseau gastronomique, il serait bon de prendre le temps de contacter les restaurants pour connaître la fréquentation du public du FTA. Il faudrait peut-être les mettre plus en avant sur le site, en bas des pages de chaque spectacle par exemple. D'autre part, je ne comprends pas pourquoi ce volet est relié au pôle du développement des publics alors qu'aucun de nos groupes ne fréquente ces lieux et que nous n'avons pas le temps d'imaginer des projets pour mettre à profit ces partenaires. La mission pourrait selon moi être transférée à l'équipe d'accueil.

2.3 La tournée des écoles

Chaque année aux mois de mars et avril, Le directeur artistique du FTA et l'assistante de programmation font le tour des écoles de théâtre et de danse (Cegep, universités, et écoles nationales) pour présenter la programmation du Festival. Jeanne-Renée a envoyé un premier courriel à toutes les écoles à la mi-janvier pour planifier cette tournée. Elle m'a ensuite transféré les réponses des écoles pour convenir d'une date de présentation, et m'a chargée de relancer celles qui n'avaient pas répondu. La majorité des écoles visitées en 2015 nous ont accueillis en 2016, soit un total de seize écoles⁵. Pour chaque présentation il m'a fallu vérifier l'accès à un ordinateur et à un vidéoprojecteur pour diffuser les vidéos des spectacles. Nous avons toujours pu présenter les images, mais la qualité du matériel variait manifestement d'un établissement à l'autre. Il était également nécessaire de se renseigner sur le nombre approximatif d'étudiants afin d'apporter la bonne quantité de programmes et de formulaires de réservation. Une semaine avant chaque rencontre, je rédigeais un rappel par courriel, dans lequel j'indiquais que nous avions besoin de quinze minutes pour installer le matériel avant le début de la présentation, et où je demandais le point de rendez-vous. Je prenais également le soin de donner nos numéros de téléphone, et de récupérer celui de la personne contact en cas d'imprévu. Le matin de la présentation je préparais le matériel nécessaire : un plan pour se rendre dans l'établissement avec le nom et le numéro de la personne contact en annotation, une à trois affiches du Festival selon les écoles, un programme par étudiant selon le chiffre annoncé, la même quantité de formulaires d'achat, l'ordre de présentation des spectacles en deux exemplaires, une clé USB et un DVD avec les vidéos des spectacles classées dans l'ordre établi par le plan de présentation, une feuille de contact pour récupérer les adresses courriels des étudiants, et des stylos. Sur place, je commençais par déposer un formulaire et un programme par table / chaise. Jeanne-Renée faisait une introduction sur les questions de billetterie, à la suite de laquelle je faisais circuler la feuille de contact. C'est ensuite Martin Faucher ou Jessie Mill qui présentait les spectacles, tandis que Jeanne-Renée régissait la lecture des vidéos. Dès le soir ou le

⁵ Annexe 4

lendemain, j'étais chargée d'envoyer des liens de billetterie par courriel à tous les étudiants ayant assisté à notre présentation. Une fois la Tournée des Ecoles terminée, j'ai pu ajouter toutes les adresses électroniques à la base de données du Festival.

J'ai eu beaucoup de difficultés à contacter certaines écoles, notamment le département de danse de l'UQAM, l'École supérieure de ballet contemporain, le collège Maisonneuve, le collège Édouard-Monpetit, le Cegep du vieux Montréal, le collège Montmorency, le département de théâtre de Concordia, et l'université McGill qui ne m'ont jamais donné de réponse ni par courriel ni par téléphone malgré de nombreuses relances. Ces établissements faisaient partie de la liste des écoles à contacter, mais n'ont jamais accueilli l'équipe du Festival. J'ai donc proposé de revoir la stratégie d'approche de ces lieux pour la prochaine édition, et d'accepter de faire une croix sur les écoles qui ne souhaitent tout simplement pas nous recevoir afin de gagner du temps. D'autre part la récupération des adresses courriel des étudiants fut réellement fastidieuse, car il m'a fallu retranscrire à l'ordinateur les adresses une par une (il y a avait 397 au total), et les étudiants n'écrivent pas toujours lisiblement. J'ai perdu beaucoup de temps qui aurait pu être sauvé en récupérant les courriels d'une autre manière, j'avais proposé d'utiliser un i-pad sur lequel les étudiants auraient pu taper directement leur adresse mais l'idée n'a pas été approuvée par le directeur de communication. De plus le système de billetterie ayant changé cette année, j'ai été contactée par beaucoup d'étudiants qui ne réussissaient pas à réserver leur forfait en ligne. C'était une situation difficile à gérer étant donné que ma charge de travail était déjà importante et que l'équipe de billetterie ne pouvait pas forcément me répondre étant elle-même débordée.

Mon rôle dans ce projet fut principalement logistique, j'ai donc travaillé de façon rigoureuse et méthodique. J'ai notamment créé un document indiquant pour chaque école, sa situation géographique, la personne contact, son courriel et son numéro de téléphone, la date et l'heure de la présentation, le représentant du Festival à se déplacer, le lieu de la rencontre, le nombre d'étudiants attendus et le nombre d'étudiants réellement présents, la disponibilité du matériel informatique, le nombre de programmes et d'affiches

apportés, une courte description du contexte et du déroulement de la présentation pour la prochaine personne à faire ce travail. Je regrette cependant de ne pas avoir été intégrée dans la préparation du contenu de la présentation, comme notamment le choix des spectacles présentés selon les écoles, ni dans la présentation en elle-même qui constitue évidemment le réel enjeu de relation avec le public.

2.4 Les projets de médiation culturelle

Les principales actions de médiation du Festival TransAmériques se déclinent sous deux grands projets, l'un étant à destination des jeunes professionnels du milieu artistique, et l'autre à destination des publics scolaires.

Dès sa création en 1985, le Festival a mis en place le projet des Rencontres internationales qui permet à un groupe de jeunes professionnels de découvrir de nouvelles démarches artistiques, et d'échanger sur leurs pratiques. Agés de 25 à 35 ans, ils sont metteurs(es) en scène, dramaturges, chorégraphes, interprètes, performeurs, ou critiques, et viennent des quatre coins du monde pour partager cette expérience. La responsable du développement des publics établie pour eux un programme culturel chargé mêlant rencontres, débats, ateliers, visites d'institutions culturelles, et bien sûr de nombreux spectacles. Pour rendre ce projet possible, le Festival a développé au cours du temps des partenariats avec différentes structures, notamment Les offices jeunesse internationales du Québec, le Goethe-Institut Montréal, l'Association des théâtres francophones du Canada, la Bienal Arte Joven de Buenos Aires et l'Instituto Italiano di Cultura. Ces structures réalisent une présélection des professionnels appliquant et prennent en charge une partie du financement, notamment le voyage et l'hébergement. L'équipe du FTA choisit parmi les candidatures soumises celles qui lui paraissent les plus pertinentes. Les principaux critères de sélections sont alors les expériences professionnelles antérieures des candidats (minimum deux années de pratique professionnelle requises), ainsi que leur niveau de français oral et écrit. Leurs attentes aux vues des Rencontres Internationales sont également attentivement étudiées. Le

projet étant une plateforme d'échanges entre jeunes professionnels, il convient d'écartier les candidats qui souhaiteraient s'en servir comme d'une tribune pour vendre des projets artistiques déjà établis aux différents diffuseurs fréquentant le Festival. La responsable du développement des publics et l'assistante de programmation s'assurent également de constituer un groupe hétérogène, mixant les disciplines et les genres artistiques, ainsi que les nationalités. Le projet permet aux professionnels sélectionnés d'enrichir leur démarche artistique grâce aux nombreux temps d'échanges prévus au sein du groupe, ainsi qu'avec les artistes programmés au Festival. Cette aventure partagée donne souvent naissance à des collaborations artistiques entre les participants. Le croisement des disciplines et des origines de ces derniers favorise alors le développement des pratiques artistiques émergentes, et particulièrement l'apparition de pièces polymorphes et multiculturelles. Je n'ai pas été impliquée dans la construction de ce projet, et j'ai très peu côtoyé les participants durant le festival, aussi je ne suis pas en mesure de donner de plus amples informations sur son déroulement.

Afin d'encourager l'accès des plus jeunes aux arts de la scène et de favoriser le métissage du public, le FTA propose depuis une dizaine d'années différents programmes culturels à destination des étudiants. Le programme phare est intitulé Séjour Culturel et s'adresse aux classes de secondaires 3, 4 et 5, ce qui correspond aux années de lycée en France. Sur une période de trois jours, il propose aux élèves une immersion totale au cœur du Festival. Une centaine de jeunes issus d'une dizaine d'établissements scolaires participent chaque année au projet, et sont hébergés aux résidences universitaires de l'UQAM en plein cœur de Montréal. Le programme est chargé, puisque les journées comprennent des ateliers de pratiques, des rencontres avec les artistes, des visites d'institutions culturelles, et des représentations artistiques (les plannings des séjours culturels de l'édition 2016 se trouvent en annexe⁶). Certaines activités sont devenues inhérentes au projet, notamment la visite du Musée d'art contemporain conclue par un atelier de pratique, la visite du Monument-National, plus ancienne salle de spectacle québécoise toujours en

⁶ Annexes 6 et 7

activité, ou encore la projection d'un film en lien avec la programmation à la cinémathèque québécoise. Les ateliers de pratiques sont élaborés chaque année avec les médiatrices culturelles qui accompagnent le parcours, l'une étant spécialisée en danse et la seconde en théâtre. Animés par des artistes du Festival ou par des intervenants extérieurs, ils ont vocation soit à préparer les participants au travail d'un artiste qu'ils découvriront le soir, soit à revenir sur leur expérience de spectateur face à une œuvre du Festival. Ces ateliers sont des temps forts du séjour qui participent au dynamisme et à la cohésion du groupe. Les rencontres avec les artistes permettent quand à elles un temps de questions réponses privilégié qui s'avère très formateur pour les élèves. L'ensemble du programme est un événement marquant pour tous les participants, élèves comme enseignants, et certains établissements se voient contraints de sélectionner les élèves participants par lettre de motivation pour faire face au nombre trop important de candidats. Sur le modèle du Séjour Culturel, « l'Autre parcours » permet aux enseignants qui le souhaitent de créer un programme sur mesure. Ils choisissent alors avec la responsable du développement des publics un minimum de trois spectacles, puis le type d'atelier de pratique qu'ils souhaitent proposer à leurs élèves, ainsi que les institutions qu'ils aimeraient leur faire découvrir, le tout sur une période de deux ou trois jours. Ce programme leur permet de mettre ainsi l'accent sur un aspect plus particulier de la création artistique, comme par exemple la scénographie. Enfin, « le FTA à la carte » permet tout simplement aux groupes de plus de quinze élèves de bénéficier de tarifs privilégiés. Cette option donne l'avantage de connaître la programmation sous embargo avant son dévoilement et par conséquent de réserver des places pour les spectacles les plus prisés. C'est une formule notamment appréciée par les écoles supérieures de théâtre et de danse ainsi que les universités.

Mon implication dans l'organisation des séjours culturels fut assez tardive, soit au courant du mois d'avril. Je n'ai donc pas participé à l'élaboration du programme, ni aux recherches d'intervenants pour les ateliers. Dans la continuité de la tournée des écoles, j'ai été mandatée pour contacter les enseignants participants aux séjours culturels afin d'organiser une rencontre avec leurs élèves. J'ai ensuite réalisé en prévision de ces rencontres une

présentation sur la plateforme Prezi. Celle-ci comprenait une introduction sur le Festival (son histoire, ses missions et des images d'archives), ainsi qu'une vue d'ensemble de chaque séjour : le contexte, les spectacles, les ateliers, et les visites de lieux culturels. J'ai maximisé un contenu dynamique, à savoir des phrases courtes, des chiffres clés, des citations d'artistes, ainsi que des photos et des vidéos. Pour la présentation des spectacles, j'ai ciblé trois ou quatre informations clés par projet, que j'ai ensuite ajustées selon les retours de Jeanne-Renée. J'ai par ailleurs repris l'identité visuelle du festival pour la construction générale de cet outil, en intégrant la couverture du programme officiel comme image de fond, et en utilisant le code couleurs de l'édition 2016 (des captures d'écran de la présentation se trouvent en annexe⁷). La création de ce support a été l'occasion de poser un nouveau regard sur la programmation et de produire une approche réellement pédagogique des spectacles. Le jour de la rencontre Jeanne-Renée et moi nous répartissions la parole devant les élèves, je commençais par une présentation globale du Festival, puis Jeanne-Renée présentait le séjour et les spectacles. Nous donnions également les règles de conduites nécessaires au bon déroulement des séjours, et nous demandions aux élèves de signer un code éthique les engageant à respecter ces règles⁸. Les présentations en classe furent des temps forts pour notre équipe, puisqu'elles ont finalement donné vie au long travail de planification. Il est essentiel de partir à la rencontre de chaque groupe pour donner corps au Festival et incarner le projet des séjours culturels. De plus, les enseignants ne préparent pas tous leurs classes de la même manière, et la tournée des écoles nous permet d'établir un pied d'égalité. En établissant un premier contact avec les étudiants, ils se sentent par ailleurs plus à l'aise le jour de leur arrivée. Nous avons eu le plaisir de recevoir des retours extrêmement positifs de la part des enseignants suite à ces rencontres qu'ils ont trouvées vivantes et accrocheuses.

J'ai parallèlement eu pour mission d'établir les contrats pour les intervenants professionnels des parcours étudiants et des rencontres internationales. Ils ont été au total vingt-six formateurs pour l'édition 2016,

⁷ Annexe 8

⁸ Annexe 9

dont cinq artistes programmés au Festival. J'ai dû dans un premier temps contacter chacun d'eux afin d'obtenir leur adresse postale, leur numéro de téléphone, leur NAS (numéro d'assurance sociale), et leurs numéros de taxes. Une fois ces informations récoltées, j'ai pu adapter le modèle du contrat selon le contexte (date, lieu, honoraires) et le contenu de l'intervention (atelier, conférence, ou visite guidée). Je leur ai ensuite adressé une version PDF du contrat pour vérification et signature (en deux exemplaires), pour les faire ensuite signer par David Lavoie (directeur administratif du FTA), et finalement leur en retourner une version et archiver la seconde. J'ai profité de ces échanges par courriel pour demander aux formateurs s'ils avaient des besoins techniques particuliers pour la réalisation de leur atelier. Une semaine avant le Festival, j'ai écrit à chacun d'eux pour leur rappeler l'heure et le lieu de l'atelier, l'adresse précise du local et un plan pour y accéder, ainsi que le nom de la personne qui serait présente pour les accueillir, et nos numéros de téléphone en cas de besoin. Soigner notre premier contact avec les artistes, c'est favoriser une collaboration de qualité, il était donc important de prendre le temps de donner des informations claires et précises, et de rendre l'ensemble de la communication chaleureuse. Cette année les contrats étaient bilingues, il m'a donc fallu retranscrire chaque information deux fois, ce qui m'a nécessairement demandé du temps de travail supplémentaire. Selon les directives de Jeanne-Renée, et malgré mon scepticisme, j'ai d'abord envoyé des versions modifiables des contrats, demandant aux formateurs de compléter eux-mêmes leurs coordonnées et leurs numéros de taxes. La chargée de l'administration m'a reprise à ce sujet, me préconisant de demander les informations par courriel, puis d'envoyer une version PDF du contrat. Certains intervenants m'ont renvoyé leur contrat signé très rapidement, mais j'ai dû relancer régulièrement certaines personnes moins réactives. Étant donné que l'administration a besoin des contrats signés pour émettre les chèques une semaine avant l'atelier minimum (dans l'idéal, 2 semaines à l'avance), ce fut une situation assez stressante. Dans la mesure où plusieurs employés du Festival avaient besoin de renseignements concernant les formateurs, notamment ma responsable et l'équipe d'accueil qui prend en charge les déplacements des artistes étrangers, j'ai créé un document répertoriant le nom de l'artiste et son statut (artiste FTA québécois ou international, ou artiste extérieur au FTA), la date et la plage

horaire de son intervention, le lieu, le contenu, le public concerné, et le matériel demandé.

La dernière étape précédant le lancement du Festival fut la conception de guides pratiques pour les séjours culturels. Il s'agit de petits documents cartonnés destinés aux élèves et aux enseignants, rassemblant toutes les informations utiles pour leur parcours à travers le Festival. Il comprend notamment la liste des écoles participantes et la composition des groupes, ainsi que les horaires et les lieux des activités et des spectacles sélectionnés. Dans un deuxième volet se trouve de courtes descriptions des ateliers de pratiques rédigées par les médiatrices, et une description des lieux culturels visités rédigée par mes soins. Une liste des restaurants et des épiceries aux abords des différents lieux est aussi mise à disposition des participants. Cette année nous avons ajouté une nouvelle section intitulée « Saviez-vous que... », composée de six anecdotes sur le Festival. Pour cela, j'ai fait le tour des différents départements du Festival (Administration, production, et programmation) afin de récolter des faits étonnants relatifs au FTA⁹. Nous avons également ajouté une page avec les différents tags utilisés sur les réseaux sociaux, et deux pages blanches pour d'éventuelles prises de notes. J'ai réalisé ces guides en collaboration avec l'agent de communication qui a pris en charge la mise en page des informations une fois tout le matériel révisé par Jeanne-Renée, puis par la coordinatrice aux communications. La réalisation de ces guides arrive en pleine course pré-Festival, et il m'a fallu encore une fois travailler vite et efficacement.

Le premier séjour culturel débuta dès le lancement du Festival, soit le 26 mai 2016. L'accueil des groupes aux résidences universitaires est une des étapes clé des séjours culturels. Toutes les écoles arrivent approximativement en même temps, c'est l'excitation collective pour les élèves, et la panique logistique pour les enseignants, le personnel des résidences, et notre équipe. J'ai été chargée de préparer et de remettre à chaque école un sac FTA contenant un guide du séjour par participant, les billets de spectacles, un guide pratique du

⁹ Annexe 10

Festival, une carte de Montréal, un document répertoriant les lieux du séjour et nos numéros de téléphone portable. Je profitais alors de mon rapide entretien avec les enseignants pour récupérer les codes éthiques signés par les élèves. Les différents groupes étaient ensuite rassemblés au Monument-National pour l'activité d'accueil que j'avais préparée avec la complicité de Jeanne-Renée. L'objectif de cette activité était simplement de briser la glace entre les jeunes et d'insuffler l'esprit de groupe. La première animation était inspirée de la forme du speed dating : les étudiants devaient former deux lignes face à face et avaient trente secondes pour trouver un ou deux points communs avec chaque personne rencontrée. La deuxième animation nécessitait la formation de cinq équipes mélangeant les étudiants de différentes écoles. Chaque équipe se voyait attribuer une spécialité (mime, théâtre grec antique, slam, comédie, danse contemporaine, ou performance), accompagnée d'une courte description de cette discipline. Les membres de l'équipe devaient alors répondre chacun leur tour aux trois questions suivantes, en animant leur propos selon la discipline de leur groupe : Quelle œuvre t'a donné des frissons (film, spectacle, musique, livre, poème, peinture, photographie ...) ? Un soir de première, quel objet porte-bonheur emporterais-tu ? Dans quels pays aimerais-tu jouer si tu partais en tournée ? Après cette activité d'accueil et le repas du soir, nous avons assisté au spectacle d'ouverture du FTA : *Une île Flottante* de Christoph Marthaler. Le parcours étudiant de la Villa Sainte-Marceline pour lequel j'ai été nommée référente s'est déroulé parallèlement à ce premier séjour culturel, j'ai donc malheureusement eu peu d'autres contacts avec ce groupe en dehors des soirs de spectacles. Néanmoins, la sortie des spectacles étant un moment d'échange informel essentiel, je suis systématiquement allée à la rencontre des enseignants et des jeunes pour sonder leurs ressentis, et je me souviens avoir eu de belles discussions avec plusieurs d'entre eux. J'ai finalement rejoint le groupe pour l'activité bilan du séjour, basée sur le modèle de l'année dernière. Les élèves étaient à nouveau regroupés selon les équipes formées lors de l'activité d'accueil, et devaient élire leurs coups de cœurs (interprète, mise en scène, scénographie, composition sonore, spectacle, moment du séjour), puis préparer une courte scène selon leur spécialité, inspirée d'un moment fort du séjour. Ils présentaient ensuite l'ensemble au reste du groupe. Après le bilan, l'agent de communication m'a accompagnée pour interviewer les élèves et filmer leurs

retours sur le séjour. Etant disponible durant le deuxième week-end du Festival, j'ai pu accompagner de près le deuxième séjour culturel suivi par sept élèves de secondaire 3 de l'UNIS (New York) et par treize élèves de secondaire 5 de Chavigny (Trois-Rivières). L'écart d'âge et d'expérience entre les deux classes a donné lieu à une expérience particulièrement enrichissante pour tout le monde. Cette formation exceptionnellement réduite de 20 participants, a en effet permis un rapport plus intimiste, et les étudiants québécois ont naturellement accepté d'être les mentors des plus jeunes. La frontière socioculturelle ne s'est toutefois pas complètement dissoute, dû au grand écart de culture artistique entre les deux groupes. Les étudiants de Chavigny ont une pratique théâtrale régulière et voient des spectacles avec leurs enseignants plusieurs fois par an. L'école est également une habituée du Festival, et envoie chaque année depuis dix ans un groupe d'étudiants en séjour culturel. La section théâtrale de L'UNIS est en revanche très jeune, et l'école découvrait pour la première fois le caractère du FTA. Leurs élèves se sont donc montrés plus réservés lors des ateliers, leur gêne se traduisant soit par une grande timidité, soit par un manque de sérieux. Ils ont également eu une approche plus difficile des spectacles qui nous a poussés à faire des retours plus longs. Je pense que ces quelques jours les ont un peu bousculés mais leur ont permis de se dépasser en suivant l'exemple de leurs aînés. Les professeurs ont également pris la mesure de l'engagement que le séjour culturel requiert, et seront plus à même de préparer leur classe pour l'édition du 2017 du Festival.

Notre rôle au sein des séjours culturels fut avant tout d'en assurer le bon déroulement, notamment d'un point de vue logistique : accueillir les groupes et encadrer les arrivées aux résidences, accueillir les intervenants et s'assurer que les portes des studios soient déverrouillées, apporter le matériel si besoin puis leur remettre leur chèque à la fin de l'atelier. Nous étions d'autre part responsables de la qualité relationnelle entre l'équipe du FTA, les participants et les intervenants, il était donc impératif d'être joignables en tout temps et d'aménager des périodes d'échanges autour des ateliers et des spectacles. Quand cela a été possible, nous avons participé aux ateliers pour contribuer à l'énergie du groupe, et donner l'exemple aux professeurs les moins impliqués. Dès le retour au bureau à la fin du Festival, je me suis employée à réaliser les

sondages de satisfaction destinés aux enseignants participants aux différents programmes du FTA. J'ai repris le modèle créé en 2015 sur la plateforme SurveyMonkey, que j'ai mis à jour avec l'aide de Jeanne-Renée. Ces sondages interrogent les professionnels sur leurs appréciations des préparatifs du séjour culturel (notamment les réunions et la rencontre en classe), le programme du séjour, en distinguant les ateliers, les spectacles, les rencontres avec les artistes, les visites d'institutions culturelles, ainsi que les activités d'accueil et de bilan, puis le travail des médiatrices culturelles, et enfin la logistique générale du séjour et de l'hébergement. L'enquête se termine par des questions plus larges sur les éléments qui leur semblent pertinents et essentiels, et ceux qu'il conviendrait d'améliorer pour bonifier l'expérience. Bien que nous ayons eu des retours directs des enseignants durant le séjour, il est important de collecter leurs appréciations et suggestions par écrit, et à tête reposée quelques jours après le Festival.

Ayant déjà expérimenté le séjour culturel avec un petit groupe d'élèves, les enseignants de la Villa Sainte-Marcelline ont décidé cette année de participer au Festival avec toutes les étudiantes de secondaire 5, soit environ quatre-vingt élèves, à travers un parcours fait sur mesure. Ce fut un projet très intéressant pour notre équipe, puisqu'il s'agissait d'un public à conquérir. Contrairement aux participants des séjours culturels, qui sont majoritairement des amateurs de spectacles contemporains ayant déjà une pratique artistique, ces étudiantes sont très peu familières avec le type de spectacles accueillis par le FTA et rares sont celles à avoir préalablement pratiqué le théâtre et la danse. Une dizaine de jours avant le début du Festival, Jeanne-Renée m'a nommée référente de ce projet, et m'a mise en relation avec l'enseignante à son initiative, Chantal Keyser. Cette dernière s'est montrée particulièrement stressée et relativement peu courtoise par courriel, contactant ma responsable si je ne répondais pas dans l'heure à ses e-mails. Pour assurer le bon déroulement du Parcours Etudiant et lui témoigner mon engagement, je me suis présentée deux heures avant l'arrivée des élèves aux résidences universitaires afin de vérifier à ses côtés la bonne répartition des chambres. J'ai appris à l'arrivée des jeunes filles, que certaines arriveraient plus tard dans la semaine, tandis que d'autres s'absenteraient et que certaines quitteraient l'aventure avant la fin. De telles

fluctuations dans les effectifs peuvent bouleverser les ateliers préparés par les intervenants, j'ai donc tenté de relever le nombre d'élèves présentes sur chaque journée, afin de prévenir les artistes de ces changements. J'ai ensuite accompagné le groupe au cours de la journée, lors de laquelle j'ai interrogé les enseignants et les jeunes sur leur bagage artistique et leurs habitudes culturelles. J'ai alors pris conscience qu'il aurait été judicieux de prévoir un atelier ou une discussion pour préparer les étudiantes au spectacle du soir. Ayant une trentaine de minutes libres avant le début de la première visite, j'ai proposé aux professeurs d'en exposer les différents aspects à l'ensemble du groupe, mais ils m'ont répondu que cela ne leur semblait pas nécessaire. Au cours de la journée, j'ai réalisé le manque d'implication certain des professeurs, et le peu de motivation des étudiantes, ce dont j'ai rapidement fait part à ma responsable. Le soir, le groupe s'est rendu à la performance publique *Corps secret / Corps public*, une installation architecturale ponctuellement animée par des danseurs. Le codirecteur du festival David Lavoie, m'a avertie le lendemain que les artistes s'étaient plaints du comportement de certaines filles trop intrusives. Il m'a explicitement demandé de discuter de cet incident avec les enseignants. Je leur ai alors simplement expliqué que leurs élèves n'avaient visiblement pas su respecter la distance nécessaire, et qu'il aurait fallu les recadrer. Deux des enseignants m'ont confirmé avoir aperçu des élèves interagir avec les danseurs, mais ils n'ont pas trouvé nécessaire d'intervenir considérant que le comportement des filles était tout à fait normal, m'affirmant même qu'elles s'étaient senties invitées à participer. Cet échange se terminant sur un désaccord n'a pas facilité nos rapports dans la suite du parcours. Le comportement des élèves ne s'est pas réellement amélioré, certaines s'endormant lors de la visite du Monument-National, d'autres perturbant les ateliers par des rires et des bavardages. Les enseignants n'ont par ailleurs pas eu un comportement exemplaire, deux d'entre eux ayant même pris la liberté de faire une sieste en plein milieu d'un atelier de théâtre.

Les difficultés rencontrées témoignent du manque de préparation des élèves et des enseignants. De mon point de vue, il aurait été essentiel d'engager un ou une médiatrice qui aurait pu rencontrer les élèves préalablement et les préparer aux spectacles. Il aurait aussi été bénéfique de prévoir des temps de

rencontre avec les enseignants le matin pour qu'ils soient exactement informés du programme de la journée. Ce type de groupe a besoin d'être dynamisé, il faut trouver les moyens de mobiliser les étudiants pour qu'ils ne soient plus passifs et contraints mais animés et volontaires. Je regrette de n'avoir pas été investie plus tôt dans ce projet, pour lequel j'aurais aimé pouvoir réfléchir l'organisation avant d'y être parachutée.

Si les actions de développement des publics du FTA sont principalement tournées vers le public scolaire, le Festival a également un partenariat avec l'organisme d'innovation sociale Exeko depuis plusieurs années. Cette organisation à but non lucratif basée à Montréal depuis 2006 intervient auprès de publics en difficulté en utilisant la créativité comme vecteur d'inclusion sociale tout en prônant l'égalité des intelligences. Lors de chaque édition du Festival, la responsable du développement des publics, en lien avec une personne représentante de l'organisme, établit un projet de médiation autour d'un des spectacles de la programmation. Cette année il était prévu qu'un groupe de dix autochtones assiste à la dernière représentation du spectacle de danse *Gala*, puis qu'ils rencontrent les danseurs à l'issue du spectacle. Cette création nous a paru parfaitement adaptée à un public non averti, étant donné qu'elle élargit les frontières de la danse contemporaine et célèbre la diversité des corps et le plaisir provoqué par la danse en rassemblant sur la scène amateurs et professionnels. Le chorégraphe Jérôme Bel revient finalement à l'essence de la danse, celui de s'exprimer librement avec son corps. Malheureusement, suite à des difficultés financières, l'équipe d'Exeko n'a pas pu former un groupe de participants, et le projet a été annulé à la dernière minute.

Suivant la demande de l'artiste queer Stewart Legere, j'ai contacté différents groupes de la communauté LGBTQ pour leur proposer d'assister à son spectacle *Let's not Beat Each Other to Death*, puis de rencontrer l'équipe artistique. Ce spectacle fut créé en réaction au meurtre d'un jeune activiste gay à Halifax en 2012. « C'est un hommage musical puissant et pénétrant, prenant d'abord l'aspect d'un chant de douleur et de consolation, puis d'un réquisitoire contre toutes nos violences, et finalement d'une fête libératrice avec DJ invité.

Pour chasser l'indicible¹⁰. » J'ai eu des échanges avec plusieurs organismes, mais par manque de moyens et non d'intérêt, il a été difficile de trouver des partenaires pour ce projet. Un membre bénévole de Jeunesse Lambda a finalement décidé de s'investir à nos côtés pour rendre l'aventure possible. Je lui ai alors communiqué le dossier de presse du spectacle, en prenant le soin de l'avertir d'un contenu relativement violent, le comédien relatant des faits divers d'agressions homophobes photos à l'appui. Il a transmis les informations aux membres de Jeunesse Lambda, et quatre jeunes ont accepté d'assister à la représentation du 31 mai. C'était une première sortie au théâtre pour ces jeunes qui nous ont sincèrement remerciées pour cette expérience. Suite à l'annulation de dernière minute du groupe Exeko, nous avons contacté Olivier pour lui offrir des billets pour *Gala*. Preuve de l'efficacité de notre première action, il a organisé un groupe la veille pour le lendemain. J'ai profité des quelques minutes d'attente dans le hall d'entrée du Monument-National pour présenter le projet aux jeunes qui se sont montrés réellement curieux et intéressés. Ils ont rencontré les danseurs à la fin de la représentation, avec lesquels ils ont eu un échange sincère et touchant autour des questions de l'affirmation identitaire, qui reste pour moi le plus beau moment du Festival.

Le travail avec les groupes communautaires fut fastidieux, mais passionnant. Je suis convaincue de la nécessité de renforcer les partenariats en cours, et d'aller à la recherche de nouveaux organismes pour multiplier les projets de ce type. Permettre aux personnes marginalisées de voir des spectacles, de rencontrer des artistes et de faire des ateliers me semble un des rôles essentiels des diffuseurs, les retombées étant qualitatives et non quantitatives ; l'art vivant propose un regard différent sur le monde, des expériences sensorielles bouleversantes, des temps de partage rares et précieux, autant d'éléments indispensables à tout être humain.

¹⁰ Texte de présentation officiel du programme du Festival TransAmériques

Cette expérience au sein du FTA m'a permis de m'approprier des outils professionnels pertinents, d'étoffer ma culture artistique et de perfectionner mes communications professionnelles. J'ai appris à organiser mon travail de façon rigoureuse en me basant sur les documents établis par mes collègues et en créant des outils de planification facilitant la gestion des différents projets de développement des publics. Les séjours culturels sont des programmes de médiation riches et complets qui inspireront certainement les projets que je serai amenée à concevoir ultérieurement. L'ampleur du Festival et de son implantation sur le territoire m'ont par ailleurs amenée à découvrir les institutions culturelles majeures de Montréal et ses artistes phares. J'ai eu de très bons rapports professionnels avec ma responsable qui a su me communiquer sa motivation et son dynamisme, et avec laquelle les échanges ont toujours été simples et fluides. Elle m'a particulièrement aidé à prendre confiance en moi lors de mes premiers échanges par courriels et par téléphone avec différents professionnels, et j'ai appris à rendre mes communications claires et précises autant que chaleureuses. Sa récente prise de fonctions a néanmoins impliqué quelques zones de flou, et j'aurais parfois gagné en efficacité si mes missions m'avaient été exposées plus précisément en amont. Au regard de la globalité de mon implication dans le Festival, je regrette de ne pas avoir été sollicitée dans la construction même des projets, mon rôle se cantonnant principalement à l'exécution de différentes tâches liées à chacun de ces projets. J'ai d'autre part trouvé la charge de travail et l'intensité de stress considérablement élevées, notamment dues aux rapports tendus du directeur des communications et du marketing avec son équipe. D'un point de vue plus général, je pense que le Festival gagnerait à favoriser les échanges entre les différents membres de l'équipe, puisqu'en comparaison à mes précédentes expériences, j'ai trouvé les différents pôles assez cloisonnés. Le Festival TransAmériques restera pour moi un modèle de rigueur et de professionnalisme, mais ma place me semble plutôt être du côté des institutions relativement modestes gérées par des équipes plus restreintes qui nécessitent la pluridisciplinarité de ses membres.

**CHAPITRE 2 : L'ENSEIGNEMENT
THEATRAL DANS LES LYCEES ET LES
ECOLES SECONDAIRES : QUELS
BENEFICES POUR LES ELEVES ?**

L'école est un lieu de transmission qui accueille des individus de provenances sociales et culturelles diverses ; elle constitue, à ce titre, un lieu privilégié pour offrir un accès équitable à la culture et aux arts pour tous les citoyens. Depuis la fin des années 60, l'éducation artistique et culturelle occupe une place de choix dans les discours politiques québécois et français qui mettent en lumière ses pouvoirs éducatifs : développement de la sensibilité et de l'imagination des élèves, ouverture sur le monde, appropriation de la vie culturelle du pays, acquisition d'outils d'expression variée, exercice de la pensée critique... Nous nous intéresserons dans une première partie à l'évolution des politiques d'éducation artistique en comparant les discours et les dispositifs engagés par l'Etat québécois et ceux de l'Etat français. Nous nous focaliserons par la suite sur l'enseignement théâtral dans les classes de lycée et de secondaire en cherchant à démontrer combien la pratique et la fréquentation des salles de spectacle favorise l'épanouissement des adolescents, en valorisant leurs ressources personnelles d'abord, puis en leur fournissant des clés pour prendre en main leur avenir et affirmer leur identité. « Il ne s'agit plus d'enseigner les arts, mais d'enseigner *par* l'art.¹¹ »

1 Les politiques d'éducation artistique au Québec et en France

Cette partie propose dans un premier temps un exposé historique des politiques d'éducation artistique en milieu scolaire en France et au Québec, et rappelle les dates clés de leur évolution. Dans une seconde partie nous verrons qu'aujourd'hui encore des écarts importants entre les promesses politiques et la réalité éprouvée sur le terrain persistent.

¹¹ Beaulieu, Denyse, *L'enfant vers l'art, Une leçon de liberté, un chemin d'exigence*, Editions Autrement – Série Mutations n°139, Paris, 1993, p.42

1.1 L'histoire de l'enseignement artistique dans les écoles québécoises

Bien que l'enseignement du dessin et de la musique fut inscrit depuis les années 50 dans les programmes scolaires de primaire et de secondaire¹² au Québec, c'est le *Rapport Rioux*¹³ qui en 1968 va réaffirmer l'importance de l'enseignement artistique à l'école, et par la même en élargir les perspectives. Le rapport affirme que « l'art peut devenir une matière de base autant pour la formation de l'élève que pour celle du maître, dans la mesure où il est essentiellement un certain mode de connaissance.¹⁴ » Ce *mode de connaissance* est celui de la représentation sensible. Cette formule exprime la nécessité pour chacun de développer sa capacité à se *représenter* le monde, c'est à dire à travailler son imagination en lui donnant forme à travers les outils artistiques (gestes, couleurs, mots, sons,...) pour une meilleure appréhension du réel. En d'autres termes, le rapport reconnaît l'art comme un langage essentiel, qui doit être enseigné en parallèle des matières rationnelles, et ainsi faire partie intégrante de la formation générale aux vues d'un *développement total* des élèves. La commission Rioux inscrit alors l'éducation artistique au rang des matières de base, c'est à dire au même niveau que l'enseignement des mathématiques, de l'histoire, ou du français. Cette conception d'un enseignement global sera reprise par le *Plan d'action* du Ministère de l'Éducation en 1979¹⁵, où l'on peut lire dès les premières pages la déclaration suivante : « L'école d'ici veut favoriser l'épanouissement d'une personnalité créatrice, le développement d'une personne créatrice qui aspire à l'autonomie, à la liberté et au bonheur, consciente de sa culture personnelle et, comme être social, participant à l'histoire et à la culture particulières de sa collectivité¹⁶. » Dès lors, deux heures par semaine seront consacrées à l'enseignement artistique au primaire, et les étudiants de secondaire 1 et 2 devront

¹² Au Québec les enfants vont à l'école primaire durant six années (à partir de leur 6 ans), puis à l'école secondaire durant cinq ans.

¹³ Rapport de la commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec mandaté par les libéraux de Jean Lesage et publié en 1968.

¹⁴ Ibid. p. 93

¹⁵ L'École québécoise. Énoncé de politique et plan d'action, Québec, 1979

¹⁶ Ibid., p.26

obligatoirement intégrer les arts plastiques, l'art dramatique, la danse ou la musique à leur programme d'études (à noter que ces matières deviennent cependant optionnelles à partir du secondaire 3). Il est important d'insister sur le fait que le *Rapport Rioux* valorise l'enseignement de disciplines artistiques variées tout au long de la scolarité des enfants québécois dans le but de favoriser leur épanouissement personnel, et nullement celui de former des artistes professionnels.

le programme ne vise pas à faire de chaque enfant un comédien, un danseur, un peintre ou un musicien ; il ne vise pas non plus à lui communiquer des recettes et des techniques pour dessiner, danser ou chanter; il ne vise pas prioritairement à faire exécuter un produit. Les visées du programme sont beaucoup plus fondamentales. Elles veulent faire acquérir d'autres «langages» à l'élève, multiplier ses moyens d'expression et de communication, l'amener à maîtriser, par l'apprentissage des matières artistiques, des «savoir-faire» transférables.¹⁷

Aussi les programmes scolaires prévoient une pédagogie proche de l'élève qui s'adapte à ses besoins, à sa sensibilité et à ses capacités. Il est signifié aux enseignants l'importance de fournir aux élèves des outils et techniques artistiques tout en respectant la créativité et les capacités de chacun.

Une vingtaine d'année après la publication du Rapport Rioux, son ambitieuse politique peine à se mettre en place. Dans un rapport rédigé en 1988 par le conseil supérieur de l'éducation au Québec adressé au Ministre de l'Éducation, il est fait le constat que malgré la conception des nouveaux programmes scolaires basés sur le Rapport Rioux, l'éducation aux arts au Québec serait « précaire, peu soutenue pédagogiquement, administrativement, politiquement ¹⁸ ». Les idéaux avancés par les auteurs du Rapport Rioux se heurtent notamment à différents problèmes d'organisation, comme l'agencement des matières artistiques avec les matières de base, le nombre d'élèves par classe, et le manque concret de temps à consacrer à la pratique artistique. Dans le cadre de l'école primaire, « l'examen de la réalité fait plutôt

¹⁷ L'éducation artistique à l'école, avis au ministre de l'Éducation, 1988, p.11

¹⁸ L'éducation artistique à l'école, avis au ministre de l'Éducation, 1988, p.1

apparaître que, non seulement le temps alloué aux arts est insuffisant, mais qu'il est même souvent réduit, pour pouvoir augmenter le temps d'enseignement des langues et de la mathématique.¹⁹ » Aussi l'approche des arts demeure-t-elle superficielle, et donc peu constructive pour les élèves. Les résultats des deux enquêtes-témoins commanditées par le Conseil supérieur de l'éducation révèlent par ailleurs que ce sont principalement la musique ou les arts plastiques qui sont enseignés au détriment de la danse et du théâtre. La publication relève aussi l'apparition d'une « philosophie éducative du *retour à l'essentiel* » qui aurait parasité la mise en place de l'éducation artistique voulue par le Rapport Rioux. Ce mouvement réunit des enseignants, des directeurs d'école et des parents d'élèves ne considérant pas l'art comme une matière indispensable, reléguant ainsi son enseignement au second plan. L'exigence des programmes d'éducation artistique suppose par ailleurs l'engagement de spécialistes alors qu'il n'est financièrement pas envisageable pour les écoles de recruter du personnel. Il revient donc aux enseignants titulaires d'enseigner l'art, sans en avoir réellement les compétences. Une des autres difficultés escomptées est la discontinuité entre l'enseignement artistique dispensé au primaire, et celui proposé au secondaire. En effet, les établissements du secondaire ne sont pas tenus d'offrir les quatre disciplines artistiques (musique, arts plastiques, danse et art dramatique) inscrites dans les nouveaux programmes. Compte tenu de leurs ressources en personnel et de leurs équipements techniques, les directeurs peuvent ainsi choisir de dispenser seulement l'une de ces quatre matières. Le résultat est que les classes de musique ou de danse de secondaire 1 mélangent des élèves ayant pratiqué l'une ou l'autre des disciplines durant le primaire avec des élèves débutants. De ce fait, il est difficile de dispenser un enseignement avancé, et les élèves voulant se professionnaliser dans une branche artistique n'ont d'autre choix que de se former à l'extérieur du système scolaire.

¹⁹ L'éducation artistique à l'école, avis au ministre de l'Éducation, 1988, p.30

1.2 L'histoire de l'enseignement artistique dans les écoles françaises

En France, l'enseignement artistique est introduit dans les programmes scolaires du primaire par les *lois Ferry* de 1881 et 1882 rendant l'école gratuite, obligatoire et laïque. Dans le texte de loi, l'apprentissage du dessin et de la musique apparaît à la fin d'une longue énumération des matières obligatoires, ce qui traduit le peu d'importance qui est alors accordé aux disciplines artistiques :

L'enseignement primaire comprend : l'instruction morale et civique ; la lecture et l'écriture ; la langue et les éléments de la littérature française ; la géographie, particulièrement celle de la France ; l'histoire, particulièrement celle de la France jusqu'à nos jours ; Quelques leçons usuelles de droit et d'économie politique ; les éléments des sciences naturelles physiques et mathématiques ; leurs applications à l'agriculture, à l'hygiène, aux arts industriels, travaux manuels et usage des outils des principaux métiers ; les éléments du dessin, du modelage et de la musique ; la gymnastique ; pour les garçons, les exercices militaires ; pour les filles, les travaux à l'aiguille²⁰.

Bien que l'on aurait pu imaginer un plus grand engagement de Jules Ferry en faveur de l'art puisqu'il était à l'époque chargé des Beaux-Arts, cette négligence reste compréhensible dans un contexte difficile de désolidarisation entre l'éducation et l'église, et d'une lutte contre le faible taux de scolarisation des enfants français. Les matières artistiques resteront en marge du programme de l'éducation nationale pendant près d'un siècle, puisque seulement deux heures par semaine seront consacrées à l'enseignement de la musique et du dessin jusqu'en 1968.

L'année 1968 est marquée par de forts mouvements contestataires rejetant les modèles politique, social, culturel et éducatif qui ne correspondent plus aux attentes et aux besoins du peuple, et notamment des jeunes représentant alors un tiers de la population²¹. C'est dans cette mouvance que le rôle de l'Education Nationale est redéfini à travers le colloque *Pour une école*

²⁰ Loi Jules Ferry, 28 mars 1882

²¹ Les enfants du babyboom d'après guerre atteignent alors leur majorité.

nouvelle organisé en mars 1968 à Amiens et regroupant plus de 600 participants. Les congressistes remettent alors profondément en cause le modèle d'enseignement basé sur le principe de transmission de connaissances d'après lequel l'élève est cantonné à l'assimilation des notions énoncées par son professeur. Ils militent pour un changement de prisme, et proposent de replacer l'élève au cœur du processus d'apprentissage, en prônant une éducation favorisant la capacité d'adaptabilité et le développement de l'autonomie²². L'éducation artistique prend alors une part importante du débat puisqu'elle stimule la créativité naturelle de chacun²³ et donc sa faculté de s'exprimer et de communiquer librement. Il faudra pourtant attendre 1971 pour que l'état investisse dans l'éducation artistique à l'école, notamment grâce à la création du FIC (Fonds d'intervention culturelle) qui permet d'instaurer l'initiation à différentes pratiques artistiques en milieu scolaire, mais aussi de former des intervenants spécialisés. L'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture en 1981 redynamise l'intervention de l'état dans le domaine des arts : dans les discours officiels on ne défend plus l'accessibilité à une culture légitime, mais une culture créée *par* tous, pour tous²⁴. Cette redéfinition des politiques culturelles inclue nécessairement les jeunes, futurs acteurs de la société. En 1982 le budget du ministère de la culture est doublé ; cette fulgurante augmentation permet de financer de nouveaux projets d'éducation artistique en milieu scolaire, et d'élargir les champs artistiques abordés. Ce ne sont plus seulement la musique ou le dessin qui sont enseignés, mais également le théâtre, le cinéma, ou encore l'histoire de l'art. C'est à cette période que sont également instaurés les classes culturelles²⁵, et que « plus de cent sections de spécialités préparant des baccalauréats à option artistique » sont créées dans les lycées²⁶. C'est seulement en janvier 1988 qu'une loi prescrit l'enseignement obligatoire de l'art dans les écoles élémentaires et dans les collèges de France,

²² Beaulieu, Denyse, *L'enfant vers l'art, Une leçon de liberté, un chemin d'exigence*, Editions Autrement – Série Mutations n°139, Paris, 1993, p.26

²³ Association d'étude pour l'expansion de la recherche scientifique. *Pour une école nouvelle : formation des maîtres et recherche en éducation*, Dunod, Paris, 1969, p.101-102

²⁴ *Orientations générales d'une politique culturelle*, cité par Jean-Pierre Thibaudat, « Malraux-Lang : du ministre artiste au ministre créateur », Libération du 30 mars 1993, p.40-41

²⁵ Site internet du Ministère de la Culture (France), consulté le 03/04/17 : <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/ministres/lang.htm>

²⁶ Augustin, Girard, *Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : Ruptures et continuités, histoire d'une modernisation*, Hermès, La Revue (n°20), 1996

« ces enseignements comportent au moins un enseignement de la musique et un enseignement des arts plastiques²⁷», les autres disciplines demeurant néanmoins facultatives.

C'est donc en 1968 que le Québec et la France revendiquent de concert l'importance de l'éducation artistique tout au long de la scolarité. Dans les deux pays ce plaidoyer en faveur des arts à l'école est lié à une volonté plus générale de transformer le mode d'éducation dans sa globalité, en replaçant l'individu au centre du processus d'apprentissage et en lui offrant une plus grande liberté d'expression. On peut relever de notables similitudes dans le processus d'instauration de cette éducation artistique, comme le fait de privilégier sur le terrain les arts plastiques et la musique malgré la volonté exprimée d'élargir les domaines artistiques enseignés. Dans les deux pays, il existe une importante fracture entre les idéaux avancés dès 1969 et la réalisation de ses derniers qui implique d'importantes mutations du système scolaire en lui-même mais aussi une réelle implication de l'état, notamment financière.

1.3 Aujourd'hui : une tension persistante entre politique et réalité de terrain

Au Québec le ministère de l'éducation commande en 2003 la rédaction d'un document de référence visant à renforcer l'intégration de la dimension culturelle dans tous les programmes d'études. Destiné au personnel enseignant, il invite l'ensemble de la profession à reconnaître que « chacune à leur manière, toutes les disciplines sont porteuses de culture.²⁸ » chaque enseignant est appelé à identifier des « repères culturels » (un événement, un produit médiatique, une réalisation artistique, une découverte scientifique,...) internes aux différentes matières inscrites aux programmes avec comme « objectif d'amener l'élève à y puiser les ressources qui lui permettront de mieux

²⁷ Article 3 de la loi initiale n°88-20, Site internet Legifrance, consulté le 07/04/20017, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000684067&categorieLien=i>

²⁸ Ministère de l'Éducation du Québec, Ministère de la Culture et de la Communication du Québec, *L'intégration de la dimension culturelle à l'école, document de référence à l'intention du personnel enseignant*, 2003, p.1

composer avec sa réalité.²⁹ » Par ailleurs, un nouveau protocole d'entente est signé entre le ministère de la Culture et celui de l'Éducation en novembre 2013³⁰. Dans la continuité du rapport Rioux, il affirme que la culture et l'éducation sont essentiellement liées puisqu'elles « concourent toutes deux à modeler, à éveiller, à développer, à affirmer et à enrichir la conscience et l'identité des Québécoises et des Québécois. Chacune contribue à forger la personnalité et la collectivité.³¹ » Cette association a notamment donné naissance au programme *La culture à l'école* qui permet la mise en place d'ateliers et de résidences artistiques en milieux scolaires. Le texte protocolaire reconnaît néanmoins les limites des actions portées par les deux ministères, notamment le nombre encore trop limité de projets artistiques proposés aux élèves « Il faut néanmoins accroître la synergie des milieux culturel et scolaire pour multiplier les occasions offertes aux élèves de vivre des expériences artistiques et culturelles diversifiées.³² » L'article 2.6 reconnaît également une mauvaise gestion des ressources, et exige la définition de priorités d'investissement. En 2016 les ministres Luc Fortin et Sébastien Proulx annoncent près de 10 millions de dollars d'investissement en faveur de l'éducation artistique pour l'année 2016-2017. Selon le communiqué ministériel publié le 5 décembre 2016, cet investissement a notamment pour objectif de multiplier les sorties scolaires culturelles (musées, théâtre, bibliothèque, cinéma), et le soutien de la création accessible au jeune public. Le Ministère de la Culture et des Communications québécois a par ailleurs établi un répertoire de ressources culture-éducation qui rassemble plus de 2000 artistes, écrivains et organismes culturels qui facilite la mise en place d'ateliers artistiques et de sorties culturelles pour les élèves du préscolaire, du primaire et du secondaire.

En France le quinquennat de François Hollande a priorisé les intérêts de la jeunesse, ce qui a notamment favorisé le développement de l'éducation

²⁹ Ibid. 9

³⁰ Le premier datant de 1997

³¹ Protocole d'entente interministériel Culture-Education ratifié le 14 novembre 2013 à Québec, Art. 1.1

³² Ibid. Art. 2.2

culturelle au sein des écoles républicaines. Dans un discours prononcé le 14 décembre 2015 la ministre de l'éducation Najat Vallaud-Belkacem affirme à son tour que « [L'art et la culture] sont profondément nécessaires à tous les autres apprentissages » et qu'ils doivent donc être placés « au cœur du système éducatif ». En 2015 sont alors lancés les "parcours d'éducation artistique et culturelle". Ce parcours a pour objectif de « combattre les importantes inégalités d'accès à la culture qui persistent pour les élèves les plus défavorisés.³³ » Il repose sur un renforcement du partenariat entre le Ministère de l'éducation nationale et celui de la culture et de la communication, et promet notamment le soutien aux pratiques artistiques collectives (investissement de 8 millions d'euros), et le développement des outils numériques au service de l'éducation artistique et culturelle. Par ailleurs « La mise en œuvre de ce parcours implique un partenariat avec l'ensemble des acteurs du territoire : équipes éducatives, opérateurs culturels, collectivités territoriales, milieu associatif, etc. Il encourage une plus grande ouverture des écoles et des établissements scolaires sur leur environnement culturel proche.³⁴ » Le Haut Conseil à l'éducation artistique et culturelle, dépose début juillet 2016 une charte pour l'Éducation artistique et culturelle reposant sur dix principes : l'accessibilité pour tous à cette éducation, la complémentarité de la fréquentation des lieux culturels et de la pratique artistique, la construction d'une culture générale artistique, la portée éducative de l'art en lui-même, l'implication nécessaire des parents d'élèves, l'apport d'outils pour mieux comprendre la société, la nécessaire coopération des écoles et des organismes culturels et la construction de projets communs, l'indispensable formation des différents acteurs, et enfin l'importance de conduire des travaux de recherche et d'évaluation sur le sujet.³⁵ Comparativement à la politique d'éducation artistique du Québec, la politique française semble d'un point de vue idéologique plus portée sur l'acquisition d'une culture générale et le développement d'un goût pour les objets d'art, que sur l'épanouissement et le

³³Site internet du Ministère de l'Éducation Nationale (France), consulté le 25/04/17, <http://www.education.gouv.fr/cid96868/la-mise-en-oeuvre-du-parcours-d-education-artistique-et-culturelle-pour-chaque-eleve.html&xtmc=parcoursdeacuteducationartistiqueetculturelle&xtnp=1&xtr=1>

³⁴ Ibid.

³⁵ Charte pour l'éducation artistique et culturelle, disponible sur le site de l'Éducation Nationale de France : http://cache.media.education.gouv.fr/image/07_-_juillet/16/2/Charte_EAC_608162.89.jpg

développement personnel des élèves à travers l'art. Les trois principaux objectifs de l'éducation artistique énoncés sur le site du Ministère de l'éducation nationale sont en effet de « permettre à tous les élèves de se constituer une culture personnelle riche et cohérente tout au long de leur parcours scolaire, [de] développer et renforcer leur pratique artistique, [et de] permettre la rencontre des artistes et des œuvres, la fréquentation de lieux culturels.³⁶ »

Si les représentants politiques prônent dans leurs discours l'importance de l'éducation artistique et lancent différents dispositifs afin d'en favoriser l'expansion, la place de l'art dans les écoles est encore mal assurée et la qualité de son enseignement dépend principalement de la motivation du personnel enseignant. L'ambition et les particularités de l'enseignement artistique demande en effet une implication totale des enseignants, aussi bien au niveau organisationnel que psychologique. De nombreux aspects sont à prévoir pour la mise en pratique des cours d'art, à commencer par les équipements et le matériel techniques. La mise en place d'un atelier de danse ou de théâtre nécessite par exemple l'accès à une salle vaste et éloignée des salles de classe, dans laquelle il est idéalement possible d'occulter la lumière naturelle. Un matériel de son semble également indispensable, et la possession de quelques costumes est appréciable. L'enseignant doit alors se charger de la recherche et de la réservation d'un tel espace, ce qui n'est pas chose aisée dans tous les établissements. Alors que l'enseignement des arts est inscrit dans les programmes scolaires québécois depuis la fin des années 70, les plans de construction des nouvelles écoles (ou d'expansion des anciennes) ne prévoient pas l'édification d'une salle dédiée à la pratique artistique. C'est une des critiques avancées par une dizaine d'enseignants spécialisés en arts dans une tribune adressée au Ministre de l'éducation québécois le 11 mai 2017 : « Alors qu'il serait impensable d'imaginer des cours d'éducation physique sans gymnase, la situation des disciplines artistiques est désastreuse. Les cours d'art

³⁶ Site du ministère de l'éducation (France), consulté le 07/04/17 : http://www.education.gouv.fr/cid20725/l-education-artistique-et-culturelle.html&xtmc=eacuteducationartistique&xtnp=1&xtr=1#Le_parours_d_education_artistique_et_culturelle

sont trop souvent donnés dans des locaux partagés, à travers des fours à micro-ondes, des bibliothèques et des photocopieurs. Pire encore, certains spécialistes en art n'ont pas d'autres choix que de se déplacer de classe en classe, avec tout leur matériel sur un chariot, et doivent repartir sans laisser de traces.³⁷» Ils rappellent par ailleurs que les arts figurent au titre de matières obligatoires dans le programme de formation québécois, et que pourtant le temps alloué à leur enseignement est souvent amputé au profit d'autre matière comme l'éducation physique et sportive : « Ce que les élèves acquièrent en santé physique, ils le perdent en bagage artistique et culturel. Ce choix cornélien ne devrait pas être lorsqu'il est question du développement global de l'élève, car il faut viser un équilibre.³⁸ » En somme, les critiques qu'ils adressent au Ministre de l'éducation sont les mêmes que celles formulées dans le rapport d'enquête sur l'éducation artistique de 1988, ce qui révèle qu'aujourd'hui encore l'enseignement artistique n'est pas pris au sérieux par les équipes pédagogiques. En France, Jean-Gabriel Carasso, homme de théâtre et diplômé de l'Institut d'études politiques de Grenoble relève les dysfonctionnements de l'éducation artistique et culturelle dans un manifeste intitulé *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ?* Il insiste particulièrement sur l'urgence de former les enseignants : « Priorité à la formation initiale et continue, nous l'avons dit. Il faut un plan pluriannuel de formation ! Permettre à tous les professeurs des écoles, dès l'IUMF, d'être sensibilisés à l'éducation artistique et culturelle et à la pédagogie de projet, d'en vivre eux-mêmes les effets avant de transmettre cet intérêt aux enfants.³⁹ » L'initiation à une discipline artistique est subtile, le professeur d'art doit être capable d'instaurer un climat propice à la création, et de proposer une approche inspirante de l'art enseigné. Les premiers ateliers de pratique théâtrale seront décisifs dans l'implication future des élèves en la matière, il faut savoir piquer judicieusement leur curiosité et stimuler leur participation, sans les « jeter » trop rapidement au devant de la scène au risque de les braquer définitivement. Il est par ailleurs entendu que la participation

³⁷ Site internet du journal Le Devoir, consulté le 13/05/2017, <http://www.ledevoir.com/societe/education/498442/un-systeme-d-education-qui-fait-mal-aux-arts>

³⁸ Ibid.

³⁹ CARASSO, Jean-Gabriel, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ? Manifeste pour une politique de l'éducation artistique et culturelle*, éditions de l'attribut, quatrième édition, 2011, p.110

active de l'enseignant soit naturellement engagée lors des ateliers. De plus, il est essentiel que ce dernier puisse être à la fois à l'écoute du groupe et attentif à chaque individu, afin de permettre une forte cohésion essentiellement stimulante pour les élèves, tout en respectant la sensibilité de chacun. Cette diversité de compétences requises suppose de bons outils pédagogiques, une sensibilité esthétique et une certaine connaissance de l'art enseigné, mais surtout la conviction dans l'importance d'une éducation artistique de qualité. Jean-gabriel Carasso milite de surcroît pour *une politique du développement culturel durable* : « L'éducation artistique et culturelle ne trouvera sa cohérence et son efficacité que dans la durée : de la maternelle à l'Université ⁴⁰ »

Depuis son apparition dans les discours politiques et les programmes scolaires à la fin des années 70, l'enseignement artistique et culturel peine à s'établir en temps que matière essentielle à la formation générale des élèves dans les écoles québécoises et française. Bien que des fonds soient levés pour son développement, les efforts doivent être portés sur la formation de l'ensemble du personnel éducatif, afin que chaque établissement offre une place significative aux arts (respect du temps consacré à son enseignement, édification d'un espace leur étant dédié, valorisation de ses vertus auprès des parents d'élèves, etc). Il convient par ailleurs de renforcer la continuité des apprentissages artistiques sur l'ensemble de la scolarité des élèves, afin que ces derniers aient une approche complète de chaque discipline durant leur parcours. C'est seulement en respectant ces conditions que les jeunes de toutes origines géographiques et sociales bénéficieront réellement des vertus propres à l'acquisition des différents langages artistiques. Afin d'appuyer les discours prêchant les nombreuses qualités que les élèves peuvent tirer de l'enseignement artistique, les deux prochaines parties de ce mémoire s'emploient à étudier les bénéfices liés à l'enseignement théâtral dans les classes de secondaire et de lycée.

⁴⁰ Ibid. p.114

2 Développer ses richesses personnelles

Le psychanalyste Erich Fromm affirme que chaque individu a besoin de se sentir unique, d'avoir une identité propre, et d'être capable de dire et de sentir qu'il est lui.⁴¹ Pourtant il n'est pas simple de se définir précisément, notamment pour des adolescents qui subissent de profonds bouleversements au niveau physique comme psychique. La pratique théâtrale peut les mener progressivement à une meilleure connaissance de leur être, et les accompagner à développer leurs ressources personnelles. Aux cours des ateliers, les élèves développent une meilleure écoute de leur corps puis de leur intériorité, et acquièrent progressivement confiance en soi et estime de soi. Voici les propos révélateurs d'une comédienne du Théâtre Eurydice ESAT (atelier théâtral consacré aux personnes en situation de handicap) « [Le théâtre] m'apprend à avoir plus confiance dans mes capacités, lorsqu'on me demande de faire une chose, au début, ça m'affole, je crois que je n'y arriverais jamais, puis, je m'aperçois que j'en suis capable.⁴² »

2.1 S'approprier son corps

Notre corps fait partie de notre identité, nous nous définissons et nous reconnaissons selon nos caractéristiques physiques : la taille, la couleur de la peau, la nature de nos cheveux, notre corpulence, disent quelque chose de nous. Dès lors, le corps devient un objet social, qui influence nos rapports sociaux. D'après la psychologue Marie-Joseph Chalvin, l'aptitude à aimer et à accepter son corps est la première condition pour une bonne estime de soi.⁴³ Or rien n'est moins évident à une époque où les images sont omniprésentes.⁴⁴ Depuis

⁴¹ HANSENNE, Michel, *Psychologie de la personnalité*, 3e édition, éditions De Boeck & Larcier s.a., 2007, p.140

⁴² REYNAUD, Michel, *Pratiquer le théâtre avec des personnes en difficulté*, 3ème édition revue et augmentée, Chronique Sociale, 2014, Lyon, p.18

⁴³ CHALVIN, Marie-Joseph, *L'estime de soi, Apprendre à s'aimer avec ou sans les autres*, 2e édition, éditions Eyrolles, 2008, p.28

⁴⁴ Ibid. p.71

notre plus jeune âge, le cinéma, la mode, et par dessus tout la publicité nous imposent des canons de beauté pour nous pousser à la consommation de produits de beauté, et à l'achat compulsif de vêtements et autres appareils. Les adolescents sont particulièrement sensibles au dictat de la mode et se montrent extrêmement critiques envers leur propre physique et celui des autres. Parce que le corps change rapidement et de manière significative, avec par exemple le développement de la pilosité chez les garçons ou la prise de masse grasseuse chez les filles, c'est une période où l'insatisfaction corporelle est à son comble et peut entraîner des émotions négatives telles que la honte, le dégoût, la colère, la tristesse, la jalousie, l'anxiété ou le sentiment d'infériorité. Ce regard négatif sur soi peut devenir dangereux et déclencher des troubles du comportement, notamment l'anorexie ou la boulimie, voire la dépression.⁴⁵ Plutôt que de chercher à changer son corps via le sport, les régimes alimentaires, ou même la chirurgie, il est nécessaire de se détacher des normes esthétiques dominantes et d'accepter son corps pour ce qu'il est : « Toutes ces stratégies ne font que limiter temporairement le malaise [...] plus on rejette son corps moins on apprend à l'aimer. La bonne stratégie est donc de raisonner et accepter son corps tel.⁴⁶ »

En revalorisant le langage corporel, le théâtre permet de développer un rapport nouveau au corps. A travers les ateliers de pratique les élèves reconsidèrent leur propre corps et explorent ses possibles. Un des premiers exercices abordé en cours de théâtre consiste à trouver une marche neutre, c'est à dire sans geste parasite, sans expression faciale, avec une bonne coordination des bras et des jambes. « Sur scène, tout traduit une émotion, un vécu, un passé. Un personnage à la démarche incertaine, tête penchée, regard rivé au sol, par exemple, apparaîtra aux yeux des spectateurs comme quelqu'un d'introverti⁴⁷», il faut donc avoir conscience de ces détails pour pouvoir les gommer ou au contraire les mettre au service du personnage. Grâce à cet exercice, les élèves se débarrassent progressivement de leurs conditionnements négatifs, comme par exemple le fait de garder le regard baissé ou les poings crispés. On cherche dans

⁴⁵ NEF, François, HAYWARD, Emmanuelle, *Accepter son corps et s'aimer*, Editions Odile Jacob, 2008, Paris, p.36

⁴⁶ Ibid. p.82

⁴⁷ CLAISSE, Aurélie, *Soyez l'acteur de votre vie ! : 150 techniques de formation de l'acteur au service du développement personnel*, Saint-Jean-de Braye : Dangles, 2005, p.22

un deuxième temps à déverrouiller les corps, on encourage les élèves à bouger différemment en modifiant par exemple l'amplitude de leurs gestes, en modulant le rythme de leurs déplacements, et en jouant avec la gravité. « à toujours effectuer les mêmes mouvements, chaque personne mécanise son corps pour les effectuer le mieux possible, se privant ainsi d'agir avec originalité [...] comme tout être humain, l'acteur agit et réagit selon des mécanismes ; c'est pour cela qu'il faut commencer par sa « démécanisation », par son rodage, pour qu'il soit capable d'assumer les mécanisations du personnage qu'il va interpréter.⁴⁸ » Lors d'un atelier du deuxième séjour culturel, la comédienne Anne Nadeau a pour cela demandé aux élèves de se déplacer dans l'espace de façon neutre, puis d'adopter une pose « accidentée » à chaque fois qu'elle taperait dans ses mains. Cet exercice les a obligés à tordre leurs corps et à assumer des positions disgracieuses. Dans un autre atelier, l'intervenante leur a donné la consigne de traverser le plateau avec la démarche d'un chat, puis d'un pingouin, et d'un éléphant : imiter un comportement animal implique nécessairement la déformation de sa posture, mais la dimension ludique de la consigne rend possible une telle métamorphose. Les ateliers cherchent par ailleurs à stimuler et développer les sens des élèves, leur apprendre à regarder et non seulement voir, à sentir plutôt que toucher. Un exercice très populaire communément appelé « l'exercice de l'aveugle », consiste à regrouper les participants deux par deux, et à demander à l'un de se bander les yeux et de se laisser guider par l'autre sur le plateau. Automatiquement, l'élève qui a les yeux bandés va être plus attentif aux sons qui l'entourent ; si son partenaire le guide vers des objets, il les redécouvre par le toucher : ce n'est plus la forme ou la couleur qui les définisse mais leur texture, la température de leur surface, leur poids... La scène est aussi un espace temps privilégié pour jouer avec les codes vestimentaires, les détourner, se travestir. Quand vient le temps du choix des costumes, tous les interdits sont transgressés : les couleurs éclatent, les époques se mélangent, les genres se confondent. C'est une belle façon pour les élèves de démystifier la mode et de décomplexer face aux canons de beauté.

⁴⁸ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, La Découverte, 1997, p.79

Le corps n'est pas seulement une enveloppe, il interagit avec le psychisme. Augusto Boal dans son ouvrage *Jeux pour acteurs et non-acteurs* écrit ce qui suit : « idées, émotions, sensations, sont indissolublement entrelacées. Un mouvement corporel « est » une pensée. [...] toutes les idées, toutes les images mentales, toutes les émotions se révèlent physiquement.⁴⁹ » Les comédiens apprennent donc à être à l'écoute de leur corps et à en prendre soin. Les ateliers commencent généralement par une séance d'étirements et de mobilisation articulaire. Ces exercices permettent à la fois de se connecter avec son corps depuis les orteils jusqu'au sommet du crâne, et de le préparer aux épreuves parfois physiquement éprouvantes du plateau. Dans le même ouvrage, Augusto Boal propose des exercices musculaires qui permettent « que le contrôle cérébral s'exerce sur chaque muscle et sur la moindre parcelle du corps.⁵⁰ » Il suggère notamment de réaliser des actions simples comme ramasser un livre sur le sol ou retirer son pull mais en étant extrêmement attentif à la mobilisation de chaque muscle dans ce geste, puis de refaire l'action sans l'objet. « Mieux connaître son corps, ses muscles, ses nerfs, ses structures musculaires, ses relations avec les autres corps, la gravité, les objets, l'espace, les dimensions, les volumes, les distances, les poids, la vitesse, les relations de forces... Les exercices visent à une meilleure connaissance du corps, de ses mécanismes, ses atrophies, ses hypertrophies, ses capacités de récupération, restructuration, ré-harmonisation.⁵¹ » La relaxation est aussi une des composantes importantes de la pratique théâtrale : cette technique permet de mettre de côté le quotidien et le stress potentiel qu'il renferme en se recentrant sur l'ici et maintenant pour être disponible et détendu sur scène. Imaginons qu'une classe de lycéens pénètre dans la salle de théâtre surexcitée après avoir chahuté en extérieur, ou au contraire déprimée après un examen difficile, l'intervenant aura intérêt à commencer l'atelier par une séance de relaxation lors de laquelle il invitera les élèves à s'allonger au sol et à faire le vide dans leurs esprits, en se concentrant sur leur respiration et en détendant chaque infime partie de leur corps. Voilà un exercice très utile au quotidien pour moduler le stress avant un examen, un

⁴⁹ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, La Découverte, 1997, p.76

⁵⁰ Ibid. p.79

⁵¹ Ibid. p.75

rendez-vous amoureux, un entretien d'embauche, une compétition sportive, ou toute autre situation dans laquelle notre estomac se noue, les battements de notre cœur s'accélèrent, et nos moyens se perdent.

Le corps est l'outil principal du comédien, la pratique théâtrale nécessite donc l'exploration de ses rouages et l'extension de ses possibles, mais aussi une écoute plus attentive du langage qui lui est propre. Un tel apprentissage permet aux jeunes de mieux connaître leur corps et d'en avoir une image positive. Une des élèves avec lesquelles j'ai pu m'entretenir à la sortie d'un spectacle de l'édition 2017 du FTA me disait avoir le sentiment d'être plus en contrôle de son corps⁵². Bien sûr lors des premiers ateliers, la gêne est palpable, certains élèves font le minimum par peur de se ridiculiser, d'autres font les pitres parce qu'ils n'assument pas leurs propositions. Mais petit à petit chacun accepte de sortir de sa zone de confort pour relever les défis proposés par l'animateur. L'ultime challenge reste celui de la représentation : sous le feu des projecteurs les élèves s'exposent aux dizaines de regards braqués sur eux, attentifs à leurs moindres faits et gestes. Passer cette épreuve, c'est prouver qu'ils assument leurs corps et qu'ils sont fiers de ce qu'il leur permet d'exprimer.

2.2 Faire entendre sa voix

Dès notre naissance nous utilisons notre voix pour faire entendre nos besoins premiers, nous crions pour réclamer de la nourriture, ou parce que nous avons du mal à trouver le sommeil. Puis, dès les premiers mois de notre existence, nous apprenons un langage en répétant les sons articulés par notre entourage. La fonction principale de la voix est manifestement la communication : elle nous permet d'exprimer nos ressentis, de formuler nos interrogations et de partager nos opinions. Pourtant nous l'utilisons au quotidien sans vraiment connaître ni maîtriser son mécanisme. La voxthérapeute⁵³ Agnès Auge insiste sur l'importance de l'appivoiser et d'en

⁵² Annexe 11

⁵³ La voxthérapie est une thérapie qui utilise la voix comme outil thérapeutique.

prendre soin car c'est par elle que passe l'affirmation de soi. Elle explique que notre voix révèle beaucoup d'informations sur notre personnalité :

Parlez-moi et en écoutant votre voix je vous dirai qui vous êtes, comment vous allez, où vous allez, et ce que vous cachez derrière vos paroles [...] La voix n'est qu'un miroir de soi, ce n'est pas la peine de tricher : tout y est. Vous, votre personnalité, votre pensée du jour, votre émotion du moment, votre humeur, votre caractère ou votre tempérament, votre force, votre faiblesse, votre fatigue, votre enthousiasme, et leurs façons de s'exprimer à travers elle, votre santé mentale, votre santé tout court. ⁵⁴

Puisqu'elle est le reflet de nous-mêmes, apprendre à aimer notre voix permet de renforcer l'estime de soi. Apprendre à la maîtriser, c'est affirmer aux autres ce que nous sommes. Il n'est pas question d'avoir une *belle voix*, mais une *bonne voix*. C'est à dire une voix qui permet de faire passer clairement nos idées, qui incarne les mots et leur donne du sens : « Une bonne voix, c'est une voix qui vous sert dans l'art oratoire avec facilité, grâce à une certaine maîtrise [...] elle doit pouvoir être forte quand il le faut, grave ou aiguë selon l'intention, pour accentuer une intonation ou souligner une idée. ⁵⁵» La thérapeute note qu'une personne ayant un rapport passif au monde aura plutôt une voix d'une faible intensité, un débit de parole assez lent et un timbre peu coloré, tandis qu'une personne plus affirmée aura une intensité de voix normale, un débit régulier et un timbre clair et coloré. Dans *Les Justes* de Albert Camus, Skouratov s'adressant au révolutionnaire Kaliayev dira justement « Bonne voix, bien placée. Vous savez ce que vous voulez. » Maîtriser sa voix, c'est aussi choisir ce que l'on préfère taire et ce que l'on décide d'exprimer. Nous avons tous déjà eu le sentiment d'être trahi par notre voix, en ayant par exemple des tressautements dans la voix alors que nous aurions aimé cacher notre émotion dans des circonstances inappropriées à un débordement émotionnel : « voix et émotion sont liées et correspondent. La voix traverse l'émotion, comme l'émotion traverse le corps.⁵⁶» En apprenant à poser et à placer notre voix, nous pouvons ainsi contrôler le niveau d'émotion qu'elle traduit.

⁵⁴ AUGÉ, Agnès, *vivre mieux avec sa voix*, éditions Odile Jacob, 2011, Paris, p.9-10

⁵⁵ Ibid. p.52

⁵⁶ Ibid. p.82

La voix est l'instrument du comédien, elle doit à la fois être forte et claire pour porter le texte jusqu'au fond de la salle, et modulable pour incarner justement les propos du personnage. Selon la fréquence, l'intensité, le timbre et le débit qu'on lui prête, la signification des mots change. Une réplique telle que « ne pars pas » n'aura pas la même résonance selon qu'elle soit chuchotée, ou criée à travers le plateau. Les élèves doivent apprendre des techniques pour libérer leur voix. Pour cela, ils travaillent leur respiration ventrale qui leur permet de porter la voix, d'augmenter son volume dans l'espace et d'avoir plus de souffle. Prendre conscience du circuit de l'air à l'intérieur du système respiratoire leur permet aussi de bien placer leur corps pour libérer sa circulation. Les élèves sont également amenés à se familiariser aux différentes zones de résonance des sons : le ventre, la cage thoracique, la gorge, le nez, le crâne. Anne Nadeau a proposé aux étudiants de Chavigny et de l'UNIS un exercice de projection vocale qui consistait à partir du fond de la salle en prononçant la phrase « Je suis (dire le premier mot qui vient à l'esprit) », d'abord en chuchotant, puis de plus en plus fort en avançant jusqu'à l'avant scène où les mots devaient être scandés. Beaucoup de rires ont marqué cet exercice, et la majorité des élèves donnaient leur phrase à toute vitesse avant de retourner en courant au fond de la salle. Je m'attendais alors à les voir très embarrassés lors de l'atelier de chant gospel qui a suivi, mais ils se sont montrés beaucoup plus coopératifs, peut-être encouragés par la musique, ou étant plus confortable de s'exprimer en chœur plutôt qu'individuellement. Le chant semble être un bon moyen de libérer la voix des élèves, avant de les amener sur le travail du texte. Cette étape est en effet toujours délicate, le metteur en scène Jean-Claude Gal qui anime de nombreux ateliers de création théâtrale en milieu scolaire considère que c'est la première grande difficulté pour un élève qui doit apprendre à lire lentement, en plaçant correctement ses respirations pour entamer justement chaque phrase.

Le travail du souffle s'accompagne d'un travail d'articulation. Quelle que soit la qualité intrinsèque du texte et celle du jeu d'acteur, si la prononciation est déficiente le comédien perd rapidement l'attention du public. Des exercices permettent de dérouiller la mâchoire et de stimuler les muscles faciaux afin de

favoriser une bonne diction. L'atelier de chant gospel évoqué dans le paragraphe précédent a débuté par un échauffement musculaire du visage : mâchage de chewing-gum imaginaire, vibrations des lèvres, bisous jetés dans le vide, langue qui claque, sourires forcés : toutes les grimaces sont permises pour vivifier les muscles de la bouche. Après cet échauffement, on entraîne les élèves à prononcer correctement les consonnes et les voyelles en leur faisant répéter des phrases particulièrement difficiles à dire sans accrocher un mot, telle que la formule populaire « Je veux et j'exige d'exquises excuses ! ». Lors de l'apprentissage d'un rôle, les comédiens peuvent s'entraîner à prononcer leur texte avec un crayon dans la bouche qui les obligera à articuler de façon exagérée chaque syllabe. Prendre le temps de « sentir » chaque mot dans sa bouche, maîtriser chaque son prononcé, c'est pouvoir jouer avec eux. La metteuse en scène et psychologue française Aurélie Claisse propose par ailleurs de faire parler les jeunes dans un micro, puis de leur faire écouter l'enregistrement ; d'après son témoignage, cet exercice permet de changer leur rapport à l'expression orale et les pousse à s'appliquer d'avantage. Une fois les outils techniques acquis, les élèves apprennent à incarner le texte, à lui donner une couleur, tout en évitant de tomber dans la mélodie de la récitation. Un exercice ludique permet de leur faire prendre conscience du rôle important de l'intonation dans l'interprétation de leurs répliques, il s'agit de l'improvisation en « gromelot ». Ce langage imaginaire incompréhensible oblige les comédiens à se faire comprendre uniquement grâce à l'inflection qu'ils donnent aux sons et à la gestuelle qui les accompagne.

Les exercices pratiqués en atelier de théâtre permettent aux élèves d'être plus à l'aise avec leur voix, ce qui peut les aider à entretenir au quotidien un meilleur rapport au monde. Avoir une voix affirmée permet en effet de faire passer ses idées, d'oser demander un conseil ou un service, d'exprimer son désaccord calmement, de prendre la parole publiquement, ou encore d'être capable de formuler une critique sans être agressif. La comédienne du Théâtre Eurydice ESAT cité précédemment dit justement que le théâtre l'aide à

communiquer, qu'elle à moins peur de parler franchement aux gens⁵⁷. Une élève de l'école secondaire de Chavigny m'a elle dit faire plus attention à sa posture et à son articulation depuis qu'elle pratique le théâtre à l'école⁵⁸. La pratique théâtrale peut aussi plus simplement leur faire découvrir le plaisir de sortir la voix, une joie infailliblement libératrice. Développer une respiration ventrale leur permettra par ailleurs d'avoir une meilleure respiration au quotidien, et de pouvoir se détendre profondément lorsqu'ils sont victimes de stress ou d'angoisses.

2.3 Mieux vivre avec ses émotions

Les émotions colorent notre vie ; sans joie, sans peine ni colère, notre existence serait définitivement insipide et ennuyeuse. Nombreuses, complexes et variées il est difficile de les définir précisément, et parfois de les distinguer les unes des autres : la déception et la colère peuvent ainsi se fondre l'une dans l'autre, tout comme la fierté et la satisfaction. Chaque individu entretient un rapport différent à ses émotions selon sa sensibilité et son éducation. Pour autant, personne n'est capable de les contrôler totalement : il est possible de tempérer ou de considérer ses émotions avec recul, mais il est impossible de les convoquer, ou au contraire de s'en détacher immédiatement. Si nous n'avons pas le contrôle sur elles, c'est que nous ne connaissons pas toujours leurs origines : les émotions dépassent notre conscience. Ainsi, il peut parfois même nous arriver d'être submergés par une émotion forte sans comprendre pourquoi. La psychologue québécoise Monique Brillon s'intéresse au rôle que les émotions jouent dans nos vies, et résume ses recherches dans un ouvrage paru en 2009 intitulé *Les émotions au cœur de la santé*. Elle démontre notamment que les émotions permettent d'évaluer les situations éprouvées et de prendre des décisions : « Emotion et pensée travaillent de concert.⁵⁹ » L'émotion provoque une réaction immédiate, appropriée dans une situation

⁵⁷ REYNAUD, Michel, *Pratiquer le théâtre avec des personnes en difficulté*, 3ème édition revue et augmentée, Chronique sociale, 2014, Lyon, p.18

⁵⁸ Annexe 11

⁵⁹ BRILLON, Monique, *Les émotions au cœur de la santé, Mieux connaître nos émotions pour s'en faire des alliées*, Les Editions de l'Homme, 2009, Montréal, p.28

d'urgence, qu'il convient de réévaluer le reste du temps. Elles sont par ailleurs vecteur d'une communication non verbale : « La plupart du temps, nous repérons l'état émotionnel des personnes qui nous entourent à partir d'une foule de petits indices. [...] La communication corporelle est souvent plus déterminante que l'expression verbale de notre état d'âme.⁶⁰ » Puisque les émotions sont communicatives, elles sont vecteur de cohésion sociale et sont à l'origine de la sympathie et de l'empathie. D'après la psychologue, l'équilibre émotionnel est en outre à la base d'une saine estime de soi. Alors que notre société prévaut les émotions positives qui sont considérées comme source de productivité, il est important d'accepter de ressentir les émotions négatives et de chercher à les comprendre, au risque de les amplifier si nous les refoulons. Nous n'avons pas à avoir honte d'être triste ou nous sentir coupable d'être en colère. L'agressivité peut découler d'un sentiment d'intrusion ou d'un manque de confiance en soi ; prendre le temps de ressentir cette émotion et l'accepter permet ensuite de l'exprimer sagement. D'un autre côté, cultiver les émotions positives telles que la joie, la tolérance ou la générosité permet de vivre en harmonie avec soi et ceux qui nous entourent. Monique Brillon soutient même que les émotions ont un impact important sur notre santé générale :

« [...] la joie, l'espoir, l'amour, la reconnaissance, le pardon et les sentiments bienveillants en général s'accompagnent d'états physiologiques favorables à la santé de l'organisme et suscitent plaisir et absence de douleur. A l'inverse, une attitude défaitiste et des sentiments comme la peur, la tristesse, la honte, la colère, la rancœur et leurs semblables engendrent des états physiologiques qui témoignent de la lutte pour l'équilibre interne. [...] Si elles se prolongent et que le stress devient permanent, elles peuvent constituer un nid favorable à l'apparition de maladies.⁶¹ »

Certains troubles mentaux peuvent se développer suite à l'expression d'émotions très intenses, notamment la dépression ou l'hystérie. Au contraire, le rire aurait certaines propriétés thérapeutiques puisqu'il libère des endorphines qui permettent de nous relaxer et de renforcer notre système immunitaire.

⁶⁰ Ibid, p.30

⁶¹ Ibid p.25

Que ce soit en peinture, en musique, ou sur scène, l'objet artistique est imprégné de la sensibilité de son créateur et s'adresse directement à celle du spectateur. Puisqu'ils en tirent l'expression de leur pratique, les artistes sont donc nécessairement plus attentifs aux émotions qui les traversent. Au théâtre, les comédiens doivent comprendre la façon dont chaque émotion résonne dans l'ensemble du corps pour être capable d'en habiller leur personnage. Augusto Boal enseigne une technique qu'il appelle la « rationalisation de l'émotion ». Il raconte qu'à la mort de son père il a analysé ses sentiments avec précision, en prenant du recul par rapport à ce qu'il ressentait. Dostoïevski a lui été capable d'attribuer les symptômes de son épilepsie au personnage principal de *l'Idiot* car il savait garder une certaine lucidité lors de ses crises, et ainsi en saisir le mécanisme. En intellectualisant leurs émotions, ces deux metteurs en scène ont appris à ne pas être dépassés par celles-ci, et ainsi les mettre au service de leur travail. Cet apprentissage est complexe et demande des années de pratique, cela reste un objectif lointain vers lequel tendre lors des ateliers de pratique. Généralement, lorsque l'on éprouve pour la première fois la question de l'émotion sur le plateau avec les élèves, ils ont tendance à jouer de façon caricaturale, en croisant les bras pour figurer la colère ou en sanglotant pour simuler la tristesse. Afin de les aider à être plus justes, on peut commencer par leur demander de simplement raconter leur journée en teintant leur récit d'une émotion qui devra s'intensifier en crescendo : s'ils choisissent la joie, ils devront commencer sur un ton enjoué et finir en riant aux éclats. Cet exercice permet à la fois de leur apprendre à laisser l'émotion monter à l'intérieur d'eux, et en même temps d'en saisir les différentes nuances. Ils réalisent ainsi qu'une émotion est mouvante, graduable, et qu'une simple irritation ne s'incarne pas de la même façon qu'une colère noire. Une mise en contexte peut aussi les aider à mieux incarner un sentiment. Une marche sur consignes avec des indications telles que « vous êtes en retard pour un entretien », « vous rentrez épuisé après une compétition sportive à laquelle vous n'avez remporté que la 15^{ème} place », ou encore « vous vous rendez chez votre meilleur ami pour fêter son anniversaire », permet de faire apparaître des émotions plus nuancées que simplement la joie ou la tristesse. Cet exercice présente par ailleurs l'avantage d'être réalisé en groupe, ainsi les élèves peuvent pratiquer sans se sentir

vulnérables. Progressivement, Ils doivent apprendre à incarner l'émotion avec l'ensemble de leur corps. Pour mieux comprendre la façon dont ils réagissent physiquement à la douleur, quelle posture ils adoptent lorsqu'ils sont tristes, ou encore quels mouvements sont associés à la peur, l'intervenant peut leur demander de former une ronde puis faire circuler des objets imaginaires aux caractéristiques variées. Les élèves doivent les recevoir et les donner de façons différentes selon qu'ils soient lourd, brulant, dégoûtant, précieux, etc. Aurélie Claisse propose un exercice qu'elle appelle « l'émotion à travers le masque et le corps » qui consiste à dissocier l'émotion traduite par le visage et celle traduite par le corps pour apprendre aux élèves à teinter leur interprétation de différentes couleurs, à jouer une joie qui camoufle une forte déception par exemple. Elle explique par ailleurs qu'il est important de leur apprendre à situer le centre des émotions « le bas ventre correspondant aux instincts [...] le ventre correspondant aux besoins [...] la poitrine correspondant aux sentiments [...] la tête correspondant à la réflexion.⁶² » Dans un deuxième temps, les élèves vont devoir apprendre à communiquer des émotions entre eux. Pour cela on peut leur demander de choisir une phrase de leur texte ou de n'importe quel livre qu'ils ont avec eux, et de la mémoriser. Ils devront ensuite se donner la réplique sur une consigne de l'animateur. Il est intéressant de leur donner une couleur plutôt que de nommer une émotion car cela libère leur imagination : le rouge peut être la passion, la colère, l'envie, le désir de vengeance ... Si les jeunes comédiens paraissent à l'aise avec cet exercice, on peut oser leur en proposer un plus délicat, celui de la déclaration d'amour. Deux par deux, ils doivent prendre le temps de se regarder dans les yeux jusqu'à ce que l'un prenne la parole et déclare sa flamme à son partenaire en étant le plus sincère possible.

Analyser les états d'âme des personnages et apprendre à les incarner durant les ateliers, c'est aussi accepter d'être un être sensible, et assumer ses propres émotions au quotidien. Jouer à convoquer sur scène la joie, la haine, la jalousie, ou l'excitation aide les adolescents à savoir accueillir ces émotions lorsqu'elles surgissent en eux, mais aussi à les canaliser pour ne pas être

⁶² CLAISSSE, Aurélie, *Soyez l'acteur de votre vie ! : 150 techniques de formation de l'acteur au service du développement personnel*, Saint-Jean-de Braye : Dangles, 2005, p. 146

dépassé par elles. En dehors du travail technique d'interprétation, les ateliers de théâtre permettent également aux élèves d'exprimer leurs propres émotions. Certains exercices peuvent être bouleversants parce qu'ils convoquent des souvenirs douloureux, ou parce qu'ils bousculent les élèves hors de leur zone de confort. Cela peut être une épreuve difficile, mais qui se révèle généralement libératrice. Lors de leur parcours étudiants au FTA, les élèves de la Villa Sainte-Marceline ont participé à un atelier de théâtre animé par la comédienne Anne-Sophie Rouleau. Elle leur a proposé de travailler sur la vieillesse en s'inspirant de leurs propres grand-mères, ce qui a provoqué quelques larmes chez certaines jeunes filles. Un retour en fin d'atelier a permis à chacune de partager sereinement son ressenti sur l'atelier. Ces temps de partage privilégiés sont généralement appréciés par les élèves qui ne peuvent traditionnellement pas s'exprimer aussi librement. Finalement, ceux qui ont eu la chance de jouer dans une représentation théâtrale savent que c'est une expérience riche en émotions, qui combine connivence de groupe et complicité avec le public. Le fameux trac du comédien est un sentiment extrêmement positif qui booste leurs capacités. Le soir de la première est souvent bien meilleur que la générale parce que la rencontre entre la troupe et le public a finalement lieu. Les applaudissements sont pour eux une récompense immense qui magnifie l'ensemble de leur aventure collective, et leur procure nécessairement un sentiment de bien-être profond. Voici les termes employés par Sophie, élève de Chavigny, pour décrire son expérience de la scène : « la représentation c'est une expérience unique, ce que l'on ressent est tellement intense !⁶³ »

Travailler avec leur corps, leur voix et leur sensibilité durant les ateliers de théâtre permet aux jeunes de prendre confiance en eux et en leurs capacités. Les différents exercices techniques abordés sur le plateau les poussent à vaincre leurs peurs et à développer leurs facultés, pour finalement s'exprimer plus librement. Au quotidien, cela les aide à assumer leur personnalité et à communiquer ouvertement avec le monde qui les entoure. Lorsque j'ai interrogé trois élèves de secondaire à la sortie de *7 pleasures*⁶⁴, elles ont affirmé

⁶³ Annexe 11

⁶⁴ Spectacle de Mette Ingvartsen présenté lors de l'édition 2017 du FTA

que le théâtre leur avait indubitablement permis d'avoir une meilleure confiance en elles⁶⁵. Le psychologue américain Carl Rogers considère par ailleurs que l'un des facteurs primordiaux au bon développement de la personnalité est le regard positif qu'autrui pose sur nous, et qu'ainsi « chacun recherche dans ce qu'il fait une reconnaissance.⁶⁶ » Les félicitations de leurs camarades et de leur famille suivant la représentation de fin d'année sont par conséquent fortement valorisant pour les élèves, et renforce leur estime de soi. Acquérir une image positive d'eux-mêmes à l'adolescence favorisera par la suite leur épanouissement dans la société. La dernière partie de ce mémoire s'emploie à présenter les différents aspects du théâtre qui peuvent aider les jeunes à se réaliser et à s'épanouir en temps qu'individu.

⁶⁵ Annexe 11

⁶⁶ HANSENNE, Michel, *Psychologie de la personnalité*, 3e édition, éditions De Boeck & Larcier s.a., 2007, p.145

3 Etre acteur de son destin

Le psychanalyste Erich Fromm décrit la transcendance comme le besoin que ressent l'être humain de transformer son rôle de créature passive en un rôle de créateur actif et conséquent. L'effectivité serait par ailleurs notre volonté d'être maître de notre existence ; alors que nous vivons dans un monde qui nous domine, nous ressentons le besoin de prouver aux autres et à nous-mêmes que nous pouvons avoir un effet sur les choses qui nous entourent.⁶⁷ Si cette motivation paraît naturelle, elle n'est pas pour autant simple à réaliser et l'idée que nous devons diriger seul notre vie pour lui donner un sens peut être paralysante, si bien que certains préfèrent se laisser guider tout au long de leur existence. Michel Reynaud qui dirige des créations théâtrales avec des acteurs en situation de handicap écrit ce qui suit : « Le théâtre et ses composantes sont une expérience de réalité essentielle, qui met en jeu tous les éléments de la vie à travers une forme, un langage, un espace incluant soi-même et les autres.⁶⁸» La scène de théâtre fonctionnerait donc comme une microsociété qui donnerait aux élèves l'occasion d'éprouver leur capacité à s'impliquer dans un projet, et les aiderait à développer de bons rapports avec ceux qui les entourent. En tant que spectateurs, ils développent par ailleurs leur sens critique qui favorise un rapport actif au monde ; parce que l'art questionne les normes établies, le théâtre est enfin un chemin vers l'émancipation des normes sociales et culturelles.

3.1 S'engager dans un projet collectif

Participer à un projet de création théâtrale implique deux principes importants : l'engagement personnel et le travail d'équipe. Avant le temps exaltant des représentations, prévaut un travail de création et de répétition de

⁶⁷ HANSENNE, Michel, *Psychologie de la personnalité*, 3e édition, éditions De Boeck & Larcier s.a., 2007, p.140

⁶⁸ REYNAUD, Michel, *Pratiquer le théâtre avec des personnes en difficulté, Repères/Exercices, Pierrot la vie, Pièce à jouer*, Chronique Sociale, 2002, Lyon, p.12

longue haleine qui nécessite l'implication totale de chacun. Dans ses théories Freud considère que nous sommes profondément animés par le *ça*, force inconsciente qui obéit au principe de plaisir et fuit la douleur. Par nature, l'homme chercherait donc la satisfaction immédiate. Pourtant, nous devons dépasser cette prédisposition pour construire notre avenir, et accepter d'affronter les difficultés présentes pour s'épanouir dans le futur. L'adolescence est un temps de transition plus ou moins long et douloureux selon les individus, qui peut parfois donner naissance à une période de stagnation où seuls les plaisirs immédiats sont satisfaits : manger, dormir, se divertir. « La peur de quitter l'enfance – d'en être définitivement expulsé – est très présente au sortir de l'adolescence. [Pourtant] l'âge adulte nous demande d'être inventif, créatif, réactif. Le jeu est présent tout au long de la vie⁶⁹», analyse justement Pomme Larmoyer dans son ouvrage consacré au passage à l'âge adulte. La création théâtrale apparaît alors comme un chemin d'affranchissement ludique. Que ce soit dans le cadre professionnel, amateur ou scolaire, une pièce de théâtre ne se monte pas en quelques heures. Pourtant, ce n'est pas seulement l'aboutissement du projet qui est réjouissant, mais tout le processus de création. Tout au long de la préparation du spectacle, les élèves réalisent que s'investir dans un projet et travailler sérieusement à sa réalisation peuvent se combiner avec le plaisir et l'amusement. Avant de pouvoir interpréter des personnages, il convient d'entraîner son corps et sa voix comme nous l'avons vu dans la partie précédente : la première moitié de l'année sera donc uniquement consacrée au développement des techniques de jeu. Cela peut être frustrant pour certains élèves qui s'imaginaient enfiler des costumes dès la première séance, mais c'est un passage nécessaire. Le projet de création débutera ensuite par le choix du matériel, généralement défini par le contexte et l'enseignant. Il peut s'agir d'un texte de théâtre classique, d'un texte contemporain, d'un collage de textes ou encore de textes écrits par les élèves dans le cadre d'un atelier d'écriture. Dans les deux derniers cas, les élèves seront directement impliqués dans les choix dramaturgiques, ce qui les responsabilise quant à la qualité du message adressé par la pièce. Sophie, élève de Chavigny, s'intéresse particulièrement à la signification du spectacle auquel elle participe, comme elle l'explique dans

⁶⁹ LARMOYER, Pomme, avec la collaboration de Jacques Arènes, *Devenir adulte pour être (enfin !) libre*, Hachette livre et psychologies magazine, 2009, p.115

l'entretien réalisé le 26 mai 2017⁷⁰. S'ensuit la distribution des rôles et le travail des personnages. Evidemment, la distribution est une opération délicate qui risque de décevoir certains élèves : tout le monde ne peut pas avoir le premier rôle. Si cela est possible, il est intéressant de laisser les jeunes se répartir les personnages et les scènes. C'est un bon exercice de négociation qui les prépare à la vie professionnelle. Commence ensuite les répétitions qui mettent à l'épreuve l'endurance et la persévérance des élèves. Ces derniers vont devoir réciter leur texte des dizaines de fois pour le connaître par cœur, puis rejouer les mêmes scènes en boucle pour trouver les bons gestes, la bonne intention de jeu. Certains jours, ils passent les trois heures du cours à regarder leurs camarades répéter sans pouvoir travailler leur scène, pourtant ils doivent rester silencieux et disciplinés. Progressivement, la pièce prend de plus en plus de place dans leur quotidien, ils gardent une copie de leur texte sous l'oreiller pour le réviser avant de dormir et voient moins leurs amis parce qu'ils ont des répétitions le week-end. Au fur et à mesure que la représentation approche, le stress augmente et les débordements émotionnels se multiplient. La fatigue s'ajoute à cela et certains ont envie de tout abandonner. Pourtant le soir de la générale arrive et redonne du dynamisme au projet : enfin les scènes s'enchaînent chronologiquement, les costumes sont complets, et on quitte finalement la salle de l'atelier pour monter sur scène. Leurs efforts sont finalement récompensés et la joie de monter sur scène est si intense qu'elle justifie les innombrables heures de répétitions, le stress, la fatigue et les déceptions. Lorsque j'ai demandé aux élèves de Chavigny ce qu'elles retenaient du temps de répétition, voici ce qu'elles m'ont répondu : « La longueur des répétitions, c'était éprouvant. Mais quand tout s'enchaîne on a vraiment du fun ! » ; « Parfois, je n'avais pas envie d'aller en répétition après les cours, j'étais fatiguée. Mais quand on se rend compte que toutes ces heures de travail donnent quelque chose de beau, on ne regrette pas notre investissement ! »

Pour une classe d'adolescents, une telle aventure est par ailleurs une occasion exceptionnelle d'apprendre à travailler ensemble. Si l'on en croit la théorie d'Aristote, l'homme est un être social qui a besoin des autres pour se

⁷⁰ Annexe 11

construire. Le psychanalyste Erich Fromm cité précédemment appuie ce précepte : « Les individus ont besoin de relations qui les unissent aux autres. Ce besoin est à la base du bien-être de chacun.⁷¹ ». Pourtant les relations avec autrui sont complexes, il faut apprendre à vivre ensemble en assimilant tout un tas de règles relatives à la société dans laquelle nous vivons, auxquelles s'ajoutent, la capacité à communiquer, les principes de tolérance, de patience, d'honnêteté, ou encore de confiance. Si ces valeurs sont mises de l'avant dans l'ensemble des systèmes scolaires français et québécois, les ateliers de théâtre permettent de les expérimenter de façon concrète et approfondie. Avant d'entreprendre un travail de création, il est essentiel de construire le groupe grâce à différents exercices « brise glace ». Une multitude de jeux permet aux élèves de se présenter, et d'apprendre à mieux connaître leurs partenaires de jeu. C'est l'occasion de dépasser les préjugés basés sur l'apparence et de désamorcer la méfiance ou la timidité potentielle des élèves. Comme cela a été exposé dans le premier chapitre, les séjours culturels du FTA débutent par une séance de rencontre entre les participants des différentes écoles qui leur permet de faire connaissance et d'être ainsi plus à l'aise lors des multiples activités qu'ils vont partager. Cette étape fut notamment cruciale au bon déroulement du second séjour qui rassemblait des élèves de maturité et d'expérience différentes. C'est lors de cette rencontre que les étudiants québécois ont pris conscience de leur avance sur les élèves newyorkais, et qu'ils ont naturellement adopté une position de mentor. Sans ce temps de rencontre, il semblerait que les deux classes auraient vécu le séjour indépendamment l'une de l'autre, certainement avec une certaine rivalité sous-jacente. La pratique théâtrale nécessite par ailleurs des contacts visuels et physiques entre les élèves. Alors qu'ils ont l'habitude de fuir les regards et d'éviter des contacts physiques prolongés au quotidien, ils vont apprendre à dépasser ces barrières sociales sur scène. Pour cela ils doivent s'ouvrir aux autres, les autoriser à entrer dans leur bulle. Pauline m'a notamment confié avoir d'abord eu des difficultés à rentrer en contact physique avec les autres élèves au début de l'année. C'est avec la

⁷¹ HANSENNE, Michel, *Psychologie de la personnalité*, 3e édition, éditions De Boeck & Larcier s.a., 2007, p.139

pratique qu'elle s'est habituée et qu'elle a fini par ne plus être gênée⁷². Lors de son atelier avec les élèves de la Villa Sainte-Marceline, Anne-Sophie Rouleau leur a demandé de marcher dans l'espace, d'attraper le regard d'une partenaire et de continuer à se déplacer en gardant le contact comme si leurs regards étaient reliés par un fil élastique. Ce type d'exercice permet d'établir une réelle connexion entre les élèves et favorise l'esprit d'équipe. Le contact physique peut être amorcé lors de l'échauffement : le formateur peut demander aux élèves de se mettre deux par deux pour se frictionner successivement le corps de la tête au pied. Il est important de les laisser se regrouper par affinité lors des premières séances, puis de les inviter à aller vers d'autres partenaires quand ils se connaissent mieux. Petit à petit la confiance s'installe. L'animateur peut mettre en action cette confiance en proposant des exercices d'équilibre et de chute : par trois les élèves doivent tour à tour se laisser choir dans les bras de leurs partenaires. Cette complicité est nécessaire à l'élaboration d'une pièce de théâtre, qui est par essence une œuvre collective. Au cours de l'année, les élèves développent leur capacité à s'écouter et à compter les uns sur les autres pour devenir les rouages complémentaires du spectacle. Lors des temps de création, chacun doit être attentif aux propositions de jeu de ses partenaires pour construire ensemble les personnages et les relations qui les unissent. Rapidement, ils comprennent que sur scène ils ne sont jamais seuls : même lorsque l'un d'eux interprète un monologue, il doit pouvoir s'appuyer sur ses partenaires présents sur scène. Un exercice inventé par Augusto Boal illustre bien cette nécessité de s'ajuster les uns aux autres. Le théâtre-image consiste à donner un sujet aux comédiens, généralement un thème de société tel que le chômage ou l'oppression sexuelle, qu'ils doivent représenter par une statue. Un premier acteur s'avance et prend une pause, un second complète sa proposition et ainsi de suite jusqu'à ce que tous les acteurs soient sur le plateau. L'animateur donne ensuite la possibilité aux acteurs de modifier la statue si cette dernière ne leur paraît pas tout à fait juste, en déplaçant un ou plusieurs comédiens. Cet exercice permet aux élèves de construire collectivement un tableau dans lequel chacun prend sa place et peut exprimer son avis sur l'image générale. Le psychologue Carl Rogers défend dans ses travaux l'importance de l'empathie

⁷² Annexe 11

dans les rapports sociaux : « L'individu doit être compris pour ce qu'il pense et il est important de prendre son jugement en considération. Il faut se mettre à la place de l'autre »⁷³. Lors des ateliers de théâtre tous les élèves sont au même niveau et chacun est libre d'exprimer son opinion ou son ressenti sans être jugé par les autres. Sur scène ils apprennent justement à se mettre *physiquement* à la place de l'autre : le comédien prête son corps et sa voix au personnage qu'il incarne sans être nécessairement en accord avec ses paroles et ses agissements. Pour jouer juste, il doit *comprendre* les motivations de celui-ci. Les élèves expérimentent ainsi leur tolérance et développent leur capacité d'empathie face à celui qui ne pense pas nécessairement comme eux. La représentation représente le temps de partage le plus intense qui restera certainement gravé dans les mémoires de chacun comme une expérience collective galvanisante. Alors que le contact s'établit difficilement à la rentrée et que les rires traduisent la gêne que les élèves éprouvent à se regarder et à se toucher, une véritable connivence lie les comédiens à la fin de l'année : « C'est une relation particulière, que les autres ne peuvent pas comprendre. On partage une expérience exceptionnelle.⁷⁴ » S'ils ont plus ou moins d'affinités les uns avec les autres en dehors de la scène, sur le plateau ils sont ensemble. Leur implication dans la troupe théâtrale sera un atout majeur pour leur intégration socioprofessionnelle, car ils ont appris à trouver leur place au sein du groupe pour porter collectivement un projet.

Pour atteindre les objectifs que nous nous fixons, il est indispensable de construire des projets et de les mener à bien. Qu'ils soit individuels ou collectifs leur maturation prend du temps et de l'énergie, mais c'est à la fois dans leur réalisation et dans leur accomplissement que l'on s'épanouit. A travers leur participation à la création d'un spectacle, les élèves prennent conscience de cette réalité, et seront plus facilement prêts à s'engager dans le futur. La capacité qu'ils développent au cours de leur pratique de s'ouvrir aux autres et d'être en retour à leur écoute, leur sera d'autre part très utile au quotidien, dans leurs relations amicales comme professionnelles. Pour Sophie, les amitiés qui se

⁷³ Ibid. p.146

⁷⁴ Pauline, élève de Chavigny, cf. annexe 11

sont tissées lors des ateliers sont hors du commun, après un regard complice aux autres élèves attablées, elle ajoute « on se comprend sans se parler⁷⁵ ».

3.2 Devenir un spectateur actif

L'enseignement théâtral ne peut se limiter à l'expérimentation de sa pratique dans l'enceinte scolaire, il inclut la fréquentation des lieux culturels et des pièces de théâtre. Voici ce qu'il était écrit au sujet de la fréquentation des œuvres dans le rapport Rioux : « Il ne peut y avoir de véritable éducation artistique sans que, graduellement, l'enfant ne soit mis en contact avec de véritables œuvres d'art. Autant l'enfant doit pouvoir être actif et s'exprimer lui-même, autant il doit se confronter peu à peu avec l'œuvre d'art comme telle. Bien entendu, le contact avec l'œuvre ne peut jamais être passif. En effet, il n'y a pas d'expérience véritable sans participation. ⁷⁶ » Pour permettre ce rapport actif de l'élève à l'œuvre abordée, un accompagnement pédagogique est nécessaire. Dans le domaine du spectacle vivant, une formule est apparue pour désigner l'ensemble des actions qui accompagnent la réception des élèves : « l'école du spectateur ⁷⁷ ». Une charte nationale a été rédigée pour encourager sa mise en œuvre sur l'ensemble du territoire français.

Cette école du spectateur repose sur la construction de partenariats entre les acteurs culturels (compagnies artistiques et diffuseurs), et le personnel de l'Éducation Nationale. Ensemble, ils travaillent à ce que les élèves fréquentent régulièrement les salles de spectacle et bénéficient de différentes actions enrichissant leur expérience de spectateur. Il est dans un premier temps important de permettre aux élèves de s'approprier les lieux de représentation.

⁷⁵ Annexe 11

⁷⁶ Rapport Rioux, tome I, 1968, p.104-105

⁷⁷ voici la définition qu'en donne J. P. Loriol et J. C. Lallias « une démarche éducative par laquelle les élèves apprennent à devenir des spectateurs actifs et désirants et à appréhender le théâtre comme une pratique artistique vivante, au-delà de la seule expérience de l'analyse littéraire des textes ». Dominique PAQUET, « THÉÂTRE OCCIDENTAL - L'École du spectateur ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 30 mai 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-l-ecole-du-spectateur/>

Les salles de spectacle proposent généralement une visite des coulisses à travers laquelle les élèves découvrent l'envers du décor. Souvent ponctuée d'anecdotes sur l'histoire du lieu ou sur l'Histoire du théâtre en général, c'est aussi l'occasion de transmettre aux élèves le vocabulaire de la scène et de révéler les secrets de fabrication d'un spectacle. Les séjours culturels du FTA incluent une visite du Monument-National qui s'avère être le plus ancien théâtre québécois toujours en activité. Cette visite animée par l'historien Jean-Marc Larrue est devenue l'un des temps forts des séjours culturels, notamment pour les histoires de fantômes dont elle recèle. En dehors des enseignements historiques et techniques qu'elles permettent, ces visites ont avant tout pour objectif de désacraliser le lieu de représentation. Ainsi, lorsque les élèves se rendent au théâtre, ils se sentent à l'aise et sont plus enclins à profiter du spectacle.

Pour ce qui est de l'approche de la création contemporaine, le choix des spectacles auxquels assisteront les élèves doit être pensé dans une logique d'ensemble, de manière à ce que le groupe découvre différentes esthétiques théâtrales au cours de l'année. Pour chaque spectacle inscrit au programme, une séance de préparation doit être prévue en amont de la représentation afin d'offrir aux élèves des pistes de lectures. La forme et le contenu de la séance doivent s'adapter au spectacle programmé. Ce travail préalable peut par exemple s'appuyer sur l'analyse des documents de communication (dossier de presse, photographie, affiche, synopsis), mais il peut aussi s'agir d'une rencontre avec un des membres de l'équipe de création, ou encore d'un atelier inspiré du travail artistique de la compagnie. Quelques semaines avant le lancement du FTA, nous sommes parties à la rencontre des élèves participants aux séjours afin de leur présenter le festival dans son ensemble et les spectacles qu'ils allaient voir. Nous leur avons ainsi parlé de l'important travail scénographique réalisé par Anna Viebrock pour le spectacle de Marthaler *Une île flottante*, du contexte économique et social en Italie dont traite la pièce des acteurs indépendants Daria Deflorian et Antonio Tagliarini, ou encore de la personnalité éclatante de l'artiste pluridisciplinaire ZFIK qui interroge la notion d'identité. Cette présentation restait toutefois sommaire, et les enseignants étaient invités à approfondir le travail préparatoire après notre passage. Durant le Festival, le

programme des séjours prévoyait une activité d'introduction pour chaque spectacle, soit un atelier (si possible animé par un des interprètes du spectacle), soit une discussion en petit groupe avec les artistes. C'est ainsi que la comédienne Anne Nadeau a orchestré un atelier inspiré du processus de création de Marthaler qui constituait « une exploration autour de l'impact de la musique sur la création de situations dramatiques et sur l'interprétation.⁷⁸ »

L'école du spectateur consiste également à enseigner aux jeunes les règles de bonne conduite les soirs de représentation : il n'est pas permis de parler, de manger ou d'utiliser son téléphone durant un spectacle au risque de déranger non seulement les autres spectateurs, mais aussi les comédiens. Afin de responsabiliser les participants des parcours étudiants, nous leurs avons fait signer un code éthique rappelant ces règles. Si cela peut paraître anecdotique, l'indiscipline des élèves lors des représentations est pourtant une des difficultés principales rencontrées par les équipes pédagogiques. Nous pouvons ici reprendre l'exemple des jeunes filles de la Villa Sainte-Marceline qui se sont amusées à singer les danseurs de *Corps Secret / Corps Public* évoluant dans l'espace public. Elles n'ont pas eu conscience de l'impacte direct que leur comportement produisait sur le spectacle et sur les danseurs. Ces règles de bonne conduite s'acquièrent progressivement, au fur et à mesure que les élèves comprennent qu'ils participent à une expérience humaine chaque fois qu'ils vont voir un spectacle. Ils réalisent plus ou moins rapidement que contrairement aux apparences, le public n'est pas une masse passive terrée dans l'obscurité : les sens, l'imagination et la pensée des spectateurs sont sollicités. Ces derniers sont les résonateurs du travail réalisé par l'équipe artistique, ce sont eux qui donnent du sens au spectacle produit. Dans ses écrits sur le théâtre Meyerhold affirme la part créatrice des spectateurs : « La technique conventionnelle suppose au théâtre, après l'auteur, le metteur en scène et l'acteur, un quatrième *créateur* : le spectateur⁷⁹ ». Une fois qu'ils ont pris conscience de leur rôle actif durant le spectacle, les jeunes se montrent

⁷⁸ Guide du 1^{er} séjour culturel de l'édition 2016 du FTA

⁷⁹ MEYERHOLD, Vsevolod, *Du Théâtre*, dans *Ecrits sur le théâtre I*, Lausanne, l'Age d'homme, 1913, p.116.

effectivement plus respectueux durant les représentations, même dans les cas où le spectacle ne leur plait pas particulièrement.

La charte nationale de l'école du spectateur prévoit également un échange en groupe après les spectacles : « Cet accompagnement, réalisé dans le temps de la scolarité, a pour objectif de permettre aux élèves de partager leur expérience de spectateur [...] et de mettre un spectacle en résonance avec de multiples centres d'intérêt et des références partagées. Tout en préservant le rapport intime, sensible et personnel de chacun à une œuvre artistique.⁸⁰» Ce retour collectif peut se concentrer sur une lecture plutôt sensible du spectacle, qui permet aux élèves d'exprimer leurs émotions et d'affiner leur jugement esthétique. L'enseignant peut par exemple leur demander de revenir sur une image forte du spectacle ou une réplique qui les a marqués. Nous avons choisi de clôturer les séjours culturels en demandant aux élèves de représenter par petits groupes une scénette de deux à trois minutes inspirée d'un spectacle du séjour. Ce fut un exercice ludique très apprécié auquel même les professeurs ont participé. Les spectacles programmés au Festival TransAmériques bouleversent les codes de l'art scénique et bousculent les attentes des spectateurs. Les élèves reçoivent une charge émotive importante durant ces quatre jours intensifs qu'ils sont heureux de partager en fin de parcours. Les trois étudiantes avec lesquelles j'ai pu m'entretenir lors de l'édition 2017 du FTA ont été unanimes : pour elles, aller voir des spectacles c'est l'occasion d'être surprises, de voir des choses qu'elles n'auraient jamais imaginées et de développer leur ouverture d'esprit. Elles trouvent cela inspirant pour leur pratique personnelle, mais aussi dans leur vie car ce qu'elles voient les mènent à réfléchir sur une multitude de sujets. Multiplier les sorties au théâtre les mène à affiner leurs goûts et à se forger des références culturelles, elles découvrent qu'elles sont plutôt sensibles au travail de certains metteurs en scène dont elles vont alors suivre attentivement le travail⁸¹. Un retour plus analytique permet par ailleurs de former l'esprit critique des élèves. Il convient alors d'examiner en groupe les différents composants du spectacle : la lumière, le son, l'organisation de l'espace

⁸⁰ Charte nationale de l'école du spectateur, p.2

⁸¹ Annexe 11

et le décor, la composition des costumes, le jeu d'acteur, la dramaturgie... Cette description détaillée permet de donner une étude appréciative de la pièce en relevant les points forts et les points faibles de sa construction. Cet exercice apprend aux élèves à être exigeants face à ce qu'ils voient, et à évaluer de manière rationnelle une production artistique.

D'après le psychanalyste Erich Fromm, l'homme a besoin de se représenter mentalement l'environnement physique et social dans lequel il évolue⁸², or le théâtre est par essence le lieu des représentations du monde. Chaque spectacle apporte une vision subjective de la réalité que le public est libre d'assimiler, de questionner, ou de rejeter. L'école du spectateur accompagne les jeunes dans leur appréhension des spectacles en leur fournissant des outils analytiques, ainsi qu'en stimulant leur sensibilité. Grâce aux activités en amont et en aval des représentations, ils sont impliqués dans l'acte théâtral, et sont ainsi en mesure de s'approprier le spectacle vu. Ce rapport actif à l'œuvre concourt à faire des élèves des citoyens conscients capables d'étudier et de remettre en question l'objet de leur attention. En plus d'être une nourriture intellectuelle et réflexive, les sorties au théâtre sont une source de plaisir profond pour les sens « plaisir du pur spectacle, de la beauté des couleurs, des costumes, de la beauté des corps, l'émotion de la musique. ⁸³ »

3.3 Gagner sa liberté

Le passage du monde de l'enfance à celui de l'adulte s'avère souvent éprouvant, notamment parce que les jeunes n'ont pas envie de s'identifier à la figure contemporaine de l'adulte qui renferme une certaine teneur négative : dans l'imaginaire collectif, être adulte rime avec sérieux, rigueur, résignation et conformisme « [L'adulte] est le personnage sérieux et rigide qui a renoncé à ses rêves d'enfant⁸⁴ » écrit Pomme Larmoyer. De plus, pour les adolescents

⁸² HANSENNE, Michel, *Psychologie de la personnalité*, 3e édition, éditions De Boeck & Larcier s.a., 2007, p.138

⁸³ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, éditions Berlin, 1996, p.277

⁸⁴ LARMOYER, Pomme, avec la collaboration de Jacques Arènes, *Devenir adulte pour être (enfin !) libre*, Hachette livre et psychologies magazine, 2009, p.10

d'aujourd'hui qui sont plus proches de leurs parents qu'il y a 50 ans, il est difficile de quitter le nid familial pour construire son propre cercle social⁸⁵. Pour certains, le chemin vers l'indépendance est douloureux, on parle de « comportements ordaliques » pour désigner les prises de risques parfois mortelles auxquelles certains adolescents s'exposent pour expérimenter leur existence autonome. Le jeu du foulard, les scarifications, ou la consommation abusive d'alcool apparaissent alors comme des « tentatives douloureuses de se mettre au monde ⁸⁶». L'autre difficulté éprouvée par les jeunes est la confrontation avec ce que Freud appelle le « principe de réalité ». En d'autres termes, ils réalisent qu'il ne suffit pas de vouloir quelque chose pour l'obtenir : « Intégrer le principe de réalité, c'est prendre conscience que le monde extérieur nous échappe. C'est accepter de vivre dans un environnement qui ne se plie pas à nos désirs, dont nous ne sommes ni le centre ni le maître, mais auquel il faut se confronter pour exister.⁸⁷» Pourtant, malgré les contraintes que cela inclut, devenir adulte c'est avant tout accéder à la liberté de choisir le chemin de vie que l'on emprunte. La pensée existentialiste du philosophe Jean-Paul Sartre place la liberté au cœur de ses réflexions. Il déclare que pour vivre librement il est essentiel de combattre le déterminisme et l'essentialisme qui régissent nos sociétés occidentales. Le déterminisme, selon lequel une causalité extérieure immuable influence notre façon d'être, nous procure le sentiment d'être prisonnier de notre milieu social et familial : « Adhérer à une vision déterministe de l'existence, c'est ainsi se sentir condamné à la fatalité en raison de son sexe, de ses origines ou de son enfance. ⁸⁸ » C'est ainsi que les enfants d'ouvriers auront tendance à ne pas se croire capables de faire des études supérieures et que les filles se sentiront illégitimes aux postes de direction. L'essentialisme prétend quant à lui qu'une personne est prédisposée ou non à faire certaines choses selon son caractère, une personne timide ne serait ainsi pas en mesure de donner des conférences, et une personne émotive ne pourrait

⁸⁵ Ibid. p.111

⁸⁶ David Le Breton, *En souffrance : adolescence et entrée dans la vie*, Métailié, Paris, 2007, cité par Pomme Larmoyer dans *Devenir adulte pour être (enfin !) libre*, Hachette livre et psychologies magazine, 2009, p.107

⁸⁷ LARMOYER, Pomme, avec la collaboration de Jacques Arènes, *Devenir adulte pour être (enfin !) libre*, Hachette livre et psychologies magazine, 2009, p.136

⁸⁸ ALLOUCHE, Frédéric, *Être libre avec Sartre*, Eyrolles, 2012, p.2-4

pas être chef d'entreprise. Mais ces croyances sont des constructions imaginaires qui réduisent le champ des possibles et justifient les inégalités sociales.⁸⁹ « croyant qu'il n'y a pas d'autre choix que de s'accepter tels que nous sommes [...] nous pensons que créer notre propre existence, aller de l'avant, bâtir des projets, s'épanouir et être en harmonie avec nous-mêmes sera tout simplement impossible.⁹⁰ » Aussi, il est primordial de surmonter les conditionnements sociaux, religieux ou personnels, et de défendre nos ambitions professionnelles comme personnelles. Ce qui nous mène à la doctrine bien connue « l'existence précède l'essence » : nous existons avant de nous définir par les décisions que nous prenons dans notre vie, nous devenons qui nous voulons être, nous décidons de notre destin. Pour cela la créativité est une qualité majeure, dans le sens où « [elle] n'est pas seulement le génie, ni même le talent ou la manifestation d'un don. C'est la capacité de trouver des solutions originales aux questions que l'on se pose et de réaliser son potentiel personnel en appliquant ses talents à une réalisation concrète.⁹¹ » La pratique Théâtrale permet aux élèves de développer leur créativité et d'entretenir leur appétit pour le jeu et l'invention. Voici notamment les traits psychologiques que le théâtre permet de développer et qui favorisent la créativité selon Jean Cottraux et ses pairs⁹² : la persistance, l'ouverture à l'expérience, la confiance en soi, et la capacité à imaginer des mondes alternatifs. Le metteur en scène Augusto Boal a créé en Amérique du sud le « théâtre de l'opprimé » pour encourager les spectateurs à s'émanciper des pressions socioculturelles. En représentant sur scène des motifs récurrents d'oppression et en invitant les spectateurs à intervenir pour changer le cours de la pièce « [le théâtre de l'opprimé] augmente, magnifie, stimule le désir du spectateur à transformer la réalité.⁹³ » De manière plus globale, le théâtre met en scène des personnages « modèles » qui décident de se confronter au fatalisme en refusant d'épouser la personne qui leur est promise mais pour laquelle ils n'éprouvent aucun

⁸⁹ Ibid. p.6

⁹⁰ Ibid. p.9

⁹¹ COTTRAUX, Jean, *à chacun sa créativité, Einstein, Mozart, Picasso... et nous*, Odile Jacob, Paris, 2010, p.19

⁹² Ibid. p. 71

⁹³ BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, La Découverte, 1997, p.12

sentiment, ou en défiant le pouvoir despotique d'un roi (pour ne citer que des figures théâtrales classiques). Par ailleurs, la pratique théâtrale permet de changer de peau à l'infini, et ainsi d'incarner différentes personnalités sans restrictions : un homme peut incarner un personnage féminin apprêté, de même qu'une jeune fille peut jouer un vieillard, l'élève dissipé peut devenir un professeur universitaire de philosophie, et celui connu pour sa timidité enfiler le costume d'un Don Juan :

La notion de jeux de permutation permet d'emprunter diverses identités, de pratiquer différents rôles sans franchir directement les barrières des conventions sociales. On peut jouer avec les statuts professionnels, les différences de classe ou de sexe, de race et d'ethnie ; on peut combiner les valeurs, les attributs et les symboles associés à chacun de ces mondes ; on peut même mimer d'autres règnes ou se croiser avec eux : animal, minéral ou végétal. On peut associer le culturel, le biologique et le technique. On peut étendre les limites et explorer les marges sans craindre la ségrégation ni la désapprobation.⁹⁴

Le performeur Québécois 2FIK intervenait dans l'espace public pour l'édition 2016 du FTA. Cet artiste pluridisciplinaire interprète différents personnages aux personnalités colorées (âge, sexe, origines, activité professionnelle, et centres d'intérêt variés), qui sont tous inspirés d'une partie de lui-même. Son travail provoque la surprise et le rire, mais éveille aussi une réflexion sur l'identité culturelle, sociale et sexuelle de soi et d'autrui. Il cherche à piquer la curiosité des passants et à ouvrir le débat sur l'universalité, l'égalité homme/femme et l'acceptation de soi comme être unique. La discussion partagée entre l'artiste et les élèves de la Villa Sainte-Marceline fut très enrichissante pour ces dernières qui n'ont pas hésité à l'interroger sur la façon dont son travestissement était perçu par sa famille. 2FIK a alors pu leur expliquer que ses proches ont d'abord eu du mal à accepter le fait qu'il porte des talons aiguilles, mais qu'avec du recul ils avaient pris conscience que ce n'était en rien rabaissant ou humiliant. L'art permet ainsi de briser les conditionnements sociaux et de faire évoluer les consciences : pourquoi les chaussures à talons et les jupes seraient-elles réservées aux femmes ? Quel mal

⁹⁴ RICHARD, Moniques, *Culture populaire et enseignement des arts*, Québec, presses de l'université du Québec, 2005, p.48-49

y a-t-il à ce qu'un homme les porte si cela lui plaît ? La notion de jeu intrinsèque au théâtre permet d'aborder toutes les problématiques de façon décomplexée « Voilà une profession où l'on dit que l'on va jouer. Le jeu permet d'échapper provisoirement aux contraintes du monde réel. ⁹⁵»

Notre personnalité n'est pas conditionnée par nos origines ni par la génétique comme le confirme le psychologue Lawrence Pervin « Les facteurs génétiques jouent en général un rôle clé dans le développement de l'intelligence et du tempérament et un rôle beaucoup moins important dans celui des valeurs, des idéaux et des croyances.⁹⁶ » Il revient à chacun de construire son identité à travers ses agissements et les valeurs qu'il défend. « Autrefois, les rôles sociaux étaient très marqués, et l'image de soi se confondait souvent avec le moi social : on était médecin, femme au foyer, ingénieur ou enseignant, et on devait endosser à vie le costume taillé pour ce rôle. De nos jours, l'identité est multiple et nous sommes invités à découvrir et à cultiver nos diverses facettes.⁹⁷ » Le théâtre permet de mettre en lumière les conditionnements persistants et de briser les carcans muselant l'expression de notre individualité. A la fois en tant qu'acteurs et en tant que spectateurs, les élèves prennent conscience qu'ils sont libres de devenir qui ils veulent. Le docteur en psychologie clinique Jean-Claude Lombard a écrit à propos du travail du Théâtre Eurydice ESAT cette analyse révélatrice « Les jeunes handicapés sont toujours des stigmatisés [...] Le théâtre leur donne l'occasion de jouer un autre rôle, d'apparaître et de s'apparaître différemment. Pour certains, ce fut la révélation d'une ouverture possible à d'autres identités⁹⁸. »

⁹⁵ REYNAUD, Michel, *Pratiquer le théâtre avec des personnes en difficulté, Repères/Exercices, Pierrot la vie, Pièce à jouer*, Chronique Sociale, 2002, Lyon, p.21

⁹⁶ PERVIN, Lawrence, JOHN, Olivier-P, *La Personnalité, de la théorie à la recherche*, adaptation française de Louise Nadeau, Didier Acier et Dave Miranda, éditions du Renouveau Pédagogique Inc., 2005, p.9

⁹⁷ CHALVIN, Marie-Joseph, *L'estime de soi, Apprendre à s'aimer avec ou sans les autres*, 2e édition, éditions Eyrolles, 2008, p.70

⁹⁸ REYNAUD, Michel, *Pratiquer le théâtre avec des personnes en difficulté, 3^{ème} édition revue et augmentée*, Chronique Sociale, 2014, Lyon, p.125

Conclusion

Suite à mon expérience personnelle du théâtre en milieu scolaire, j'ai orienté mes études supérieures et le choix de mes stages avec la volonté d'œuvrer pour la démocratisation culturelle, et plus particulièrement celle des arts vivants. Mon expérience au sein du FTA et l'élaboration de ce mémoire m'ont permis de confirmer et d'approfondir ma conviction dans le fait que le théâtre puisse jouer un rôle déterminant dans l'éveil et l'affirmation identitaire des jeunes. Confronter les théories sur la construction de la personnalité avec les témoignages d'élèves et de professionnels m'a permis de démontrer que l'acquisition d'outils techniques nécessaires à la pratique théâtrale pouvait permettre aux jeunes de se sentir plus à l'aise dans leur peau, et ainsi de développer leur estime de soi. L'art théâtral étant par ailleurs un mimétisme de la société, il permet aux élèves de se confronter au fonctionnement de celle-ci pour ensuite s'y intégrer tout en agissant pour préserver leur liberté. Les vertus démontrées du théâtre justifient l'encouragement des efforts menés pour son enseignement en milieu scolaire. Aujourd'hui encore, seulement une minorité d'élèves bénéficie d'une éducation artistique de qualité. En France les lycéens voulant intégrer l'option théâtre sont sélectionnés sur dossier, ce qui exclut du parcours les élèves ayant des difficultés scolaires. Au Québec, les écoles publiques manquent de moyens : lors de l'édition 2016 du FTA, seulement deux écoles sur les huit participant aux séjours culturels étaient des établissements publics. Ce constat consolide mon désir de m'investir pour permettre au plus grand nombre de s'enrichir et de s'épanouir grâce au spectacle vivant. Si jusqu'à présent j'envisageais d'intégrer l'équipe d'une structure culturelle pour participer à ses missions de médiation culturelle, je considère à présent la possibilité de me tourner vers l'enseignement.

Bibliographie

Politiques d'éducation artistique et culturelle

Au Québec :

- RICHARD, Moniques, *Culture populaire et enseignement des arts*, Québec, presses de l'université du Québec, 2005
- Rapport de la commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec mandaté par les libéraux de Jean Lesage et publié en 1968, communément appelé *Rapport Rioux*
- L'École québécoise. Énoncé de politique et plan d'action, Québec, 1979
- L'éducation artistique à l'école, avis au ministre de l'Éducation, 1988
- Ministère de l'éducation du Québec, ministère de la culture et de la communication du Québec, *L'intégration de la dimension culturelle à l'école*, document de référence à l'intention du personnel enseignant, 2003
- Protocole d'entente interministériel culture-éducation ratifié le 14 novembre 2013 à Québec
- Site internet du journal Le Devoir, consulté le 13/05/2017 :
<http://www.ledevoir.com/societe/education/498442/un-systeme-d-education-qui-fait-mal-aux-arts>
- Beaulieu, Denyse, *L'enfant vers l'art, Une leçon de liberté, un chemin d'exigence*, Editions Autrement – Série Mutations n°139, Paris, 1993
- CARASSO, Jean-Gabriel, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ? Manifeste pour une politique de l'éducation artistique et culturelle*, éditions de l'attribut, quatrième édition, 2011
- Association d'étude pour l'expansion de la recherche scientifique. *Pour une école nouvelle : formation des maîtres et recherche en éducation*, Dunod, Paris, 1969
- *Orientations générales d'une politique culturelle*, cité par Jean-Pierre Thibaudat, « Malraux-Lang : du ministre artiste au ministre créateur », Libération du 30 mars 1993
- Augustin, Girard, *Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : Ruptures et continuités, histoire d'une modernisation*, Hermès, La Revue (n°20), 1996

- Charte pour l'éducation artistique et culturelle (à l'initiative du haut conseil de l'éducation artistique et culturelle), accessible en ligne :
[http://cache.media.education.gouv.fr/image/07 -
juillet/16/2/Charte EAC 608162.89.jpg](http://cache.media.education.gouv.fr/image/07-_juillet/16/2/Charte_EAC_608162.89.jpg)
- Charte nationale de l'école du spectateur accessible en ligne :
[http://res.cloudinary.com/dgu2by95h/image/upload/v1420456691/mx5xase
dwzleh34wogod.pdf](http://res.cloudinary.com/dgu2by95h/image/upload/v1420456691/mx5xase_dwzleh34wogod.pdf)
- Site internet du ministère de la culture (France), consulté le 03/04/17 :
<http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/ministres/lang.htm>
- Site internet du ministère de l'éducation (France), consulté le 07/04/17 et le 25/04/17 :
[http://www.education.gouv.fr/cid96868/la-mise-en-oeuvre-du-parcours-d-
education-artistique-et-culturelle-pour-chaque-
eleve.html&xtmc=parcoursdeacuteducationartistiqueetculturelle&xtnp=1&xtrc
=1](http://www.education.gouv.fr/cid96868/la-mise-en-oeuvre-du-parcours-d-education-artistique-et-culturelle-pour-chaque-eleve.html&xtmc=parcoursdeacuteducationartistiqueetculturelle&xtnp=1&xtrc=1)
- Site internet Legifrance, consulté le 07/04/2017 :
[https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000684
067&categorieLien=id](https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000684067&categorieLien=id)
- Encyclopædia Universalis, consulté le 30 mai 2017 : [http://www.universalis-
edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-l-ecole-du-spectateur/](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-l-ecole-du-spectateur/)

Développement personnel

- HANSENNE, Michel, *Psychologie de la personnalité*, 3e édition, éditions De Boeck & Larcier s.a., 2007
- PERVIN, Lawrence, JOHN, Olivier-P, *La Personnalité, de la théorie à la recherche*, adaptation française de Louise Nadeau, Didier Acier et Dave Miranda, éditions du Renouveau Pédagogique Inc., 2005
- CHALVIN, Marie-Joseph, *L'estime de soi, Apprendre à s'aimer avec ou sans les autres*, 2e édition, éditions Eyrolles, 2008
- NEF, François, HAYWARD, Emmanuelle, *Accepter son corps et s'aimer*, Editions Odile Jacob, 2008, Paris
- AUGÉ, Agnès, *vivre mieux avec sa voix*, éditions Odile Jacob, 2011
- BRILLON, Monique, *Les émotions au cœur de la santé, Mieux connaître nos émotions pour s'en faire des alliées*, Les Editions de l'Homme, 2009, Montréal
- LARMOYER, Pomme, avec la collaboration de Jacques Arènes, *Devenir adulte pour être (enfin !) libre*, Hachette livre et psychologies magazine, 2009
- ALLOUCHE, Frédéric, *Être libre avec Sartre*, Eyrolles, 2012

- COTTRAUX, Jean, *à chacun sa créativité, Einstein, Mozart, Picasso... et nous*, Odile Jacob, Paris, 2010

Ecrits sur le théâtre

- REYNAUD, Michel, *Pratiquer le théâtre avec des personnes en difficulté*, 3ème édition revue et augmentée, Chronique Sociale, 2014, Lyon

- CLAISSE, Aurélie, *Soyez l'acteur de votre vie ! : 150 techniques de formation de l'acteur au service du développement personnel*, Saint-Jean-de Braye : Dangles, 2005

- BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, La Découverte, 1997

- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*, éditions Berlin, 1996

- MEYERHOLD, Vsevolod, *Du Théâtre*, dans *Ecrits sur le théâtre 1*, Lausanne, l'Age d'homme, 1913

Table des annexes

1. Programmation 2016 du Festival TransAmériques	p.75-76
2. Organigramme du Festival TransAmériques en 2016	p.77-81
3. Dossier de presse de Mille Batailles	p.82-93
4. Revue de presse de Mille Batailles (extrait)	p.94-99
5. Etablissements visités lors de la tournée des écoles 2016	p.100
6. Planning du premier séjour culturel (du 26 au 29 mai 2016)	p.101
7. Planning du deuxième séjour culturel (du 2 au 5 juin 2016)	p.102
8. Présentation des séjours culturels (extraits)	p.103-108
9. Code éthique des séjours culturels	p.109
10. Nouvelle section intégrée aux guides pratiques des séjours	p.110
11. Entretien avec trois élèves de l'école secondaire de Chavigny	p.111-113

Annexe 1 : Programmation 2016 du Festival TransAmériques

Dates	Titre	Créateurs
26 - 27 - 28 mai	<i>Une île Flottante</i>	Christoph Marthaler
26 - 27 - 31 mai 1 - 2 - 7 juin	<i>Corps secret / corps public</i>	Isabelle Van Grimde, Thom Gossage, Anick La Bissonnière
Du 26 mai au 8 juin	<i>Hydra</i>	Claudia Chan Tak
27 - 28 mai	<i>The Black Piece</i>	Ann Van Den Broek
27 - 28 - 29 mai	<i>Ce ne andiamo per non darvi altre</i>	Antonio Tagliarini, Daria Deflorian
28 - 29 mai	<i>Reality</i>	Antonio Tagliarini, Daria Deflorian
28 - 29 - 30 mai	<i>Pluton - Acte 2</i>	Mélanie Demers, Catherine Gaudet, Frédéric Gravel, Katie Ward
28 - 29 - 30 mai	<i>2FIK court la chasse-galerie</i>	2Fik
29 - 30 mai	<i>Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)</i>	Trajal Harrel
30 - 31 mai	<i>The Ventriloquists Convention</i>	Gisèle Vienne, Denis cooper, Puppentheater Halle
30 - 31 mai - 1 juin	<i>Let's Not Beat Each Other to Death</i>	Stewart Legere
31 mai - 1 - 2 juin	<i>Milles Batailles</i>	Louise Lecavalier
31 mai - 1 - 2 juin	<i>Nos Serments</i>	Julie Duclos
1 - 2 juin	<i>L'Autre Hiver</i>	Normand Charette, Denis Marleau, Stéphanie jasmin, Dominique Pauwels

1 - 2 - 3 juin	<i>Con grazia</i>	Anne Thériault, Martin Messier
1 - 2 - 3 juin	<i>Siri</i>	Maxime Carbonneau
2 - 3 - 4 juin	<i>Go down, Moses</i>	Romeo Castellucci
2 - 3 - 4 - 5 juin	<i>Mercurial George</i>	Dana Michel
3 - 4 juin	<i>Jamais assez</i>	Fabrice Lambert
3 - 4 - 5 juin	<i>Logique du pire</i>	Étienne Lepage, Frédérick Gravel
4 - 5 - 6 juin	<i>Fin de série</i>	Manon Oligny
5 - 6 - 7 juin	<i>multiform(s)</i>	Amanda Acorn
5 - 6 - 7 - 8 juin	<i>So You Can Feel</i>	Pieter Ampe
6 - 7 - 8 juin	<i>J'aime Hydro</i>	Christine Beaulieu
7 - 8 juin	<i>Gala</i>	Jérôme Bel

Conseil d'administration et équipe 2016

Conseil d'administration

Comité exécutif

Président

Gil Desautels

Directeur général intérimaire

Bureau de développement et de relations avec les diplômés

Université de Montréal

1^{er} vice-président

Charles Milliard

Pharmacien MBA

Vice-président exécutif

Groupe Uniprix

2^e vice-président

Martin Faucher

Codirecteur général et directeur artistique

Festival TransAmériques

Trésorier

Jacques Dostie

Administrateur de sociétés

Secrétaires

David Lavoie

Codirecteur général et directeur administratif

Festival TransAmériques

Anne-Marie Cadieux

Comédienne

Administrateurs

Lily Adam

Associée
Ernst & Young

Paul Beauchamp

Premier vice-président
Olymel

Natalie Chapdelaine

Agente de programme, Innoweave
Fondation de la famille J.W. McConnell

Sophie Corriveau

Interprète, enseignante et directrice de répétitions

Éric Gosselin

Associé
McCarthy Tétrault

Arnaud Granata

Président et éditeur
Infopresse

Evelyne de la Chenelière

Auteure et comédienne

Marie Lavigne

Administratrice de sociétés

Équipe du FTA 2016

Direction générale

CODIRECTEUR GÉNÉRAL ET DIRECTEUR ARTISTIQUE

Martin Faucher

CODIRECTEUR GÉNÉRAL ET DIRECTEUR ADMINISTRATIF

David Lavoie

ADJOINTE À LA CODIRECTION GÉNÉRALE ET DIRECTION ARTISTIQUE
Mélanie Carbonneau

Programmation

CONSEILLÈRE ARTISTIQUE
Jessie Mill

ADJOINTE À LA PROGRAMMATION
Karen Graham

Communications

DIRECTEUR DES COMMUNICATIONS ET DU MARKETING
Hugo Couturier

COORDONNATRICE AUX COMMUNICATIONS
Marion Gerbier

RESPONSABLE DU DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS
Jeanne-Renée D. Lorrain

AGENT DE COMMUNICATIONS
Sandrick Mathurin

RESPONSABLE DE LA BILLETTERIE
Fabienne Couture

ASSISTANTE À LA BILLETTERIE
Cécilia Girard

STAGIAIRE AUX COMMUNICATIONS (MÉDIAS SOCIAUX)
Marie Attard

STAGIAIRE AU DEVELOPPEMENT DES PUBLICS
Claire Dupont

STAGIAIRE AUX COMMUNICATIONS
Sarah Mureu

ATTACHÉE DE PRESSE
Natalie Dion

Administration

CHARGÉE DE L'ADMINISTRATION

Tau S. Bui

RESPONSABLE DES PARTENARIATS

Amélie Aumont par intérim | **Aleck Guès**

TECHNICIEN ADMINISTRATIF

Mathieu Séguin-Tétreault

AGENTE D'INFORMATION

Noémie Roy

STAGIAIRE À L'ADMINISTRATION

Éléonore Comte

Production

DIRECTRICE DE PRODUCTION

Lucie Juneau

ADJOINTE DE PRODUCTION

Viviane Dohle

DIRECTEUR TECHNIQUE

Victor Lamontagne

ASSISTANTE À LA DIRECTION TECHNIQUE

Émilie Gendron

ASSISTANTE À LA DIRECTION TECHNIQUE

Anne-Sara Gendron

COORDONNATRICE DES TRANSPORTS

Mélanie Primeau

Quartier général

RESPONSABLE DU QUARTIER GÉNÉRAL

Emilia Alvarez

GÉRANT DE BAR
Ariane Thibodeau

Accueil

RESPONSABLE DE L'ACCUEIL
Léonie Dupin

ASSISTANTE À L'ACCUEIL
Florence Béland

STAGIAIRE À L'ACCUEIL
Julie Bismut

Annexe 3 : Dossier de presse de *Mille Batailles*



Danse
+ Théâtre



10^e ÉDITION
26 MAI AU 8 JUIN 2016
#FTA2016

DOSSIER DE PRESSE

MILLE BATAILLES CRÉATION 2016

DANSE

31 MAI + 1 + 2 JUIN 2016
MONUMENT-NATIONAL
SALLE LUDGER-DUVERNAY

LOUISE LECAVALIER
FOU GLORIEUX
MONTRÉAL

Les dossiers de presse du Festival TransAmériques sont constitués de matériel envoyé par la compagnie qui produit le spectacle, de matériel original et de recherches effectuées par l'équipe du Festival.

SOMMAIRE

CRÉDITS.....	3
DANS LA PRESSE.....	4
ENTRETIEN AVEC LOUISE LECAVALIER.....	6
LE FTA À PROPOS DE MILLES BATAILLES.....	8
LE FTA À PROPOS DE LOUISE LECAVALIER.....	8
LOUISE LECAVALIER À PROPOS DE MILLE BATAILLES.....	9
BIOGRAPHIE LOUISE LECAVALIER.....	10
BIOGRAPHIE ROBERT ABUBO.....	11
BIOGRAPHIE ANTOINE BERTHIAUME.....	11
LISTE DES ŒUVRES DE LA COMPAGNIE FOU GLORIEUX.....	12
CALENDRIER DE TOURNÉE MILLES BATAILLES.....	12

MILLE BATAILLES



UN SPECTACLE DE **Fou Glorieux**

CONCEPT ET CHORÉGRAPHIE **Louise Lecavalier**

INTERPRÉTATION **Robert Abubo + Louise Lecavalier**

ASSISTANCE À LA CHORÉGRAPHIE ET DIRECTION DES RÉPÉTITIONS

France Bruyère

CONCEPTION LUMIÈRES **Alain Lortie**

MUSIQUE ORIGINALE **Antoine Berthiaume**

MUSIQUE ADDITIONNELLE **Steve Roach**

COSTUMES **Yso**

PHOTO **André Cornellier**

COPRODUCTION **Festival TransAmériques + tanzhaus nrw**

(Düsseldorf) + HELLERAU - European Center for the Arts (Dresde) +

Centquatre (Paris) + Usine C + Centre national des Arts du Canada (Ottawa)

PRÉSENTATION **TP1**

FT
A

DOSSIER DE PRESSE / MILLE BATAILLES / 3

DANS LA PRESSE

« [Louise Lecavalier] est reconnue pour son art de la danse indomptable. Son nouvel opus semble (...) taillé dans un seul souffle. La danseuse canadienne d'exception y montre qu'on n'a pas forcément besoin d'un adversaire pour combattre.»

Rico Stehfest, *Tanznetz.de*, 21-02-2016

«Pour sa performance à bout de souffle, saturée de rythme, Louise Lecavalier et son partenaire de danse Robert Abubo se sont mérité un tonnerre d'applaudissements. »

Dagmar Kurtz, *Theaterkompass.de*, 16-02-2016

« Avec un art consommé et à un rythme endiablé, la Canadienne Louise Lecavalier part au combat dans *Mille Batailles*. Accompagnée par un afro-funk électronique et de profonds riffs de guitare (...), elle renverse les codes, met l'intérieur à l'extérieur, l'avant à l'arrière, le haut en bas. Le tout en explorant une gigantesque palette de mouvements saccadés et rythmiques, portés par un travail de bras et de jambes fascinant, sur le fond coloré d'un champ de bataille dessiné en rouge-orangé. (...) Le spectateur est fasciné par la maîtrise du corps, l'acrobatie et la détermination, par la façon dont les longues années d'expérience se mélangent avec une constante recherche de la nouveauté. (...) Dans une des scènes les plus incroyables, les danseurs se déplacent avec leurs jambes vers le haut, devant le mur du fond de la scène, leur existence semble avoir été mise sens dessus-dessous, tout comme leur corps. (...) Le triomphe enthousiaste qui retentit dans la salle (...) va aussi bien à la pièce qu'à la danseuse : une des très Grandes de ce monde. »

Thomas Hag, *RP Online (Rheinische Post)*, 15-02-2016

A PROPOS DE SO BLUE (présenté au FTA en 2013)

« D'abord seule, comme emportée par la foule, résistant à un tourbillon qui l'emporte de jardin à cour, Louise Lecavalier (...) est une étoile filante à toute allure, prise dans l'accélération de l'époque. »

Gilles Renault et Maire-Christine Vernay, *Libération*, 02-03-2014

« L'une des superstars de la danse contemporaine, elle qui, avec le postulat du "corps intelligent", a écrit une page d'histoire dans les années 1980 : Louise Lecavalier. (...) Sans âge apparent, un corps fin, sportif, vivant jusqu'à l'ivresse, et allant au-devant des risques se dépense sous nos yeux. Mûr, entièrement là, plein de charisme. »

Tanzhaus NRW, 12-2012

« Dès la première seconde, on le sait : l'heure qui s'ouvre va nous ficeler sur nos sièges. En réalité, c'est clair beaucoup plus tôt. Car la danseuse et chorégraphe canadienne fait partie des très grands de sa discipline. (...) C'est époustouflant, le public remercie par de longs applaudissements enthousiastes. »

Thomas Hag, *Neue Rhein Zeitung*, 15-09-2012

« De l'énergie pure, rien que du "speed", une maîtrise parfaite des mouvements, contrôle et discipline. Et même dans le calme se niche la puissance la plus contrôlée possible. »

Karl Harb, *Salzburger Nachrichten*, 07-07-2012

ENTRETIEN AVEC LOUISE LECAVALIER

Par Anne Viau

Mille batailles : À quelles batailles le titre fait-il référence exactement ?

C'est un processus stimulant de choisir un titre, on échafaude mille idées pour une nouvelle création, on a mille espoirs, mais rien de concret n'est encore là... alors un titre, c'est une intuition... Le titre choisi prendra éventuellement le sens que la pièce lui donnera. Pourquoi *Mille batailles* ? En période de création, je deviens tyrannique envers moi-même, je ne suis ni euphorique, ni extatique, je suis un guerrier naïf qui retourne au front en sachant à quel point c'est difficile. Danser est un combat physique la plupart du temps, créer est une lutte psychique et intellectuelle tout le temps, et parallèlement, il faut vivre bien d'autres petits ou grands combats quotidiens. Remettre en question l'art que je pratique est l'ultime bataille, sublimée et abstraite. Et danser est une cérémonie sauvage, la plus vraie, la plus concrète. J'y mets tout ce que je suis. Pour moi, un spectacle est une métaphore de la vie. Un temps où l'on rend compte publiquement de nos limites. C'est me remettre en question et apprendre. Je savais intuitivement que cette nouvelle création serait la nouvelle bataille à livrer. Je danse, je pense pour ma survie. Mais il n'y aura ni violence ni victoire définitive aux *Mille batailles*. Ces combats ne renvoient qu'à une danse folle, quasi tribale.

Et pourtant, malgré ce titre, *Mille batailles* est peut-être léger. Ne sommes-nous pas tous plus légers que nos doutes, nos drames et nos luttes ? En dansant, je sors de ma zone de confort, je me mets en danger une fois de plus, alors allons-y pour ces *Mille batailles* à livrer, parfois en riant, parfois en peinant. C'est un luxe, et je le sais.

Votre création a été influencée par un personnage en particulier. Comment celui-ci a-t-il évolué en cours de route ?

J'ai travaillé dans un studio équipé de miroirs et avec une caméra pour filmer la danse. Je me suis maintenue à une certaine distance du miroir et de la caméra pour observer une forme bouger que j'ai animée à partir de ce qu'elle m'inspirait. Je ne voulais pas refaire la danse d'émotions et d'états bruts qu'est *So Blue*. Je voulais en premier lieu me tenir loin de moi, et c'est ainsi que le personnage du Chevalier inexistant d'Italo Calvino m'est apparu. Je me suis servie de lui, qui n'est qu'armure et pensée, sans corps ironiquement, pour trouver des possibilités de bouger autrement. Je n'ai pas cherché à évoquer son histoire, seuls les aspects philosophiques et farfelus de sa non-existence m'ont intéressée. J'ai voulu soustraire mon corps aux émotions pour bouger comme ce corps-armure, un moyen très simple de me déjouer le plus longtemps possible dans la création et d'arriver à créer un autre personnage dansant. Danser autrement. Pourtant, c'est inévitable, je m'emmène toujours avec moi-même, c'est bien moi qui serai là les soirs de spectacle... Mais je souhaite simplement changer un peu, me transformer peut-être.

Ce qui me plait bien chez le Chevalier, c'est qu'il est suivi par son écuyer naïf, Gourdoulou, l'antihéros, tel le Vendredi de Robinson Crusoe. Après avoir travaillé en solo pendant des mois, ce personnage autrement déraisonnable m'a donné le prétexte parfait pour continuer en duo. À deux, il y a plus de

possibilités, tout est permis. Ensuite, il ne s'agit que d'inventer une danse, une chimère pour affronter la scène...

Est-ce qu'il y a également d'autres images, des œuvres en particulier ou des créateurs qui vous ont influencée ?

Oui, par exemple certains personnages des films du cinéaste d'animation japonais Hayao Miyazaki, ceux qui subissent des transformations et qui doivent vivre dans des corps étranges ou insensés : le baron transformé en bâton, le personnage « Sans visage » du *Voyage de Chihiro*... D'autres figures fortes m'inspirent qui n'apparaissent pas forcément dans mes spectacles : Marilyn Monroe, le Charlot de Chaplin, le Funambule de Jean Genet, l'Orlando de Virginia Woolf, l'Edward aux mains d'argent de Tim Burton. Des corps enveloppes

insondables, miroirs de nous-mêmes. Je suis touchée aussi par la performance des boxeurs, leur sacrifice et leur quête de dépassement.

Vous avez chorégraphié le spectacle et vous l'interprétez également. Est-ce difficile de traduire vos idées sur d'autres corps ?

Je chorégraphie sur moi parce que c'est plus facile, parce que je suis disponible, et tout compte fait, la main-d'œuvre la moins chère. Je ne pourrais que difficilement être aussi exigeante envers les autres qu'envers moi-même ; je suis changeante et je tourne parfois en rond avec mes doutes et mes hésitations que je ne voudrais pas imposer à d'autres... Mais c'est formidable qu'un autre danseur m'accompagne dans cette démarche.

LE FTA À PROPOS DE MILLE BATAILLES

Force intranquille, amazone des temps modernes, Louise Lecavalier voit la danse comme un art radical, une lutte autant physique que psychique, un défi de tous les instants. Après *So Blue*, coup d'éclat du FTA 2013, elle bascule de l'autre côté du miroir avec une quête insolite non moins haletante, sous des climats sonores mystérieux et obsédants.

La scène est un ring, un terrain de jeu, où se livrent, en neuf rounds, mille batailles éphémères. Librement inspiré de la figure du Chevalier inexistant de l'écrivain Italo Calvino, un personnage naïf et imperturbable croise un autre antihéros — son écuyer, son double. Mus par une pulsion indéfinissable, ils se lancent dans une aventure pure et folle qui définit le sens de leur existence. Ils vibrent, sautillent, frétilent, se jaugent, s'imitent, trottent, courent, tournent en rond, chevauchent des terres. Ils poursuivent leurs chimères et nous emportent avec eux bien loin dans leurs dérives imaginaires.

LE FTA À PROPOS DE LOUISE LECAVALIER

Figure charismatique de La La La Human Steps pendant 18 ans, Louise Lecavalier a été l'égérie de toute une époque, incarnant une danse extrême et spectaculaire au-delà de toutes limites. Depuis, avec sa compagnie Fou glorieux, fondée en 2006, elle s'est donné la liberté d'explorer avec d'autres « fous glorieux », des créateurs tels que Tedd Robinson, Benoît Lachambre, Crystal Pite, Nigel Charnock, Fabien Prioville, Jakop Ahlbom et Deborah Dunn, les musiciens Mercan Dede et Hahn Rowe, le plasticien Laurent Goldring et l'éclairagiste Alain Lortie — un parcours que le FTA accompagne depuis quelques années (*Is You Me* en 2008, *Children* et *A Few Minutes of Lock* en 2010). En 2012, elle signe avec *So Blue*, présentée au FTA en 2013 et dans une quinzaine de pays, sa première œuvre intégrale, dansée avec Frédéric Tavernini, s'attachant à exprimer toute la vérité du corps en un solo et un duo hallucinés, jusqu'à la transe. Plusieurs prix sont venus ponctuer la trajectoire de *So Blue*.

Avec *Mille batailles*, elle renouvelle son engagement total à la danse en poursuivant une recherche fondée sur le dépassement de soi, la prise de risque et l'effort véritable, une quête d'absolu où elle tente de débusquer « le plus qu'humain dans l'humain ». À ses côtés, le danseur Robert Abubo, son ancien partenaire dans les pièces de Tedd Robinson, qui fut longtemps lié au Groupe Lab de danse à Ottawa et à Dancemakers à Toronto, et le compositeur et musicien montréalais Antoine Berthiaume.

LOUISE LECAVALIER À PROPOS DE MILLE BATAILLES

Je me perds parfois dans ma danse. Un autre apparaît dans la glace, un personnage qui se dessine au fil des improvisations, me les dicte d'une certaine façon et s'impose dans le mouvement. Je l'observe bouger et il évoque pour moi le personnage d'Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant*, roman qui m'avait fascinée il y a quelques années, à la portée à la fois philosophique et farfelue. Un personnage vide, donc plein de possibilités, une armure qui ne contient rien ni personne, si ce n'est qu'une voix et un esprit. Je ne fais pas une pièce sur son histoire, mais j'aime ce type de personnages, à la fois vides et pleins, comme lui : Marilyn Monroe, Charlot (Chaplin), le funambule de Jean Genet, Orlando (Virginia Woolf), Edward Scissorhands, des personnages qui livrent leurs batailles personnelles, presque inutiles, naïves ou éternelles. Leurs combats qui peuvent sembler dérisoires nous touchent car ils nous amènent à questionner l'essence de notre nature humaine. Ces corps enveloppes nous permettent de nous voir comme dans un miroir et gardent leur mystère, insondables.

So Blue est une danse crue, spontanée, humaine, viscérale, animale. Cette nouvelle création est la continuité de ce que j'ai exploré avec *So Blue*, mais avec ce personnage vide/plein, ma quête semble presque plus spirituelle, profonde et naïve à la fois, comme si j'essayais de me détacher de moi-même. Je cherche la danse d'un corps-armure. Ce ne sont pas des émotions qui le font bouger, c'est une force étrange et indéfinissable, une fantaisie pure ou folle.

Le mouvement est presque léger, pétillant, incisif ; le personnage n'a pas besoin de repos. Il vibre. Il voyage. Il chevauche des terres, l'espace, il s'arrête, en équilibre, il est presque imperturbable. Il croise un autre personnage tout aussi étrange (interprété par le danseur Robert Abubo) qui devient son Vendredi, l'autre. Celui qui est là, dans l'ombre. Ce binôme est prétexte à une quête surréaliste légère, mais qui questionne pourtant le sens de l'existence. Car j'aime les questions philosophiques que soulève Italo Calvino avec ce personnage qui n'a pas besoin d'exister pour être. Au début, il est dénué de tout sentiment et n'existe qu'au travers de sa rigide intransigeance. Il va évoluer. Peut-être même va-t-il s'humaniser.

Je joue avec les extensions et les équilibres et continue à explorer et à approfondir ma recherche sur les rythmes persistants et obsédants, les saccades dans la fluidité, la transe. Dans le travail de recherche, j'approche la danse des personnages d'une façon plus froide et mécanique, comme une mécanique de l'obsession ou de l'absence.

Je cherche une danse plus sculpturale en solo et en duo. Si le mouvement est la suite de la chorégraphie du spectacle précédent, le geste est cependant moins fébrile et passionnel, il est plutôt construit pour sa mécanique ; c'est un personnage qui avance avec confiance, dignement, il peut en devenir ridicule de naïveté, il reste droit, même quand il est happé par une spirale, il ne parle pas de lui, son mouvement est sa seule façon d'exister. Alors il glisse, il tremble, il vibre, il sautille.

BIOGRAPHIE LOUISE LECAVALIER - chorégraphe, interprète et directrice artistique



© Massimo Chiaradia

Née à Montréal, Louise Lecavalier s'associe à La La La Human Steps au début des années 1980 et fait partie de toutes les distributions de la compagnie depuis *Oranges* en 1981 jusqu'à *Exaucé/Salt* en 1999. En 1985, elle devient la première Canadienne à remporter un prix Bessie à New York pour sa prestation dans *Businessman in the Process of Becoming an Angel* (1983).

Elle a dansé dans *Human Sex* (1985), *New Demons* (1987), *Infante* (1991), et enfin, *2* (1995) et *Exaucé/Salt* (1998), œuvres où elle atteint à une rare maturité d'interprète. Figure de proue de la compagnie pendant près de deux décennies, investie corps et âme dans son art, elle a incarné une danse extrême, avec une passion et une générosité sans prudence, bouleversant les publics de partout. Elle a également participé à toutes les collaborations d'envergure qui ont marqué la trajectoire de La La La Human Steps, notamment le spectacle *Sound and Vision* de David Bowie en 1990, le concert *The Yellow Shark* de Frank Zappa et de l'Ensemble Modern d'Allemagne à l'automne 1992 et le film *Inspirations* du réalisateur Michael Apted en 1996.

En 2003, Louise Lecavalier travaille avec le chorégraphe Tedd Robinson, qui crée pour elle et lui le duo *Lula and the Sailor* puis la pièce *Cobalt rouge*, un quatuor avec trois interprètes masculins, aux côtés de Lecavalier, présenté en première au Centre national des Arts, à Ottawa. En 2006, les chorégraphes Benoît Lachambre et Crystal Pite créent chacun un solo pour Lecavalier. Le programme complet composé des solos *"I" Is Memory* et *Lone Epic* ainsi que du duo *Lula and the Sailor*, créé par Tedd Robinson, a fait l'objet de plus de 80 représentations de 2006 à 2009 en Amérique du Nord, en Europe et au Japon. Ces œuvres ont été produites sous la bannière de la compagnie *Fou glorieux*, une structure de travail flexible, fondée en 2006.

Le duo *Is You Me*, nouvelle collaboration entre Louise Lecavalier et Benoît Lachambre produite par la compagnie Par B.L.eux, a été créé au printemps 2008 au Festival Transamériques à Montréal et a été présenté en tournée à 54 reprises jusqu'à l'été 2011. Le double programme de duos formé des œuvres *Children*, conçue par le chorégraphe britannique Nigel Charnock, et *A Few Minutes of Lock*, trois anciens duos d'Édouard Lock revisités, a fait l'objet de 92 représentations de 2009 à la fin de 2013 en Amérique du Nord, en Europe ainsi qu'en Australie. Parallèlement, Louise Lecavalier crée le spectacle *So Blue*, qu'elle chorégraphie et met elle-même en scène. La première partie a été présentée en avant-première au Festival Sommerszene, à Salzbourg, en juillet 2012. La première a eu lieu le 7 décembre 2012 au tanzhaus nrw, à Düsseldorf, en Allemagne. Depuis, *So Blue* continue de tourner en Amérique du Nord et du Sud, en Europe et en Asie. En juin 2015, l'œuvre remporte un prix Dora Mavor Moore à Toronto pour les représentations au Festival Luminato 2014.

De nombreux prix et distinctions ponctuent la carrière de Louise Lecavalier. En mai 1999, elle remporte le prix national de danse Jean A. Chalmers, accordé pour la première fois à une interprète. Elle reçoit en février 2003 une bourse de carrière du Conseil des arts et des lettres du Québec. En décembre 2008, elle devient Officier de l'Ordre du Canada, en reconnaissance de sa contribution légendaire à la danse contemporaine. En juin 2011, elle est nommée « Personnalité chorégraphique de l'année 2010-2011 » par le Syndicat professionnel français de la critique, à Paris. En novembre 2011, elle est la première lauréate des Prix de la danse de Montréal, créés à l'initiative de la

chorégraphe Marie Chouinard. En septembre 2013, elle remporte le prix de danse Léonide Massine 2013, à Positano, en Italie, dans la catégorie « danseuse de l'année sur la scène contemporaine ». En mars 2014, Louise Lecavalier et sa compagnie Fou glorieux récoltent coup sur coup deux prix très prestigieux : Fou glorieux reçoit le 29^e Grand Prix du Conseil des arts de Montréal, tandis que la danseuse figure parmi les lauréates 2014 des Prix du Gouverneur général pour les arts du spectacle (PGGAS). En mars 2015, la danseuse est nommée compagne de l'Ordre des arts et des lettres du Québec, parmi 35 personnalités ayant aussi contribué au rayonnement de la culture québécoise.

BIOGRAPHIE ROBERT ABUBO - danseur



Robert Abubo est diplômé de la section professionnelle de l'École du Royal Winnipeg Ballet où il a étudié avec David Moroni. De 1994 à 2006, il a travaillé pour le Groupe Lab de danse à Ottawa, sous la direction de Peter Boneham. Il a travaillé pour la compagnie Dancemakers à Toronto de 2008 à 2015 (sous la direction artistique de Michael Trent jusqu'en 2014). À titre de danseur indépendant, il a collaboré avec plusieurs artistes, entre autres Tedd Robinson, Sylvain Énard, Lynda Gaudreau, Shannon Conney, Bill James, Luc Dunberry, les Contemporary Dancers de Winnipeg, Heidi Strauss, Kate Hilliard, Ame Henderson, Dana Gingras et Ben Kamino. Il a créé des oeuvres chorégraphiques pour le Festival Dance Canada, Tangente, Dancer's Studio West, Kaeja d'Dance, Dancemakers et Nuit Blanche, à Toronto. Il a été le partenaire de Louise Lecavalier dans le duo *Lula and the Sailor*, chorégraphié par Tedd Robinson en 2003.

BIOGRAPHIE ANTOINE BERTHIAUME - musique originale



Montréalais d'origine, Antoine Berthiaume est un compositeur et guitariste actif dans les domaines de l'improvisation, de la musique contemporaine et de la danse. Son travail s'est enrichi de collaborations avec des créateurs en danse contemporaine, notamment Annie Gagnon, Thierry Huard, Aurélie Pedron, Audrey Bergeron, Louis-Élyan Martin, Audrée Juteau et Alan Lake. Il a participé à une dizaine d'albums sur les étiquettes Ambiances Magnétiques, Audiogram, Vos Records, Incus Records et Starkland, aux côtés de figures majeures de l'improvisation telles que Guido del Fabbro, Philippe Lauzier, Pierre-Yves Martel, Michel Donato, Pierre Tanguay, Fred Frith, Tim Brady, Derek Bailey et Elliott Sharp. Boursier du Conseil des arts et lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada, il a pu parfaire ses connaissances aux États-Unis et en Europe auprès de Charlie Banacos, David Binney et Mordy Ferber, entre autres. Détenteur d'une maîtrise en composition contemporaine, il poursuit actuellement un doctorat en composition électroacoustique à l'Université de Montréal, après une tournée avec la dernière création du Cirque du Soleil, *Kurios*.

LISTE DES ŒUVRES DE LA COMPAGNIE FOU GLORIEUX

<i>Mille batailles</i>	2016
<i>So Blue</i> / présenté au FTA en 2013	2012
<i>A Few minutes of lock</i> / présenté au FTA en 2010	2009
<i>Children</i> / présenté au FTA en 2010	2009
<i>Is you me</i> / présenté au FTA en 2008	2008
<i>Lone Epic</i>	2006
« I » <i>is memory</i>	2006
<i>Lula and the Sailor</i>	2003

CALENDRIER DE TOURNÉE MILLE BATAILLES

13 + 14 février 2016	Düsseldorf (Allemagne)
19 + 20 février 2016	Dresde (Allemagne)
7 + 8 + 9 avril 2016	Paris (France)
31 mai + 1 + 2 Juin	Festival TransAmériques, Montréal

Annexe 4 : Dossier de presse de *Mille Batailles* (Extrait)



Danse
+ Théâtre



10^e ÉDITION
26 MAI AU 8 JUIN 2016
#FTA2016

REVUE DE PRESSE / PRESS REVIEW

MILLE BATAILLES
CRÉATION 2016

DANSE

31 MAI, 1 + 2 JUIN 2016
MONUMENT NATIONAL
SALLE LUDGER-DUVERNAY

LOUISE LECAVALIER
FOU GLORIEUX
MONTRÉAL



David Bowie et Louise Lecavalier, duo de danse électrique

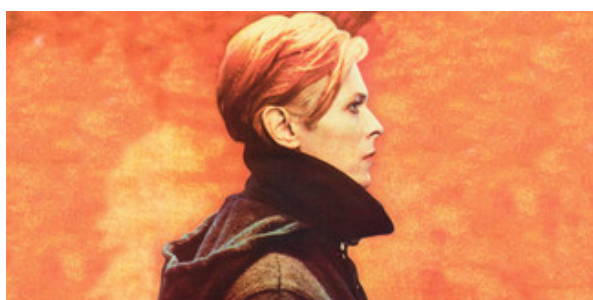
Emmanuelle Bouchez

Publié le 13/01/2016. Mis à jour le 15/01/2016 à 17h10

A la demande de David Bowie, Louise Lecavalier, figure de la danse contemporaine québécoise, a partagé la piste avec lui en 1988 et 1990. Souvenir ému et à chaud de la chorégraphe, égérie d'Edouard Lock.



Louise Lecavalier, grande figure de la danse contemporaine au Québec (et dans le monde international de la danse contemporaine), égérie pendant dix-huit ans de la compagnie *Lala Human steps* et de son chorégraphe Edouard Lock, a dansé sur scène avec David Bowie. La blonde élastique et survoltée du Sound and vision Tour inauguré à Québec en mars 1990, c'est elle. Elle y accomplit un duo avec le danseur Donald Weikert, pendant que David Bowie chante... « *Dans la liste des cinquante chansons, on avait choisi Suffragette city (1972), mais la pièce aurait pu s'adapter à d'autres morceaux* », nous dit-elle.



Encore sous le choc, elle confie avoir vécu avec David Bowie des moments artistiques intenses, inscrits « *à jamais, quelque part, dans un coin du ciel* ». Déjà, en 1988, elle avait partagé avec lui une apparition scénique (pour la chanson *Look back in anger*, composée dix ans plus tôt, avec Brian Eno), dans une soirée de gala à Londres en faveur de l'Institute of Contemporary Arts. « *On avait seulement trois demi-journées pour répéter. J'étais repartie la nuit même après le show pour danser à Dusseldörf. Il avait vu des vidéos de notre précédent spectacle Human Sex - c'est ce qui l'avait décidé à s'adresser à nous. Il était prêt à tout essayer. Il voulait reproduire certains gestes ("I would like to do the plank", riait-il), car dans ce spectacle je prenais sur mes genoux mon équipier, allongé droit comme une barre. Mais David était plus grand ! C'était plus délicat, mais on a réussi. Plus que mon répertoire habituel, on a accompli ensemble un rock stylisé réglé par Edouard Lock. La danse n'était pas complexe, mais c'était excellent dans ce genre : Bowie était impeccable et ça fonctionnait bien entre nous. Ce soir-là, je n'avais pas la tête à accomplir mes pas le mieux possible, à anticiper le mouvement, comme d'habitude. Malgré des conditions difficiles (on passait à la fin, il n'y avait pas de tapis de danse et des mégôts traînaient par terre !), être sur scène avec lui était d'une telle force, j'ai senti le public se rapprocher du plateau dès son apparition... On arrivait chacun de notre côté, chacun de nos deux mondes, on se regardait dans les yeux. Sa présence était si*

intense, il était entièrement là, dans la performance. Toute sa présence scénique était entièrement concentrée dans ses yeux, ses yeux à leur tour entièrement concentrés sur moi ! Je n'oublierai jamais. »

Pour le Sound and vision tour, l'exercice fut différent. Bowie avait chargé Edouard Lock de la direction artistique du show et calé deux mois de répétition à New York en janvier et février 1990 avant la première de mars. Mais Lecavalier et Bowie n'ont finalement pas dansé ensemble en direct sur scène, seulement dans les vidéos projetées sur une mosaïque d'écrans. Cela aurait été trop compliqué au vu des nombreux morceaux déjà chantés par Bowie. Elle y a dansé en direct son duo avec Donald Weikert. Ce fut pourtant à cette occasion qu'elle a vraiment connu et observé Bowie au travail. « Une période pour lui sans doute plus “monastique” qu'à ses débuts. Je l'ai beaucoup aimé comme personne. Il me demandait toujours : que dois-je voir dans la danse en ce moment ? Il me conseillait sur les nouveautés musicales. Il avait travaillé à ses débuts avec le chorégraphe et mime Lindsay Kemp et cela se sentait : il était ouvert à toutes les formes d'art. Il était curieux, adorable, charmant. Sa stature restait impressionnante, mais on l'oubliait vite, tout paraissait simple avec lui. » Autrefois, les voyant côte à côte, on pouvait les croire frère et sœur. Aujourd'hui, Louise Lecavalier porte les cheveux très courts, et la ressemblance est encore plus forte. Et troublante.

A voir

Mille Batailles, nouvelle création de Louise Lecavalier, du 7 au 9 avril 2016 au Centquatre, 75019 Paris



Louise Lecavalier: So Blue

So Blue: Review by Helen Shaw

There are some people who cannot forget Louise Lecavalier in 1985—even those of us who never saw her, those of us who glimpsed her in snippets on video, on scratchy VHS tapes seen years later. From 1981–1998, Lecavalier was the punk princess of La La La Human Steps, Édouard Lock’s aggressively exciting dance hybrid of rock sensibility and balletic precision. In *Human Sex*, Lecavalier, her blonde hair flying, would leap into the air, fling herself into the horizontal, then land with a gleeful crash, pinning her partners to the ground. She was a mad fairy with WWF moves; a pixie doing pile drivers.

Now the world has changed. Lock announced the end of La La La in June; Lecavalier has been making work for her Montreal-based company Fou Glorieux since 2006. The famous hair is short now, a fierce little shock that stands stiffly away from her grave, sweet face. And yet this week at New York Live Arts, time does seem to be standing still. In her 50s, Lecavalier can still channel electric current through her body so that our own senses tremble in sympathy, and her body is still a marvel of muscle and elasticity, a sharp blade that you feel—nervously—you should keep an eye on.

So Blue is a journey through altered states. For its first section, Lecavalier—tiny in a Yso-designed tracksuit—works alone. Persecuted by a pulsating electro-world score by Mercan Dede, she trembles like a frightened animal as she skitters across the space; she bursts into sudden voguing-inspired moves, sometimes while muttering weird imprecations at us under her breath. The repetitive shaking creates an impression of a mind beset by demons or drugs, unable to soothe itself; even the floor—cut by tape-and-marley geometries—judders. Whenever lighting designer Alain Lortie floods the room with blue, it turns the white parallelograms into vivid lakes. Nothing seems stable. The stage is tweaking.

After this comes a longer sequence, a duet with Frédéric Tavernini, who dances at and with Lecavalier as though the pair has come to some demonic club. His hugeness and frowning concentration set off her increasing agitation—there are animal energies between them, which are sometimes erotic, sometimes silly. (At one point she perches on his back, and she looks just like a kitten riding on a Great Dane.)

Throughout *So Blue* Lecavalier astounds us with the things her body can do—and with the way her intensity manages to communicate itself to us. In a beautiful moment, one that makes a seam between the piece’s “acts,” Lecavalier presses into a headstand. Her shirt falls down over her face, obscuring her, and all her frantic movement stops. Her legs stretch up into the air and sway like seaweed at low tide. Time slows. What’s wonderful is how our senses follow her, drugged, still obeying whatever energies she summons into the room. For a long few minutes, the theater seemed to have taken a hit of something darker. But it was just Lecavalier, still potent after all these years.

New York Live Arts. Choreography by Louise Lecavalier. Created and performed by Lecavalier and Frédéric Tavernini. Running time: 70mins. No intermission.

Follow Helen Shaw on Twitter at [@Helen_E_Shaw](https://twitter.com/Helen_E_Shaw)

POSTED: FRIDAY SEPTEMBER 11 2015

Annexe 5 : Etablissements visités lors de la tournée des écoles 2016

Établissement	Nombre d'élèves attendus	Nombre d'élèves présents
École nationale de Théâtre	50	52
Université de Montréal	10 à 20	13
École nationale de Cirque	25	0
UQAM théâtre	80	77
Collège Lionel Groulx	60	22
Conservatoire théâtre	30	22
CEGEP Saint Laurent	10	10
Concordia - Danse	50	47
National theatre school	40	36
CEGEP Sainte Hyacinthe	30 ou +	30
Université Ottawa	13	10
Dawson	20	16
CEGEP John Abott	60 ou +	51
École de danse contemporaine	max 63	50
Playwrights	10	6
CEGEP Marie-Victorin	30	23

HORAIRE PREMIER SÉJOUR CULTUREL
du 26 au 29 mai 2016
FTA 2016

Spectacles	Ateliers	Rencontres	Visites	Repas
------------	----------	------------	---------	-------

JEUDI 26 MAI		VENDREDI 27 MAI		SAMEDI 28 mai		DIMANCHE 29 mai	
GROUPE 1	GROUPE 2	GROUPE 1	GROUPE 2	GROUPE 1	GROUPE 2	GROUPE 1	GROUPE 2
		Rencontre enseignants Résidence UQAM [8h00 - 8h30]		Rencontre enseignants Résidences UQAM [8h00 - 8h30]		* consignation des bagages aux résidences [7h30 - 8h00] Rencontre enseignants Résidences UQAM	
		Atelier The Black piece <i>Catherine Lessard</i> Espace des Arts - Studio AB [9h00 - 10h30]		Atelier The Black Piece <i>Catherine Lessard</i> Espace des Arts - Studio AB - [9h00 - 10h30]		Aluiser son œil critique <i>Fabienne Cabado + Anne Nadeau</i> Espace des Arts - Studio MAC [8h30-10h00]	
		Visite + Atelier au MACM [9h30h - 11h30]		Hydra + Corps secret / Corps public Place des Arts [10h30-12h00]		Visite en coulisses du Monument National <i>Jean-Marc Larrue</i> [10h30 - 12h]	
		Rencontre Ann Van den Broek Espace des Arts - Studio AB [11h00 - 12h00]		Rencontre Ann Van den Broek Espace des Arts - Studio AB - [11h00 - 12h00]		Atelier Pluton - acte 2 <i>Katle Ward</i> Espace des Arts - Studio AB [10h30-12h00]	
		Dîner libre [12h00 - 12h45]		Dîner libre [12h00-13h00]		Dîner libre [12h00 - 12h45]	
		Visite + Atelier au MACM [13h00 - 15h00]		Atelier Une lie flottante <i>Yes Simard</i> Espace des Arts - Studio AB [13h00 - 14h30]		Atelier Pluton - acte 2 <i>Katle Ward</i> Espace des Arts - Studio AB [13h00-14h30]	
		Introduction au travail de ZFK - <i>Anne Nadeau</i> Espace des Arts - Studio AB [15h00-15h30]		Atelier Une lie flottante <i>Yes Simard</i> UQAM dep. Danse KS1210 [13h30 - 15h00]		Visite en coulisses du Monument National <i>Jean-Marc Larrue</i> [13h00 - 14h30]	
		Aux limites de la scène (documentaire) Cinématique québécoise [16h00 - 17h00]		Atelier Ce ne andiamo.. <i>Anne Nadeau</i> UQAM dep. Danse K+110 [15h30 - 17h30]		ZFK court la chasse-galerie Place des Festivals [14h30-15h30]	
		Sooper libre [18h00 - 19h00]		Sooper libre [17h30-18h30]		Activité bilan OG [15h30 - 17h00]	
		Sooper libre [18h00 - 19h30]		Ce ne andiamo.. Agras de la danse [19h00 - 20h40]		Souper commun - boîte à lunch OG [17h - 18h30]	
		The Black Piece Ulaine C - Grande salle [20h00 - 21h20] <i>*Rencontre publique après la représentation</i>		Pluton - acte 2 Agras de la danse [19h00 - 20h40] <i>*Rencontre publique après la représentation</i>		Ce ne andiamo.. Espace Go - Grande salle [19h00 - 20h00]	
		Une lie flottante / Das Weisse vom Ei PDA Théâtre Jean-Duceppe [20h00 - 22h15]					
Accueil - Résidences de l'UQAM		Activité d'accueil <i>Jeanne-Frerie + Claire</i> Monument National, studio de répétition [18h00 - 18h45]		Introduction au travail de C. Marthaler <i>Anne Nadeau</i> Monument National, studio de répétition [17h00 - 18h30]			

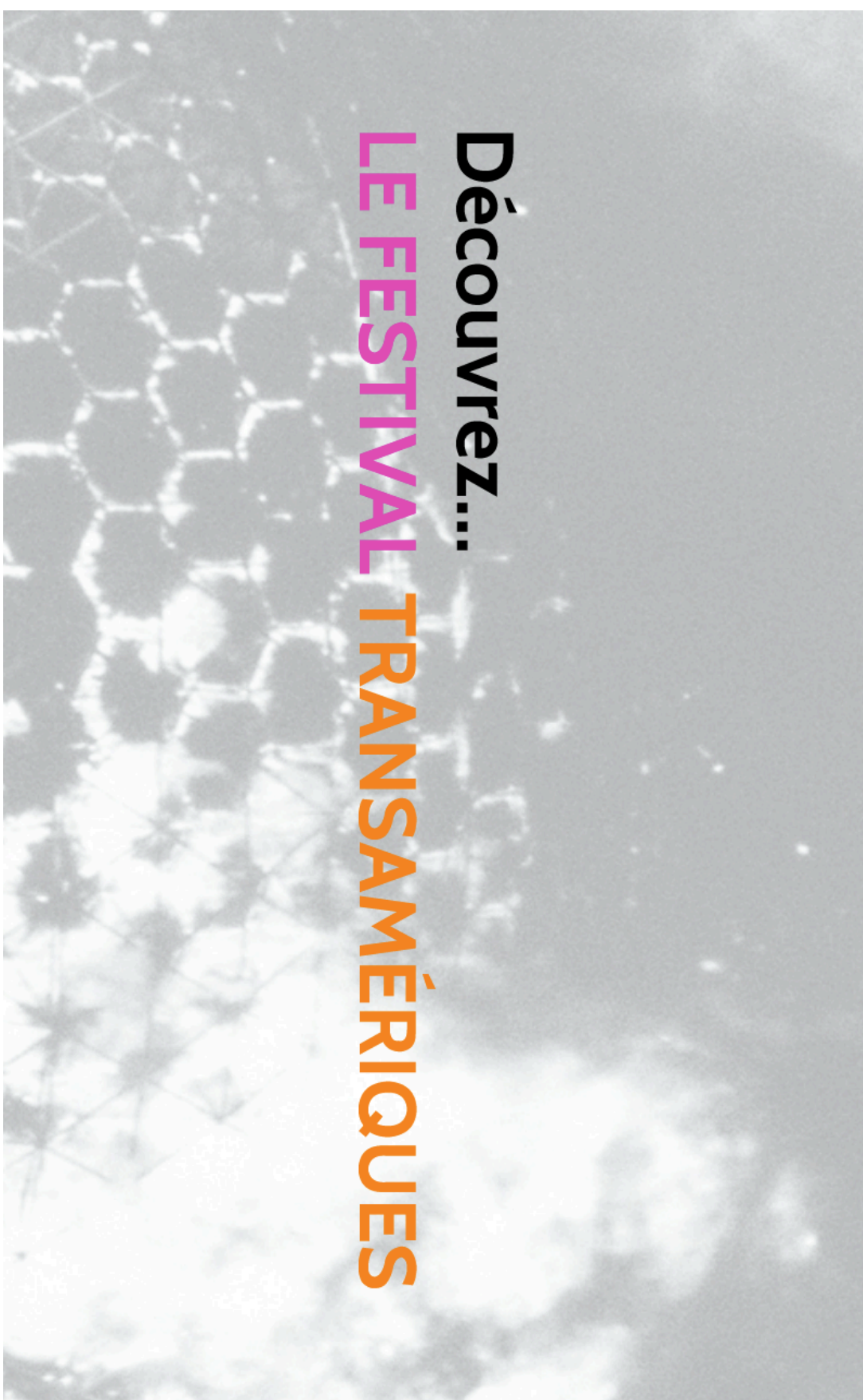
Annexe 6 : Planning du premier séjour culturel (du 26 au 29 mai 2016)

Annexe 7 : Planning du deuxième séjour culturel (du 2 au 5 juin 2016)

HORAIRE DEUXIÈME SÉJOUR CULTUREL
du 02 au 05 juin 2016
FTA 2016

Speciales	Ateliers	Rencontres	Visites	Repas
-----------	----------	------------	---------	-------

JEUDEI 02 JUNE	VENDREDI 03 JUNE	SAMEDI 04 JUNE	DIMANCHE 05 JUNE
			* consignation des bagages aux résidences
	Rencontre enseignants Résidences UQAM [7h30-8h00]	Rencontre enseignants Résidences UQAM [7h30-8h00]	Rencontre enseignants Résidences UQAM [7h30-8h00]
	Retour sur <i>L'autre hiver</i> - Fabienne Cabado Monument-National, Salon rouge [8h30-9h00]	Rencontre danseurs <i>Corps secrets/Corps publics</i> Pièces des Arts [8h30-9h30]	Atelier <i>Logique du pire</i> Anne Nadeau Espace des Arts - Studio AB [8h30-10h00]
	Visite + Atelier au MACM [9h30 - 11h30]	<i>Into eternity</i> (documentaire) Cinématique québécoise [10h00 - 11h00] + Entretien Fabrice Lambert [11h15-11h45]	Atelier <i>Fin de série</i> Marilyn Daoust Espace des Arts - Studio AB [10h30-12h00]
	Dîner libre [11h30 - 12h30]	Entretien avec Romeo Castellucci QG [12h30-14h00]	Dîner [12h00 - 13h15]
	Atelier de chant Manon Brunet UQAM dep. Danse K4110 [13h00-14h00]		Visite en coulisses du Monument-National Jean-Marc Larrue [13h30-15h00]
	Rencontre Stéphanie Jasmin UQAM dep. Danse K4110 [14h30-15h30]		Activité bilan QG [15h15 - 17h00]
Accueil - Résidences de l'UQAM			
Activité d'accueil Jeanne-Pierre + Claire Monument-National, Balustrade [16h00 - 16h45]	Atelier d'écriture <i>Go Down, Moses</i> Fabienne Cabado UQAM dep. Danse 3105 [16h00-18h00]	<i>Go down, Moses</i> Théâtre Denise-Pelletier [15h00 - 16h20]	
Introduction au travail de D. Maréau Fabienne Cabado Monument-National, Balustrade [17h00 - 18h30]	Souper libre [18h00 - 19h30]	Souper libre [16h30 - 19h00]	Souper libre [17h00 - 18h30]
Souper libre [18h30 - 19h30]			<i>Fin de série</i> Agora de la danse [19h00 - 20h00] *Rencontre publique après la représentation
<i>L'autre hiver</i> Centre Pierre-Péladeau, Salle Pierre-Mercure [20h00 - 21h15] *Rencontre publique après la représentation	Jamais assez Usine C - Grande salle [20h00 - 21h00] *Rencontre publique après la représentation	<i>Logique du pire</i> PDA Cinquième salle [20h00 - 21h00] *Rencontre publique après la représentation	





L'HISTOIRE DU FTA :

Le plus grand festival de création en
Amérique du Nord !!

+ de 30 ans ! De 1985 à 2016

Depuis 2007 :
Danse + Théâtre

= Festival TransAmériques

Festivaliers : **865 200**

Spectacles : **459**

Pays accueillis : **47**



SES MISSIONS

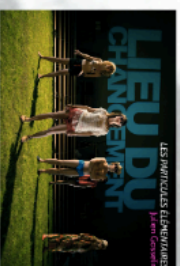
Présenter des oeuvres fortes

Rassembler des artistes canadiens et des artistes phares venus des 4 coins du monde : Italie, France, Allemagne, Mexique, Japon, Afrique du Sud ...

Valoriser les artistes émergents

« Le Festival est un véhicule formidable qui convie artistes et public à la puissance de l'art des corps, des mots et de la pensée pour reconsidérer ce monde afin de, oui, le changer. »

Martin Faucher - Directeur artistique



Le séjour culturel

6 classes de secondaire qui se rencontrent pour une fin de semaine inoubliable



3 nuits aux résidences de l'UQAM



Des chambres équipées de cuisines pour préparer vos lunchs et dîners en autonomie
Un repas commun est prévu le dimanche soir !

2 médiatrices pour vous accompagner toute la fin de semaine





Annexe 9 : Code éthique des séjours culturels



CODE ÉTHIQUE DU SÉJOUR CULTUREL FTA 2016

IDENTIFICATION	
Prénom de l'élève	
Nom de l'élève	
No	Rue
Ville	Code postal
Tél. rés.	Cell.
Courriel	
Contact et téléphone en cas d'urgence	
Nom de l'école	
Allergies et condition médicale	

Je m'engage à :

- Respecter les lieux visités (salles de spectacles, résidence universitaire, musées, cinémathèque...) : pas de dégradation matérielle, ni de bruits nuisibles
- Respecter les enseignant(e)s et les élèves, y compris ceux des autres écoles, les formateurs, les artistes, les employés des résidences universitaires et l'équipe du FTA
- Être volontaire et participer de façon positive aux activités proposées
- Adopter des tenues vestimentaires appropriées durant tout le séjour, et une tenue sportive adaptée durant les ateliers de pratique
- Être ponctuel(le) aux activités et aux représentations
- Garder le silence, ne pas boire, ni manger durant les spectacles
- Éteindre mon téléphone cellulaire pendant les spectacles et activités
- Ne pas prendre de photos durant les spectacles
- Ne pas consommer d'alcool et de drogues durant le séjour

J'ai lu et compris le code éthique du Festival TransAmériques. Si j'enfreins l'un des règlements, je quitterai immédiatement le Séjour Culturel, sans négociation possible.

Date et signature: _____

Représentant légal de l'élève :

J'autorise le Festival TransAmériques à utiliser les photographies et films pris lors du Séjour Culturel à des fins promotionnelles

NB : Le festival ne sera pas responsable des vols ou pertes des biens personnels de l'élève durant le séjour.

Nom et Prénom: _____

Lien avec l'élève: _____

Date et signature: _____

**F T
A**

Séjour culturel Festival TransAmériques 2016

Saviez-vous que ...

1. La Biosphère qui figure sur la couverture des programmes du festival a été conçue en 1967 par l'architecte américain Buckminster Fuller. Suite à une maladresse d'un ouvrier travaillant au chalumeau, elle prend feu le 20 mai 1976. Il a fallu moins de 30 minutes pour que le revêtement d'acrylique parte en fumée, laissant la structure métallique intacte. Le FTA a choisi de s'identifier à cet événement qui rappelle l'importance de se souvenir du passé, tout en accueillant le renouveau. Le feu matérialise la puissance et l'effervescence de la création artistique contemporaine.
2. Pour élaborer la programmation du Festival, le directeur artistique Martin Faucher et son assistante à la programmation Jessie Mill, parcourent la planète, et assistent à près de **500 représentations** par année.
3. L'équipe qui organise le FTA s'agrandit progressivement à l'approche de l'évènement, pour réunir plus d'une centaine de personnes lors du Festival. En 2015 les employés permanents, les employés temporaires, les stagiaires, et les bénévoles formaient une équipe de **139 personnes**.
4. Il n'y a pas que des êtres humains qui participent au FTA : en 2013 l'œuvre de Bennett Miller réunissait **47 teckels** (chiens saucisses), représentants éphémères de l'assemblée du Conseil des droits de l'homme de l'ONU sur la Place de Festivals.
5. Les décors les plus imposants voyagent par bateau : Pour celui de *Go Down, Moses*, il a fallu **3 containers** de 12 x 2.5 x 2.5 mètres. Le décor d' *Une île flottante* nécessite **2 containers** aux mêmes dimensions, et passe 21 jours en mer avant d'arriver à Montréal.
6. Le FTA est un puissant tremplin pour les artistes québécois : Après avoir présenté *Yellow Towel* au festival en 2013, la danseuse Dana Michel a joué son spectacle **57 fois dans 12 pays différents**. Vous serez peut être parmi les prochaines jeunes étoiles du Festival ;))

Entretien avec trois élèves de l'école secondaire Chavigny (Québec)

Le 26 mai 2017

Pourquoi avez-vous choisi de suivre un enseignement théâtral au secondaire ?

- Elsa : « J'ai toujours été attirée par les arts en général. Pendant les portes ouvertes de l'école, les élèves ont donné une représentation théâtrale, ça m'a donné envie d'essayer. »
- Pauline : « je faisais de la danse classique depuis trois ans, ce sont mes parents qui m'ont inscrite. »
- Sophie : « Moi j'aime les choses étranges ! C'était par curiosité. »

Quel(s) aspect(s) préférez-vous aborder en atelier et pourquoi ? (travail technique du corps et de la voix / construction du personnage et interprétation du texte / improvisations, autres ...)

- Elsa : « la mise en scène ! L'interprétation du texte et la construction des personnages »
- Sophie : « moi ce qui me plaît c'est de réfléchir au message adressé par la pièce. »

Certains exercices vous ont-ils parus difficiles au début ?

- Toutes les trois : « le plus dur au début c'était de se concentrer, on avait tout le temps des fous rires ! »
- Pauline : « moi j'avais du mal à avoir des contacts physiques avec les autres élèves, j'étais vraiment gênée. Mais avec la pratique on s'habitue, et après ça fait juste partie du travail.

Pensez-vous que la pratique théâtrale ait une influence sur votre épanouissement personnel ?

- Elsa : « oui vraiment ! Je ne serai pas autant ouverte si je n'avais jamais fait de théâtre. »
- Pauline : « moi ça m'a ouvert les yeux sur le monde, ça m'a donné envie de me révolter. C'est comme si j'avais eu une prise de conscience et maintenant j'ai envie de changer les choses. »

Vous sentez vous plus à l'aise avec votre corps, votre voix, et vos émotions depuis que vous faites du théâtre ?

- Elsa : « oui, j'ai l'impression d'être plus en contrôle de mon corps. »
- Pauline : « moi je suis toujours assez anxieuse, mais ça m'aide à me détendre. »
- Sophie : « Je fais plus attention à mon articulation quand je parle, et puis j'ai appris à avoir une bonne posture, à bien m'asseoir. »
- Toutes les trois : « on a surtout appris à avoir confiance en nous. »

Votre rapport aux autres a-t-il changé ?

- Elsa : « Faire du théâtre ensemble ça rapproche ! on a un lien très fort qui nous unit les uns aux autres. »
- Pauline : « Oui, c'est une relation particulière, que les autres ne peuvent pas vraiment comprendre. On partage une expérience exceptionnelle. »
- Sophie : « ça donne naissance à de belles amitiés, on se comprend sans se parler. »

Avez-vous déjà participé à un projet de création théâtrale ? Que retenir-vous des temps de répétition et de celui de la représentation ?

- Elsa : « La longueur des répétitions, c'était éprouvant. Mais quand tout s'enchaîne on a vraiment du fun. »

- Pauline : « Parfois, je n'avais pas envie d'aller en répétition après les cours, j'étais fatiguée. Mais quand on se rend compte que toutes ces heures de travail donnent quelque chose de beau, on ne regrette pas notre investissement ! »
- Sophie : « la représentation c'est une expérience unique, ce que l'on ressent est tellement intense ! »

Que cela vous apporte-t-il d'aller régulièrement voir des spectacles ?

- Elsa : « On voit des trucs qu'on aurait jamais imaginé voir, c'est inspirant. C'est un beau temps de partage avec les autres aussi, en sortant on échange sur ce qu'on a ressenti etc. »
- Pauline : « Moi, ça me permet de savoir ce qui me plaît, et ce que je n'aime pas trop, à force d'aller voir des spectacles ça affine mes goûts artistiques, je découvre des artistes dont je suis le travail. »
- Sophie : « moi j'aime être surprise par ce que je vois, et puis ça me mène à penser, je cherche à comprendre le message de la pièce. »