



Département Arts du spectacle

La Compagnie Ophélia Théâtre :
entre démocratisation culturelle et
démocratie de la culture, une nouvelle forme
d'éducation populaire ?

Mémoire professionnel (30 crédits) pour le Master 2 de Lettres et Arts, spécialité « Arts
du spectacle – Théâtre européen »

Présenté par :
Lucile VENDÉ

Directeur de recherches :
Martial POIRSON
Maître de conférences

Année 2011-2012

« L'urgence, c'est de faire en sorte que ce qui se joue dans la relation à établir entre l'apport irremplaçable de l'art, des artistes et des œuvres et une population relève bien d'une construction collective, d'une démarche partagée et solidaire d'appréhension et de maîtrise du monde et de son mouvement. [...] Il s'agit aussi de faire en sorte que cette construction collective de sens se réalise dans la prise en considération de la place des individus et des groupes sociaux dans notre avenir collectif. »

Jean Claude Wallach, *La culture pour qui ?*

Editions De l'Attribut, 2006

« Ce qui fait tenir debout.

L'important est de donner aux gens, là où ils travaillent et où ils vivent, la culture de ce qu'ils font, de ce qu'ils sont, de là où ils sont [...] Ce qui importe, ce n'est pas la maison de « La » culture, mais la maison de « Ma » culture. Malraux s'était trompé : ce n'est pas faire connaître Cézanne et l'art des grottes en Inde qui fait tenir les gens debout, qui les fait découvrir leur identité, ce qu'ils valent, mais bien plutôt de leur faire sentir ce qui a valeur culturelle dans leur propre environnement [...] Valoriser l'homme dans son travail est peut-être le plus important, plus facile et moins cher que de lui apporter l'opéra. »

Augustin Girard, *Les enjeux de la fin de siècle*

« Culture et prospective 2010-1. », 1986

TABLE DES MATIERES

TABLE DES ILLUSTRATIONS	5
INTRODUCTION	6
1/ DEMOCRATISATION ET DEMOCRATIE CULTURELLES : L'EXPERIENCE ISEROISE.....	9
1.1/ UNE CONSTRUCTION CROISEE	9
1.1.1/ <i>L'éducation populaire : une éducation à finalité citoyenne?</i>	9
1.1.2/ <i>De la création des politiques culturelles à nos jours, quelles mutations ?</i>	14
1.2/ QUELLE CONSTRUCTION EN ISERE ET DANS L'AGGLOMERATION GRENOBLOISE?.....	23
1.2.1/ <i>A Grenoble, une époque mythique : la municipalité Dubedout</i>	23
1.2.2/ <i>A partir de 1983, un changement de perspective</i>	29
1.2.3/ <i>Renata Scant et Fernand Garnier : les premières pierres du théâtre-action et la création d'un nouvel espace de convivialité</i>	30
1.2.4/ <i>Historique de la Compagnie Ophélie Théâtre</i>	33
2/ LA COMPAGNIE OPHELIA THEATRE, CREATRICE DE LIEN SOCIAL ET OUVERTURE SUR LE MONDE ?.....	40
2.1/ S'APPUYER SUR L'EXISTANT	40
2.1.1/ <i>Quel public amener au théâtre ?</i>	40
2.1.2/ <i>Les différents types de partenaires</i>	41
2.2/ LES ACTIONS DE PROXIMITE AVEC LES HABITANTS	47
2.2.1/ <i>L'importance de l'engagement des populations</i>	47
2.2.2/ <i>Encourager la pratique artistique, une autre forme d'échange pour les habitants..</i>	52
2.3/ L'ART ET LA CULTURE, DES ARMES POLITIQUES ET CITOYENNES	54
2.3.1/ <i>Des spectacles qui parlent à tous</i>	54
2.3.2/ <i>Diversité culturelle au sein du quartier et du festival</i>	59
2.3.3/ <i>Redonner la parole aux habitants</i>	61
2.3.4/ <i>Quelles limites dans la démarche de la compagnie Ophélie Théâtre ?</i>	63
CONCLUSION	65
BIBLIOGRAPHIE.....	68
ANNEXES.....	72

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – Intervention de Patrick Duquesne dans un cours d'économie lors du FITA 2010. Crédit photo : Laurence Fragnol

Figure 2 – Rencontre sous forme de repas partagé entre les comédiens de la compagnie Bou-Saana (Sénégal) et l'Association des Travailleurs sénégalais de Grenoble lors du FITA 2010. Crédit photo : Laurence Fragnol

Figure 3 – Atelier de danse proposé par Justine Favart, chorégraphe de *Profils Atypiques* à la Maison des Habitants Mistral lors du FITA 2010. Crédit photo : Laurence Fragnol

Figure 4 – Marionnette de la mère, spectacle *La Gigantea*, Compagnie les Trois Clés. Crédit photo : Laurence Fragnol

Figure 5 – Spectateurs installés dans le camion, lors du spectacle *Ticket*, Collectif Bonheur Intérieur Brut. Crédit photo : Laurence Fragnol

Figure 6 – Temps d'échange à l'Espace Vie Associative (Domaine Universitaire, St Martin d'Hères) suite à la représentation du spectacle *Ticket*. Crédit photo : Laurence Fragnol

Figure 7 – Lors du FITA, un public multiculturel. Crédit photo : Laurence Fragnol

INTRODUCTION

Comme le suggère Benoît Szakow, dans un article à propos du Festival International de Théâtre-Action (FITA) Rhône-Alpes 2010 :

Le théâtre-action, ça devrait aller de soi, cette affaire-là. Limite pléonastique. Du genre cinéma-vision ou cuisine-délice, pourrait-on dire. Alors, *quid* ? Est-ce parce que le théâtre n'agit plus guère dans nos sociétés média-mondialistes ? Est-ce parce que les autorités artistiques ont particulièrement bien travaillé à sa vanité ? Y a-t-il un projet, une idée dans l'ajout de ce substantif offensif à ce bon vieil art dramatique ?¹

Le théâtre-action souhaite aider l'homme à transformer la société et à s'exprimer en son sein. Notre société se veut autonome, elle requiert donc des citoyens libres et autonomes. La plupart des citoyens ne se reconnaissent pas dans un art écarté de la société, et donc délégitimé par cet écart. Pour que chacun puisse agir sur son environnement, puisse penser, le théâtre-action défend l'idée qu'ils doivent donner d'eux-mêmes et de leur réalité. La représentation théâtrale, par ses thèmes, met en lumière les inégalités telles qu'elles sont. Elle ouvre un grand débat sur la place publique avec une pépinière de personnes qui, par leurs fragilités ou handicaps, par leurs origines, ou par leur enclavement, sont trop souvent rendus invisibles par les mécanismes d'exclusion sociale, et ainsi privés d'expression publique. Le théâtre-action serait alors une pratique politique de la création théâtrale visant à une culture de la démocratie. En somme, une culture capable de porter l'expression artistique des minorités, et qui tente de donner des réponses alternatives aux contraintes économiques et sociales.

Guy Saez, lors des séances inaugurales des rencontres régionales Culture/Education populaire en Rhône-Alpes en 2005 énonçait ceci :

D'une manière ou d'une autre, toutes les tentatives visant à « démocratiser » les arts, c'est-à-dire à réclamer pour ceux qui sont socialement exclus de la jouissance des arts une participation à son univers, fût-elle minimale, se sont trouvées confrontées au même dilemme : comment introduire les arts dans la vie quotidienne alors même que la plupart des acteurs des mondes de l'art ne le conçoivent qu'en dehors de la vie sociale ordinaire.²

Nous partirons de ce constat afin de voir les moyens que se donne la compagnie Ophélie Théâtre – dirigée par Laurent Poncelet, basée à Grenoble et au sein de laquelle nous avons effectué deux stages, l'un autour d'une création collective montée avec des habitants et l'autre lors de l'organisation du FITA Rhône-Alpes, organisé en biennale – pour faire entrer l'art dans cette vie sociale. La multiplicité des activités de cette structure en fait son originalité, mais il est difficile de bien cerner la compagnie et son positionnement dans le paysage culturel. On retrouve en effet des activités de sensibilisation par le biais d'ateliers, des projets de création avec des amateurs, des créations menées avec des professionnels et enfin un festival de théâtre

¹ Benoît Szakow. « Théâtre-action (pléonasmie) ». *Cassandra/Horschamp*, hiver 2011, n° 84

² Guy Saez. « Politiques culturelles et éducation populaire : histoire et enjeux actuels ». *Actes des rencontres régionales Culture/Education Populaire Rhône Alpes*, 2006. p.7

mêlant des groupes amateurs et des groupes professionnels. Cependant, en termes de sens et d'objectifs on retrouve une grande cohésion de ces activités autour du lien social et de l'interrogation de notre monde. La compagnie est ancrée dans un réseau important : partenaires locaux très nombreux avec des lieux de diffusion, des associations culturelles, socioculturelles, sociales, de coopération internationale, des structures sociales mais aussi des partenaires internationaux avec des compagnies venant du monde entier.

Nous avons dans un premier temps souhaité interroger différentes personnes ayant participé au festival, en tant que public ou bénévole, car dans le débat culturel actuel, le tiers absent est la population qui n'est pas impensée des débats mais se trouve la plupart du temps représentée par des professionnels culturels ou sociaux. Nous souhaitons faire une étude sur les publics et l'évolution des différents partenariats au fil des FITA (2002 – 2012), et ainsi se questionner sur la politique ambitieuse de décloisonnement du théâtre ; qui attire habituellement un public à fort capital culturel ; sur l'éthique de démocratisation, et l'accès à la pratique artistique prônées par la compagnie Ophélie Théâtre, tout ceci du point de vue des habitants eux-mêmes. En effet, cette compagnie entend être un espace de création qui interroge la société dans son ensemble, en partant des marges. Elle construit des espaces de médiation, au carrefour du culturel, du social et du politique. Mais nous nous sommes très vite heurtées à nos propres limites dont la principale fut un manque de temps considérable pour mener à bien ces entretiens, du aux importants travaux à réaliser lors de notre stage.

Nous nous concentrerons donc sur les activités de la compagnie, notamment lors du FITA, afin de faire ressortir les moyens mis en œuvre pour répondre à des exigences de démocratie et démocratisation culturelle, et d'éducation populaire. Pour interroger les enjeux, les méthodes et les limites de l'action de la compagnie Ophélie Théâtre, nous mettrons en relation l'évolution des politiques culturelles et de la ville en matière de démocratisation, démocratie et d'action culturelle avec une étude des moyens mis en œuvre par la compagnie.

Au niveau des politiques culturelles, la démocratisation culturelle, chère au premier ministre des Affaires culturelles André Malraux, s'attache à offrir au peuple les œuvres d'art issues de la haute culture. La médiation culturelle ajoute à ce concept les notions d'accompagnement du public et d'éducation à l'art. Dans les années 1980, le champ de l'action culturelle se diversifie : on glisse alors de la démocratisation culturelle, considérée comme trop élitiste, à la démocratie culturelle, qui entend promouvoir la « culture des autres » et non plus seulement la haute culture. Non seulement liés à l'élargissement des pratiques culturelles et artistiques, les objectifs de Jack Lang (ministre de la Culture de 1981 à 1986 et de 1988 à 1993) et des mouvements d'éducation populaire, visent à favoriser les pratiques en amateur, et la participation à la citoyenneté.

Nous analyserons donc dans une première partie l'évolution des politiques culturelles, en parallèle à l'évolution de l'éducation populaire, en soulevant les enjeux de chacune. A Grenoble, nous verrons comment la municipalité Dubedout a marqué les esprits par sa politique culturelle dynamique. Nous poursuivrons avec l'historique et la construction de la compagnie Ophélie Théâtre, pour aboutir dans une seconde partie au projet de la compagnie très lié aux enjeux précédemment évoqués. Le FITA est un rendez-vous de partenaires locaux et internationaux. Son développement rapide s'est appuyé sur ces partenariats construits dans la durée, entraînant une véritable mobilisation de la population.

1/ DEMOCRATISATION ET DEMOCRATIE

CULTURELLES : L'EXPERIENCE ISEROISE

Pour aborder la démocratie de la culture, la démocratisation culturelle, et l'éducation populaire, il est nécessaire de faire mémoire ; de revenir aux racines de l'éducation populaire, et à la construction des politiques publiques. La culture et l'éducation populaire sont deux secteurs historiquement construits comme des champs autonomes et antithétiques, dans une histoire complexe, que nous aborderons ici séparément. A l'heure actuelle, le problème de méconnaissance du fonctionnement d'un secteur à l'autre laisse à penser que ces deux derniers ne peuvent se croiser, bien que des mesures aient été prises – notons ici la charte d'objectifs culture / éducation populaire³ rédigée en 1999, qui met en mots les objectifs convergents des associations d'éducation populaire et du milieu culturel pour aboutir à une société plus juste et plus démocratique. La compagnie Ophélie Théâtre, nous le verrons par la suite, s'appuie sur ces deux secteurs dans une démarche croisée et complémentaire.

Nous établirons ensuite, dans un passé plus proche historiquement et géographiquement, un rapide état des lieux de l'application de ces politiques à Grenoble, ville dotée d'un important héritage. Nous aboutirons enfin à l'historique de deux compagnies, l'une aujourd'hui disparue, la compagnie Théâtre-Action, et la compagnie Ophélie Théâtre sur laquelle portera notre étude, héritière du Théâtre-Action.

1.1/ UNE CONSTRUCTION CROISEE

1.1.1/ L'éducation populaire : une éducation à finalité citoyenne?

L'éducation populaire

Condorcet, en précurseur de l'éducation populaire, signe en avril 1792 un rapport sur *l'organisation générale de l'instruction publique* dans lequel on peut lire : « tant qu'il y aura des hommes qui n'obéiront pas à leur raison seule, qui recevront leurs opinions d'une opinion étrangère, en vain toutes les chaînes auraient été brisées ; le genre humain n'en resterait pas moins partagé entre deux classes : celle des hommes qui raisonnent, et celle des hommes qui croient. Celle des maîtres et celle des esclaves ». Cette déclaration reconnaît à l'éducation une finalité civique : « L'instruction permet d'établir une égalité de fait et de rendre l'égalité politique reconnue par la loi ».

³ Voir la Charte d'Objectifs Culture/Education Populaire en annexe 1

Fin XIX^{ème} siècle, l'éducation populaire trouve sa première formulation à la suite de l'affaire Dreyfus : considérant un grand déni de justice à l'égard du peuple dans la situation politique d'alors, nombre d'intellectuels et d'artistes ont souhaité offrir au peuple les bénéfices culturels que l'Etat lui refusait. Naissent alors des universités populaires où se déroulent des conférences, cours, activités de lecture, poésie, théâtre...

Tout au long du XIX^{ème} siècle, les mouvements d'éducation populaire se bâtissent sur la rencontre entre des intellectuels et le peuple. Les éducations populaires sont tributaires de l'histoire, dans les acteurs qui les portent et les moyens mis en œuvre. L'éducation populaire va expérimenter des méthodes d'éducation active hors du champ scolaire.

Bien plus tard, face à la menace du fascisme et d'une nouvelle guerre, le Front Populaire émerge. Dès 1936, il amorce un processus qui va bouleverser la vie sociale et la démocratisation des loisirs, notamment avec les congés payés. Il met en place les prémices d'une politique publique des loisirs et relance des mouvements d'éducation populaire en leur confiant une mission d'intérêt général s'adressant surtout aux jeunes. L'éducation populaire est alors l'éducation qui a été refusée à certains groupes sociaux, et beaucoup de syndicats développent des cercles d'éducation ouvrière.

Lors de la seconde guerre mondiale, la période noire du régime de Vichy montre des aspects un peu paradoxaux. Dans les maquis ou ailleurs, beaucoup de résistants, quelles que soient leurs origines bourgeoises ou citadines, vont partager convivialement des moments avec les jeunes fréquentant les chantiers de jeunesse. Ils auront un rôle certain dans le lancement de grands mouvements d'éducation populaire.

La période de la Libération offre ensuite un nouvel élan à l'éducation populaire. De nombreuses associations (notons notamment Peuple et Culture⁴) aspirent à une plus grande participation du peuple à la politique et à la culture. L'urbanisation rapide intensifie les mobilités sociales, et des ensembles résidentiels voient le jour. Il faut alors penser à l'animation, et l'Etat se tourne du côté des réseaux de l'action sociale et de l'éducation populaire, à travers la prise en charge des loisirs sportifs, éducatifs et culturels. Ces deux réseaux connaissent un fort accroissement quantitatif, et finissent par perdre leurs principes idéologiques initiaux.

Au milieu des années 1970, la fin de l'Etat providence va installer une nouvelle situation. Le temps de travail continue à se réduire, mais une partie importante de cette réduction ne figure pas dans le temps de travail proprement dit, celui qui est rémunéré. C'est l'heure du chômage de masse et du temps partiel imposé. L'utopie de la révolution culturelle du

⁴ Pour PEC, il s'agit de *rendre la culture au peuple et le peuple à la culture*. L'objectif est bien de diffuser une culture universelle au peuple mais aussi que la culture universelle intègre dans sa définition, les cultures populaires.

temps libre, se transforme au moins provisoirement en cauchemar. Dans le domaine de la culture, le discours gestionnaire s'imisce dans toutes les activités. L'éducation populaire, tout comme les pratiques artistiques se retrouvent instrumentalisées ; c'est la fin des loisirs porteurs de construction de soi et d'épanouissement, et le début de la recherche de l'employabilité. Le rapport entre l'Etat et les associations s'en retrouve modifié. Les associations, ayant pris l'habitude de recevoir des financements, sont de plus en plus dépendantes de l'Etat. A partir des années 1970, les associations se professionnalisent et prennent des salariés.

Vers la fin des années 1970, une nouvelle approche, l'animation socio-culturelle émerge. A la fois proche et différente, elle va aussi contribuer à mettre en crise l'éducation populaire. Elle est dépendante des subventions et se voit confier des missions contradictoires : assurer un certain niveau de loisirs, favoriser la participation, symboliser la présence publique dans les quartiers, être le relais des politiques des autorités locales... Les grandes fédérations d'éducation populaire, quant à elles, sont de plus en plus assimilées à des prestataires de service dont la dynamique politique et culturelle semble être perdue.

Pour Guy Saez, l'éducation populaire résulte d'un mouvement social. Elle se fonde sur un mythe du peuple qu'il faut éclairer. Elle cherche à étendre la capacité d'action civique et d'émancipation collective des citoyens. Elle défend une vision républicaine d'un peuple rassemblé à travers sa participation à une culture commune. Par contre l'animation socioculturelle résulte de politiques publiques. Elle délivre des services de loisirs, en fonction de la demande de groupes sociaux. Elle est fille de l'urbanisation : se construisant sur un problème de spatialisation, elle s'appuie sur une étude sociologique de la population, séparée en groupes sociaux auxquels elle s'adresse séparément, sans se préoccuper de la qualité artistique de l'animation.

Dans l'éducation populaire, les porteurs de projets et les bénéficiaires sont volontaires. Certains la voient aujourd'hui comme un échec, une utopie qui n'a pas su résister au temps, et a perdu son sens initial (institutionnalisation des associations, culture devenue produit de consommation...). Pour renouveler l'éducation populaire, ils préconisent une démarche sans finalité sociale, insistant sur la notion d'accompagnement. D'autres, et c'est le cas de Laurent Poncelet avec le FITA, souhaitent une éducation populaire qui aurait pour mission d'offrir une possibilité d'expression directe à des populations qui en seraient démunies par rapport à leur environnement social, économique et culturel ; avec une envie d'approfondissement de la démocratie. La démocratie deviendrait alors participative en tant que dynamique de confrontation, de conquête permanente, d'interpellation publique, offrant à chacun la possibilité d'intervenir dans le changement du monde et au moins de participer à la définition de l'intérêt

général. L'éducation populaire produit des dispositions intellectuelles, morales, et de sensibilité esthétique qui permettent à chacun de s'affronter au monde.

C'est aussi ce que souligne Christian Maurel, dans son article « Un immense besoin d'éducation populaire » en énonçant trois directions complémentaires et convergentes :

[...] l'émancipation qui consiste à sortir, aussi modestement que cela soit (une prise de parole, une indignation publiquement exprimée, un premier acte de résistance...) de la place qui vous a été assignée par les conditions sociales, les appartenances culturelles, le genre ou les handicaps de toutes sortes ; l'augmentation de la puissance d'agir permettant aux individus de reprendre leur destin en main ; l'engagement dans les transformations des rapports sociaux et politiques jugées pertinentes et que les situations imposent.⁵

A ce titre, nous pouvons souligner que les créations collectives menées par la compagnie Ophélie Théâtre sont développées de manière singulière, car elles intègrent dans le processus de création des personnes marginalisées et exclues culturellement et socialement.

Les participants se trouvent souvent motivés par une révolte, ou une envie de rapporter des éclats de leur vie, souvent difficiles. Ces vécus révèlent des situations où sont pointés les rapports de force et leurs engrenages. Le théâtre-action considère tout être humain comme créateur potentiel : chacun dispose de par sa vie de quoi écrire une ou plusieurs œuvres.

« L'idéologie des préalables »

Il semble important ici de revenir sur « l'idéologie des préalables » développée par Philippe Meirieu, qui consiste à toujours mettre un préalable à l'accès à la culture (savoirs, apprentissages...). Dans l'éducation populaire, la culture est elle-même son propre préalable, on accède à la culture par la culture, ce qui ne veut pas dire pour autant que la culture ne nécessite pas d'accompagnement... Grâce à l'important travail de proximité mené avec les habitants et les débats qui suivent les spectacles, la compagnie Ophélie Théâtre se situe dans cette démarche d'accompagnement, visant à désacraliser la culture et à faire comprendre que ce qui se passe dans les théâtres peut toucher chacun de nous, faire écho à des situations de vie traversées, en somme, affirmer que la culture relie l'intime à l'universel, qu'elle permet de se reconnaître et de se lire dans une dimension symbolique, et finalement introduire une parole citoyenne sur la place publique. Prenons ici l'exemple des jeunes des quartiers populaires, qui ne vont trouver écho à leurs questions fondamentales que dans les télé-réalités et les thrillers américains, et qui ne fréquentent pas ou très peu les théâtres, lors de leurs loisirs.

⁵ Christian Maurel. « Un immense besoin d'éducation populaire », *lemonde.fr*, 02.02.2011

Tout d'abord, revenons au rapport aux loisirs qui, dans les « quartiers sensibles », est spécifique : les impératifs professionnels, familiaux ou économiques, mais aussi les habitudes ethniques ou culturelles sont les raisons de l'absence ou de la diminution des loisirs.

Gilles Vieille Marchiset ⁶ observe deux postures principales face aux loisirs dans les quartiers : les personnes qui ont une culture de loisirs et celles qui n'en ont pas et qui se trouvent alors marginalisées. Certains jeunes en rupture avec le monde scolaire ou professionnel préfèrent les loisirs sportifs et choisissent leur discipline en fonction d'un modèle médiatique (grand joueur de football par exemple). D'autres développent des activités de loisirs liées à une culture plus légitime et se rapprochent des classes moyennes et supérieures : théâtre, opéra, poésie... Ces personnes servent de modèles pour leur entourage car elles ont réussi socialement et professionnellement. Certaines femmes issues de l'immigration, sans formation et ayant des difficultés à s'exprimer en français, ont un rapport « occulté » aux loisirs. Elles sont imprégnées d'une culture et d'une éducation qui n'a jamais conféré de place au divertissement ou aux loisirs. Elles reproduisent ce schéma au sein de leur famille, bien qu'elles aient des activités (promenade, danse lors de fêtes, gymnastique) qu'elles n'identifient pas aux loisirs, alors synonymes de sorties exceptionnelles ou de voyages.

Dans les quartiers, la question du loisir est souvent centrée sur la dimension de plaisir et de divertissement et s'ancre dans la culture de masse. Les modèles médiatiques et les produits de la société de consommation sont les premières cibles de ces populations. Par exemple, un intervenant musique au C.L.E.P.T de la Villeneuve de Grenoble (Collège et Lycée Elitaire Pour Tous) raconte le cas d'une jeune fille qui intègre la chorale de son établissement dans l'unique but d'être repérée et de passer à la télévision. Cette dernière est très présente dans le quartier et semble être une vitrine sur le monde extérieur que les habitants ne connaissent pas, ou peu.

Gilles Vieille Marchiset observe l'omniprésence du souhait de sortir du quartier. Par exemple, les parcs d'attraction, icônes de la culture de masse, sont très appréciés par la population des quartiers qui voient dans ces sorties une possibilité d'échappatoire, un monde de substitution, bien loin des préoccupations du quotidien. La population des quartiers populaires a peu de temps et de moyens alloués à une activité de loisir, et s'ils sont présents, ils existent sous des formes liées à une culture de masse et à la société de consommation (jeux vidéo, télévision).

De plus, dans les quartiers populaires comme la Villeneuve de Grenoble, la place de la culture et la relation avec les arts est vécue d'une façon spécifique qu'il convient d'analyser. Une bonne partie de la population de ce quartier est issue de l'immigration et est née sur le sol français. La plupart des jeunes sont tiraillés entre trois cultures : celle du pays dans lequel ils

⁶ Gilles Vieille Marchiset. *Des loisirs et des banlieues : enquête sur l'occupation du temps libre dans les quartiers populaires*. Paris, l'Harmattan, 2009

vivent et ils sont nés, celle de leurs parents ou grands-parents et celles qu'ils ont eux-mêmes développée (codes vestimentaires et langagiers par exemple). La difficulté de se trouver une place dans la société actuelle est prégnante chez ces jeunes en quête d'identité. Chez les populations étrangères, l'intégration culturelle est problématique : les manques de connaissance de la langue ou des coutumes locales sont autant de freins pour s'intégrer à la société et s'y faire accepter. La diversité culturelle est une caractéristique des grands ensembles, où des populations immigrées se sont massivement installées. La Villeneuve, par exemple, abrite quarante nationalités différentes et la cohabitation entre les différentes cultures est parfois difficile. Chaque population entretient un rapport plus ou moins fort avec sa culture d'origine et celle de ses voisins.

Le FITA 2012⁷ va notamment accueillir le spectacle *Place des Mythos*, monté par le Théâtre du Kariofole et quinze jeunes de la MJC⁸ de Ris Oringis – banlieue parisienne. Ce spectacle aborde les thèmes des rumeurs et des réputations, de la difficulté à être homosexuel sous le regard des autres, en banlieue et dans les quartiers difficiles, des discriminations. Le fait qu'il soit monté avec des jeunes de banlieues peut susciter un intérêt particulier pour des jeunes de « quartiers sensibles ». Ainsi, peuvent être imaginés des rencontres et débats avec des groupes de jeunes sur les thèmes de la banlieue, de la vie dans les quartiers populaires, de l'homophobie, de la rumeur, des réputations... Autant de choses à construire que de thèmes à développer qui, avec un travail de préparation en amont, permettra cette prise de parole des jeunes, une autorisation à dire ce qui était jusque-là interdit, et finalement partir de ce qui les affecte et indigné pour mettre en mots ce qu'ils vivent, pour qu'ils apprennent à voir, à comprendre et à s'engager dans un processus démocratique.

Ici, le processus d'éducation populaire va de pair avec la culture et plus particulièrement le théâtre. Un théâtre qui s'inscrit dans les quartiers populaires, et cherche à casser les barrières symboliques qui ont pu se créer tout au long de la construction des politiques culturelles.

1.1.2/ De la création des politiques culturelles à nos jours, quelles mutations ?

Le Théâtre populaire avant 1959 : premières pierres de la décentralisation théâtrale

⁷ Voir la programmation du FITA 2012 en annexe 2

⁸ Maison des Jeunes et de la Culture

L'idée d'un théâtre populaire est née au début du siècle, avec l'ambition d'ouvrir le théâtre au peuple. D'après Jean Caune, la trinité Gémier, Copeau, Vilar est la référence fondatrice pour le théâtre populaire. Bien qu'ayant développé leur art différemment, ils restent fidèles à l'esprit de Romain Rolland. Ce dernier avait fondé en milieu rural un Théâtre du Peuple, en ayant clairement exprimé les conditions qui, selon lui, devaient être celles d'un théâtre populaire : être un délassement, avoir une vertu éducative, éveiller l'intelligence... Dans ses réflexions, le théâtre est pensé comme une institution d'éducation morale. L'homme prend du plaisir car il y exerce sa raison. Firmin Gémier et son Théâtre national Ambulant et Jacques Copeau traversant la Bourgogne avec les « Copiaux » (troupe autour de Copeau) sont parmi les précurseurs de la décentralisation théâtrale. Jean Vilar a ensuite voulu un théâtre qui rassemble. Sans concevoir la communion du public comme l'adhésion de tous à un même système de valeurs, il souhaitait réintégrer dans la communauté de culture ceux qui en étaient exclus. Pour lui, les conditions d'un théâtre populaire étaient de ne pas « embourgeoiser » et de divertir à travers un répertoire de « haute culture ».

Dès avant la seconde guerre mondiale, l'idée d'une décentralisation profitant au plus grand nombre est soulevée. Ensuite, la guerre précipite les choses et des cercles de conférence sont créés par les maquisards, toutes classes sociales confondues, pour réfléchir à l'« après », notamment culturel, ce qui relève, nous le comprenons bien, de l'éducation populaire.

Dès la Libération, l'Etat développe la double ambition de démocratisation et de décentralisation culturelle, mais décide aussi d'une politique d'aide financière au théâtre sous la forme de subventions. Une Direction des Mouvements de la Jeunesse et de la Culture populaire est créée en 1944. Pierre Bourdan et Jeanne Laurent⁹ lancent la décentralisation théâtrale, avec les Centres Dramatiques Nationaux¹⁰. « L'égal accès de l'enfant et de l'adulte à (...) la culture » apparaît dans le préambule de la Constitution de 1946. En 1951, Jeanne Laurent confie à Jean Vilar la direction du Théâtre National Populaire (TNP) de Chaillot. S'impose alors l'idée d'une reconquête des publics populaires et d'un théâtre service public. Vilar affirme notamment une volonté de nouer une relation privilégiée avec les publics ouvriers, et faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver à une élite. Il s'appuie alors sur des relais militants (comités d'entreprise, associations...). Son entreprise est vivement critiquée,

⁹ Alors à la sous-direction des spectacles et de la musique, au sein de la direction générale des arts et des lettres, sous la tutelle du ministère de l'éducation nationale.

¹⁰ Les 5 premiers étant le Centre Dramatique de l'Est à Colmar en 1946 puis à Strasbourg en 1954 (devenu Théâtre National de Strasbourg en 1969), la Comédie de St Etienne en 1947, dirigée par Jean Dasté [auparavant installé à Grenoble avec « Les Comédiens de Grenoble »], le Centre Dramatique de l'Ouest à Rennes en 1949, dirigé par Hubert Gignoux (devenu Comédie de Rennes en 1982), le Grenier de Toulouse en 1949, dirigé par Maurice Sarrazin, et le Centre Dramatique du Sud-Est à Aix-en-Provence en 1952, dirigé par Gaston Baty.

notamment par Jean Paul Sartre, estimant que Vilar ne répondait pas à la mission de théâtre populaire qu'il s'était donné.

Selon Philippe Ivernel, spécialiste du théâtre d'intervention, Vilar a été le modèle du théâtre jusqu'à 1968.

Jusqu'à la secousse de 1968, l'aventure de Jean Vilar reste le modèle de référence – explicite ou non – des metteurs en scène et des équipes cherchant à sortir des ornières du théâtre bourgeois sans tomber dans les pièges de l'avant-gardisme. Or le T.N.P. ne fait jamais que reprendre les objectifs du Front Populaire, dans les conditions nouvelles créées par la Libération. Il s'assigne la tâche de rassembler de vastes publics autour de grandes œuvres classiques et modernes.¹¹

L'année 1959 et la création d'un ministère...

En 1959, le ministère des Affaires culturelles est créé et André Malraux est désigné à sa tête. Sa mission, comme le stipule le décret n°59-889 du 24 juillet de la même année est de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; [d'] assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et [de] favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent », en somme, de garantir le soutien à la création et de rendre accessibles au plus grand nombre les chefs-d'œuvre du patrimoine français. La création du ministère de la culture va accélérer la séparation entre loisir et culture. Le loisir, ce sont des pratiques d'amateurs ; la culture, ce sont les artistes professionnels. Ce sont ces derniers qui attirent la sollicitude de ce nouveau ministère privilégiant la rencontre directe avec l'art, en évacuant toute nécessité de médiations défendues et pratiquées par les mouvements d'éducation populaire. Dans la politique impulsée par Malraux, le souci égalitaire et la volonté d'accès de tous à la culture sont essentiels. Ce dernier, en annonçant : « il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de le faire aimer », institutionnalise la division du travail entre intellect et émotion, et instaure donc une redistribution des rôles entre scientifiques et artistes.

La démocratisation culturelle est une des ambitions de ce tout jeune ministère. La démocratisation correspond globalement à la logique de « l'accès à... », en l'occurrence l'accès à un plus grand nombre des plus grandes œuvres, jusque-là réservées à une élite, et ce dans la perspective d'une société plus juste. En effet, si même les classes les plus basses ont accès à la culture au même titre que les classes les plus favorisées, la société sera plus homogène et plus juste. Par la culture, et par l'éducation d'un autre côté, l'écart entre les classes réduirait.

¹¹ Philippe Ivernel. *Le théâtre d'intervention depuis 1968*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1983. p.23

Selon Malraux, l'accès à la culture passe par la rencontre directe avec l'œuvre d'art. Le rapport avec la tradition de l'éducation populaire n'est donc pas simple, comme l'énonce Robert Achibared, directeur du théâtre au ministère de la culture de 1981 à 1988 :

Ce qui a contribué à affaiblir le théâtre d'Éducation populaire, c'est la manière dont s'est constitué le ministère des Affaires culturelles : dès 1959, à la naissance de ce ministère, Malraux ne sait pas très bien ce qu'il veut faire ; ce n'est pas un homme politique ; il a son propre discours sur l'importance de l'art et de la culture dans une civilisation [...]. Homme de gauche, il rêve d'une appropriation sensible et non pas seulement théorique ou scolaire de l'art par chaque citoyen. Autour du ministre a eu lieu une énorme bagarre : Émile-Jean Biasini a favorisé, en accord tacite avec Malraux, le choix d'une politique tournée vers une production artistique de « haut niveau » contrairement à ceux qui, comme Pierre Moinot, tenaient au lien avec l'Éducation populaire. Ce conflit s'est concrétisé dans la définition et la distinction des pouvoirs des deux départements - Culture et Éducation nationale. Au fil des ans, le secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports s'est tourné vers le sportif aux dépens de l'éducatif. Pour ma part, à chaque changement de gouvernement, à partir de 1982, j'ai demandé en vain au ministère de récupérer l'Éducation populaire et de l'intégrer à la Culture. En vain. Le divorce s'est maintenu.¹²

Le jeune ministère rompt donc avec l'Éducation Nationale. Puis vient rapidement le projet des Maisons de la Culture¹³. Chaque ville importante aura son lieu dédié à la culture. « Elles seront les cathédrales des temps moderne » déclare André Malraux. Un lieu de contact entre le public et les chefs-d'œuvre, participant parfois à une véritable sacralisation de l'art. Le ministère de la culture donne donc priorité à une vision élitiste de la culture, ce qui entraîne une réelle rupture avec les grands mouvements d'éducation populaire.

Le projet initial du ministère est considéré par certains comme un échec. Loin de toucher toutes les couches de la population, l'offre relevant d'une excellence culturelle n'a su attirer que des publics déjà « cultivés ». Finalement, la volonté de réduire l'inégalité d'accès à la culture s'est faite plus géographiquement que socialement.

L'entreprise de Malraux et les mouvements d'éducation populaire ont entraîné une redéfinition de la culture et de ses usages sociaux : démocratisation par le haut pour Malraux et popularisation des formes culturelles par le bas. A ce titre, Guy Saez souligne les malentendus ainsi produits. D'un côté, l'art contemporain, pour se détacher des formes d'art conventionnelles et atteindre la vie, produit des œuvres et un discours réflexifs aveuglant le profane et créant une nouvelle élite. D'un autre, l'art issu de la culture populaire cherche à s'esthétiser, et a tendance à se couper de son terreau natal. Face à ces malentendus, deux solutions sont envisagés pour

¹² Robert Achibared. « Je t'aime, moi non plus ». *Cassandra*, automne 2005, n°63. p.18-19

¹³ La première Maison de la Culture ouvre au Havre en 1961, mais la Maison de la Culture « pilote » sera celle de Bourges, ouverte en 1963. La Maison de la Culture de Grenoble, a été construite en 1968, année d'accueil des Jeux Olympiques, et a globalement connu 2 périodes distinctes : le temps du « Cargo », où ce lieu était réellement vecteur d'intégration de la population avec une équipe d'animateurs qui contribuaient à faire de cette maison un lieu de vie culturelle, de diffusion, et de médiation ; puis aujourd'hui, la « MC2 », beaucoup plus attachée à la seule diffusion et création.

raccorder ces deux cultures. En premier lieu, l'économisation de la culture portée par la consommation de masse : en rendant consommable la culture élitiste et désirable les œuvres issues de la culture populaire, de nouveaux consommateurs apparaissent. La deuxième solution est l'éducation populaire, cherchant à sortir du modèle de proximité sans échange proposé par la culture de masse, en réinscrivant l'individu dans l'échange, et dans sa contribution à la création de lien social, aussi projet de la compagnie Ophélie Théâtre.

Les évènements de mai 68

Juste avant 1968, Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron et leurs équipes réalisent une enquête sur les pratiques culturelles des français et mettent en lumière l'échec de la politique de Malraux et Vilar – et celle des Maisons de la Culture – : les classes populaires sont toujours exclues de la culture légitime. Ils dénoncent le mythe de la culture pour tous, alors interprété comme une entreprise de domination symbolique. Dans un même temps, plusieurs ouvrages paraissent sur les pratiques culturelles des minorités.

Ensuite, la révolution de Mai 68 a eu une répercussion importante dans le monde de la culture, et principalement celui du théâtre. Nous nous attacherons ici à la fameuse *Déclaration de Villeurbanne*.

La Déclaration de Villeurbanne ou le constat de l'échec de la démocratisation culturelle

Les responsables des troupes permanentes, Centres Dramatiques, Maisons de la Culture... se réunissent de mai à juin 1968 à Villeurbanne, au Théâtre de la Cité, à l'appel de Roger Planchon. Ils souhaitent alors imposer leur point de vue et leurs revendications au ministère. Suite aux débats, est rédigée la *Déclaration de Villeurbanne*, exprimant des points de vue qui ont pu être qualifiés de « gauchisme culturel ». Dans ce texte, ils constatent la coupure qui existe entre ceux qui jouissent du patrimoine culturel et ceux qui en sont exclus. En somme, ils remettent en cause le paradigme de démocratisation culturelle.

C'est - au plan qui nous concerne - notre attitude même à l'égard de la culture qui se trouve mise en question de la façon la plus radicale. Quelle que soit la pureté de nos intentions, cette attitude apparaît en effet à une quantité considérable de nos concitoyens comme une option faite par des privilégiés en faveur d'une culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise.¹⁴

Les acteurs culturels réunis font aussi part d'une certaine autocritique, avouant ne s'être peu préoccupé de cette inégalité culturelle qui demeurait.

Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés, à leur tour, se souciaient peu. [...] En fait,

¹⁴ Voir la Déclaration de Villeurbanne en annexe 3.

la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion.¹⁵

Comme le rappelle Philippe Poirrier, les enquêtes de l'époque « soulignent à la fois le caractère minoritaire des pratiques culturelles et les fortes inégalités sociales qui régissent l'accès à la "culture cultivée". Plus de 80% des Français déclarent ne jamais assister à un spectacle d'opéra, de théâtre, de danse, de variété ou de musique classique ».¹⁶

Les événements de Mai 68 ont mis au grand jour ce triste constat. Dans la *Déclaration de Villeurbanne*, apparaît en miroir au public « cultivé », la notion du « non-public », absent des théâtres, défini comme « une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas. »¹⁷

L'élargissement social des publics demeure une utopie, et les classes « défavorisés » n'ont finalement toujours pas réellement accès à la culture. Devant ce constat, une intervention est nécessaire. « Car il est maintenant tout à fait clair qu'aucune définition de la culture ne sera valable, n'aura de sens, qu'au prix d'apparaître utile aux intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire dans l'exacte mesure où le "non-public" y pourra trouver l'instrument dont il a besoin, et ce que nous pouvons déjà tenir pour assuré, c'est qu'elle devra par conséquent lui fournir - entre autres choses - un moyen de rompre son actuel isolement, de sortir du ghetto, en se situant de plus en plus consciemment dans le contexte social et historique, en se libérant toujours mieux des mystifications de tous ordres qui tendent à le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées »¹⁸. La culture qu'ils définissent devra donc être utile au « non-public », permettre de recréer le lien social et être « une entreprise de politisation » : le « non-public » pourra choisir librement sa politique et sa culture, ce qui rappelle certains aspects de la démarche d'éducation populaire précédemment évoquée.

La notion d'action culturelle, en lien étroit avec la création théâtrale et non la diffusion, est aussi évoquée, avec le but de toucher ceux qu'un effort de diffusion ne fera pas venir au théâtre.

La *Déclaration de Villeurbanne* a provoqué un grand nombre de bouleversement dans certaines pratiques théâtrales, notamment les pratiques de théâtre d'intervention en France. De plus, elle a mis en mot l'échec de la démocratisation culturelle.

¹⁵ Voir la Déclaration de Villeurbanne en annexe 3.

¹⁶ Philippe Poirrier. *L'Etat et la Culture en France au XX^{ème} siècle*. Paris, Le Livre de Poche, 2009. p.129

¹⁷ Voir la Déclaration de Villeurbanne en annexe 3.

¹⁸ Voir la Déclaration de Villeurbanne en annexe 3.

L'idée de diffuser la culture cultivée n'est donc pas partagée par tous, et c'est d'une nouvelle politique culturelle dont l'Etat a besoin. C'est alors le temps de la recherche de démocratie culturelle. L'idée est défendue que tous les citoyens doivent participer à la culture, et même créer, il est alors question de donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas. La culture des élites est remise en cause, et on défend la reconnaissance de la créativité et des pratiques de tout le monde.

Jean Caune explique qu'après les événements de Mai 68, les enjeux ont été modifiés, « l'art est alors présenté comme un facteur de transformation sociale et le langage artistique comme une possibilité de médiation avec les individus. L'art ne se veut plus représentation du monde mais action sur le monde »¹⁹. La logique d'art pour tous cède la place à la volonté d'art par tous. Les acteurs culturels ont dès lors cherché à réduire le fossé existant entre la culture cultivée et la culture populaire.

Le théâtre-action s'est développé dans cette recherche de démocratie culturelle.

Le théâtre-action rencontre les objectifs de démocratie culturelle. Il permet l'investissement de créateurs dans des projets construits avec des citoyens auxquels ils offrent la possibilité d'exprimer et de confronter leurs expériences quotidiennes et leurs visions du monde à travers la pratique théâtrale.²⁰

La Déclaration de Villeurbanne a aussi instauré la bipartition entre public et « non-public », maintenant familière au secteur culturel. Le public, c'est un ensemble d'individus déjà là, et le « non-public » est décrit par tous les aspects négatifs de sa non-pratique culturelle. Dans les politiques culturelles, il y a maintenant une tendance à agir prioritairement sur des groupes sociaux exclus, en difficulté sociale, économique mais aussi culturelle. Les contours du « non-public » sont flottants, et cette population est parfois considérée comme un réservoir de publics potentiels, avec une notion négative voir excluante ; notion qui ne trouve pas sa place dans la démarche initiée par le FITA. C'est sûrement pourquoi la Compagnie Ophélie Théâtre réfléchit en terme de population, habitants, ce qui permet d'enrichir la perception que nous avons des populations et des individus, dans la diversité et la variété de leurs modes de contact et d'implication avec et dans la sphère culturelle. Cette manière réaliste et concrète de prendre en compte les besoins de la population permet de dépasser l'opposition entre démocratisation culturelle – facilitation de l'accès aux œuvres légitimées – et démocratie culturelle – mise à disposition des moyens nécessaires à l'expression culturelle et artistique de tous ; ce qui revient à dire entre diffusion et pratique. Luc Boltanski et Laurent Thévenot parlent de valeurs inspirées

¹⁹ Jean Caune. *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. Grenoble, PUG, 2006. p.105.

²⁰ Fadila Laanan. « Service public de la culture, culture de service public ». *Théâtre Action de 1996 à 2006* [dir. Paul Biot]. Cuesmes, Editions du Cerisier, 2006. p.7

et de valeurs civiques. Les premières sont celles qui fondent la culture professionnelle : la qualité, l'excellence, l'innovation, le talent... Les secondes sont davantage évoquées par le secteur de l'éducation populaire et le monde socioculturel : l'accès pour tous, la valorisation des pratiques, le partage de la culture, la culture comme unité d'une société. La Compagnie Ophélie Théâtre, en attachant une importance particulière à la qualité des spectacles, notamment ceux accueillis pour le FITA, et en défendant les valeurs civiques précédemment annoncées se situe à la fois dans des objectifs de démocratie et de démocratisation culturelle, et relève du secteur culturel tout en ayant une démarche d'éducation populaire.

La politique culturelle après Malraux

Jacques Duhamel arrive au ministère de la culture en 1971, une période fortement influencée par les événements de mai 1968. Il apporte une vision alternative : si l'Etat agit seul, il rencontrera vite ses limites. Il inverse donc la politique et invente la charte de développement culturel : un projet culturel de ville nécessite dès lors un an de négociations avec tous les acteurs (y compris locaux) et une signature de convention. Il adopte donc une politique ambitieuse d'Etat partenaire du développement dans les territoires.

C'est aussi l'époque foisonnante de l'art considéré comme facteur de changement social, le théâtre devient utile, avec le fleurissement des genres tels que le théâtre-forum, le théâtre d'intervention... que nous retrouvons souvent dans les compagnies actuelles pratiquant le théâtre-action, ou accueillies pour le FITA Rhône-Alpes. Dans les Centres Culturels Municipaux, est montré un art différent, et les habitants commencent à pratiquer. Chacun peut dès lors participer à l'expression artistique, et de nombreuses subventions sont attribuées à des activités populaires.

Puis, de 1974 à 1981, sous le mandat Giscard d'Estaing, nous entrons dans une ère appelé « l'Etat libéral ». Giscard d'Estaing pense que c'est à la grande bourgeoisie de mécéner, que l'art et la culture ne sont pas des affaires d'Etat, ce qui conduit à un manque de politique culturelle française. Les années 1980 marquent le retour de la gauche au pouvoir, avec l'élection de Mitterrand en 1981, et le retour à une culture intégrée dans un projet politique important.

Après les années Giscard, la population française attend beaucoup de l'arrivée de Mitterrand, et à ses côtés Jack Lang à la culture. L'administration culturelle se réforme alors, et autorise à l'Etat central de renforcer le rôle d'expertise de ses échelons régionaux (notamment les DRAC²¹) sans pour autant diminuer son soutien aux initiatives locales. Il y a donc une généralisation du partenariat entre l'Etat et les collectivités territoriales. Le 10 mai 1982, paraît le décret n° 82-394 portant sur la modification du décret fondateur du ministère des affaires

²¹ Direction Régionale des Affaires Culturelles

culturelles, dans lequel nous apprenons que le Ministère de la Culture a dorénavant pour mission « de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d’inventer et de créer, d’exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix de préserver le patrimoine culturel national régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres de l’art et de l’esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l’art français dans le libre dialogue des cultures du monde. ». Un autre texte fondateur revient sur l’entreprise de démocratisation de la culture, et souligne que la culture cultivée doit avoir sa place au sein du ministère, mais n’est pas la seule à devoir être défendue. L’Etat renforce ainsi l’éclatement de la notion de culture comme objet de la politique publique, et reconnaît la pluralité des cultures : il accorde sa reconnaissance à des formes d’art jugées jusque-là mineures ou illégitimes : jazz ou rock, bande dessinée, photographie..., par le développement d’actions culturelles en direction des publics spécifiques : prisons, hôpitaux..., par un soutien plus actif à la création audiovisuelle, et promeut l’expression culturelle dans un esprit de fête en mettant en place des manifestations comme la fête de la musique.

Le célèbre slogan de Jack Lang « culture et économie, même combat » montre bien le clivage qui se crée alors au sein du ministère, entre « un ministère de la création » ; et « un ministère des industries culturelles », qui conduit une véritable politique économique.

A partir de 2005, Nicolas Sarkozy est élu président de la République Française. On lui reproche alors souvent une absence de vision et de stratégie en matière de politique culturelle, avec un retrait des financements pour tous les établissements culturels, et l’absence de politique d’action culturelle – pourtant garante de lien social – qui supprime toutes les actions qui peuvent rapprocher culture et population, et le rejet de tout ce qui relève de la culture.

L’Histoire des politiques culturelles et de l’éducation populaire n’est pas seulement difficile et complexe, et nous voyons que ces deux secteurs se sont dégradés pareillement, à des moments assez similaires, en production de biens et de services culturels et de loisirs. Il s’agit finalement d’une histoire d’entremêlements de deux champs complémentaires, mais non pratiqués comme tel. De plus, il paraît important de souligner que les secteurs culturel et de l’éducation populaire sont apparentés de même génération, avec des acteurs qui travaillent au même moment sur des terrains et problématiques proches ; mais aussi que de nombreux professionnels de la culture sont issus de l’éducation populaire. Par conséquent, il nous semble primordial d’arriver à concilier les deux, et nous verrons par la suite les moyens que se donne la compagnie Ophélie Théâtre.

1.2/ QUELLE CONSTRUCTION EN ISERE ET DANS L'AGGLOMERATION GRENOBLOISE?

Héritière de la Résistance, pionnière pour l'ouverture de plannings familiaux, ou encore pour la création de mutualités, l'Isère est aussi un territoire d'innovation en matière culturelle. L'époque de la municipalité d'Hubert Dubedout, entre 1965 et 1983, reste symbolique pour ses politiques culturelles. Cette phase est celle de l'émergence de la culture comme objet politique municipal, mais aussi la période d'un grand mouvement associatif, militant et bénévole pour le développement culturel, qui n'a pas perduré sous les mandats suivants. Et pourtant, certaines compagnies ont marqué, ou marquent encore cet engagement militant, comme Théâtre Action et Ophélie Théâtre.

1.2.1/ A Grenoble, une époque mythique : la municipalité Dubedout

En 1965, Hubert Dubedout est élu maire de Grenoble (il y enchaînera trois mandats consécutifs : 1965-1971, 1971-1977 puis 1977-1983). Pour Jeanne Girard et Didier Béraud, son élection a marqué « l'une des premières manifestations, sinon la première, de l'éveil ou du réveil d'une revendication culturelle [...] De ce point de vue, Grenoble justifie encore sa réputation de ville-pilote »²². Il est important de noter que Hubert Dubedout a été élu sur un fond de revendications culturelles importantes – venant d'un groupe de pression composé de l'ACTA²³, la Comédie des Alpes, Peuple et Culture (inspiré du mouvement d'éducation populaire) et le Groupe d'Action Municipale, qui luttent pour un projet de Maison de la Culture à Grenoble, et qui, avec les MJC, prônent un accès plus large et particulièrement des plus défavorisés aux œuvres de la culture. Le nouvel élu à la culture, Bernard Gilman, souhaite doter la ville des équipements que la population réclame depuis trop longtemps.

La nouvelle équipe municipale va alors tirer parti dès 1968 des Jeux Olympiques d'Hiver de Grenoble et des moyens qu'ils procurent pour drainer un maximum de ressources. On assiste à un déploiement du budget communal consacré à la culture :

Année	Dépenses Culturelles en Francs Constants	% du Budget Total
1964	6 316 691	6,70
1969	21 644 572	5,99
1974	21 174 000	13,21

²² Jeanne Girard et Didier Beraud. *Une aventure culturelle à Grenoble, 1965-1975*. Paris, Fondation pour le Développement culturel, 1979. p.23

²³ Créée en 1958, l'Association Culturelle par le Théâtre et les Arts revendique un théâtre autre que les seules tournées Karsenty qui se donnent au Théâtre Municipal.

Entre 1964 et 1969, nous pouvons observer que le budget à la culture triple. Jusqu'à 1974, le budget consacré à la culture passe de 6.70% à 13.21% du budget total, pourtant en baisse.

C'est sur cette période foisonnante que s'est appuyé le « mythe grenoblois ». En 1970, Grenoble est un laboratoire social, politique et culturel. L'arrivée de nombreux jeunes chercheurs parisiens faisant le choix de vivre autrement accélère le développement urbain et culturel. La ville se voit alors équipée de structures culturelles : création d'une Maison de la Culture, revalorisation du théâtre municipal... De nombreuses bibliothèques sont aussi inaugurées dans les quartiers périphériques, avec une volonté de faciliter l'accès à la culture. La politique de démocratisation de la culture ainsi menée doit permettre au citoyen – ayant par ailleurs appris les règles de la démocratie au sein de la vie associative – d'utiliser sa raison dans l'espace public. Ces innovations ne peuvent bien évidemment pas être sorties du contexte : Bernard Gilman, l'adjoint aux affaires culturelles qui a eu un rôle déterminant dans la mise en place de la politique culturelle grenobloise, est issu du mouvement d'éducation populaire, il a notamment été le premier permanent de Peuple et Culture, en 1961.

Dans les années 1970, les disparités économiques sont mises à jour. Les quartiers périphériques deviennent un nouvel espace d'exclusion socio-territoriale. Les logements construits dans l'urgence de l'après-guerre se dégradent, et les conditions de vie également. Pour répondre à ces problèmes, la municipalité Dubedout crée en 1981 le Développement Social des Quartiers (DSQ) ; il s'agit alors d'agir plus sur les causes de la dégradation des quartiers que sur la dégradation elle-même, faire des habitants les acteurs du changement, rendre la collectivité locale responsable des opérations... La culture est alors intégrée comme un levier majeur de cette dynamique de développement, notamment pour réduire les inégalités culturelles.

On voit alors apparaître des équipements intégrés, qui concentrent plusieurs fonctions, notamment à la Villeneuve. La municipalité témoigne ainsi d'une volonté d'intégrer la culture dans une démarche de développement social local plus globale. Notons aussi qu'en 1971, lors de sa réélection, la Municipalité Dubedout délègue deux élus : un sur le secteur culturel et l'autre sur le secteur socio-culturel. Le socio-culturel est celui des équipements collectifs de quartier, et c'est ainsi à cette époque que la lignée éducation populaire s'estompe au profit de l'animation globale des quartiers, l'éducation populaire qui sera ainsi écartée de la mise en place d'équipements de quartier, mais aussi du nouveau quartier de la Villeneuve.

En 1981, Hubert Dubedout se voit confier par le gouvernement de fournir un programme d'action en réponse aux difficultés des quartiers périphériques: habitat dégradé,

échec scolaire, violence, chômage. C'est ainsi que naîtra en 1983 le rapport à l'origine des politiques de la Ville : *Ensemble, refaire la ville*.

A l'origine d'innovations importantes dans les secteurs culturels et socio-culturels, la ville de Grenoble conserve cette image dynamique et innovante.

Zoom sur la Villeneuve

Le quartier de la Villeneuve est bien connu aujourd'hui suite aux événements qui ont secoué les habitants au mois de juillet 2010. La Villeneuve a tout d'abord été conçue comme simple terrain d'accueil pour logements sociaux. A partir de 1960, elle devient un laboratoire d'expérimentations tant urbaines que sociales, culturelles et éducatives, une véritable utopie du vivre ensemble. Elle est le lieu de cristallisation des idées défendues alors : désagrément et brassage social (mis en œuvres par la coexistence de logements en location et d'accession à la propriété), architecture favorisant les échanges et la circulation dans tous les espaces, équipement intégré ayant pour vocation l'animation globale du quartier... Le quartier de la Villeneuve est conçu comme un « anti Sarcelles »²⁴, alors icône des banlieues où le mal être et le « mal vivre » dominant. L'idéologie qui accompagne la construction de la Villeneuve est fondée sur la volonté de régler les problèmes urbains et techniques que connaissent les grands ensembles en mettant l'accent sur les rapports sociaux. « Changer la ville pour changer la vie » est le mot d'ordre que se donne l'équipe qui travaille sur le projet. La logique à l'œuvre à la Villeneuve est basée sur l'expérimentation sociale, l'ensemble des travailleurs sociaux sont appelés à collaborer et tiennent un rôle central. Ces derniers sont employés par des associations Loi 1901, la plupart du temps présidées par un élu de la ville. Les habitants du quartier sont donc absents des instances de gestion, mais se regroupent en associations d'usagers. C'est ainsi que les salariés ont peu à peu pris le pas sur les militants et les bénévoles.

La Villeneuve a ensuite été laissée à l'abandon quelques années après sa construction et le quartier est vite devenu un territoire de relégation, en proie aux violences et à la stigmatisation des médias. Aujourd'hui, la municipalité de Grenoble tente de revaloriser le quartier. Les erreurs du passé l'ont transformé en un ghetto où les habitants rencontrent des difficultés d'intégration économique, culturelle et sociale, bien loin des réalités du reste de la ville de Grenoble.

Le quartier Village Olympique, voisin de la Villeneuve, a été construit afin d'héberger les athlètes durant les Jeux Olympiques accueillis à Grenoble en 1968. Il est ensuite devenu un ensemble de logements, principalement sociaux, pour les grenoblois.

²⁴ Guy Stibon. *Le Nouvel Observateur*. 15 mai 1972.

Ces deux quartiers – qui avec Vigny-Musset et Malherbe forment le secteur six – ont intégré en 1996 la Zone Urbaine Sensible de Grenoble (ZUS). Ce label formalise la notion de « quartiers en difficulté », lesquels concentrent une importante tranche de la population française en situation de forte précarité. Ils intègrent en 2004 la Zone Franche Urbaine (ZFU), dispositif qui vise à redynamiser économiquement le territoire en incitant des entreprises à s’y installer. La diversité culturelle est importante sur le secteur six, où des populations immigrées se sont massivement installées. De nombreuses associations continuent à exister au sein de ces quartiers, ayant des objectifs très différents comme l’organisation de temps conviviaux pour favoriser le dialogue entre les habitants ou la récréation de lien social et solidaire entre des habitants aux origines diverses afin d’éviter le repli communautaire. De nombreux habitants refusent d’abandonner leur quartier à la délinquance et rassemblent leurs efforts pour que l’humanité et la solidarité reprennent le dessus, dans ces espaces de réalité internationale où le multiculturalisme est une évidence. C’est cette force associative et la présence dans les quartiers populaires qui ont favorisé le développement du FITA – se développant surtout au théâtre Prémol (Village Olympique) et à l’Espace 600 (Villeneuve) – comme le souligne Laurent Poncelet.

Zoom sur la Maison de la Culture

L’ouverture de la Maison de la Culture – Le Cargo, en 1968, est très liée au travail de revendications de diverses associations prônant l’accès à la culture pour tous, ainsi qu’au développement des Universités grenobloises, notamment le pôle Lettres. C’est d’ailleurs autour des étudiants en lettre et en sciences sociales que s’est créée une Association pour l’Ouverture d’une Maison de la Culture. La situation avait déjà été amorcée par beaucoup d’habitants qui réagissaient contre la municipalité d’alors (Michallon). Avec l’élection de Dubedout en 1965, Grenoble voit des modifications importantes en termes de politique urbaine et culturelle. En arrière-plan, nous l’avons vu, l’Etat avait la volonté de mettre en place des Maisons de la Culture et des centres culturels partout en France. Avec le fleurissement des Maisons de la Culture, Grenoble s’équipe. La Maison de la Culture est alors construite dans un endroit stratégique : elle serait le trait d’union entre ce qui préfigurait la ville (la Villeneuve était alors destinée à devenir l’un des futurs centre-ville), et l’Histoire (qui aurait dû être symbolisée par le centre-ville actuel). Dès son ouverture, la Maison de la Culture comptait trente-cinq mille adhérents, et était ouverte six jours sur sept de 11h à 24h. La volonté était bien d’en faire un lieu de vie culturelle, avec un important service d’accueil, six animateurs présents en permanence et balayant tous les domaines. La Maison de la Culture ne serait pas un lieu de diffusion mais un lieu d’activité et d’animation, relevant plus de la médiation que de la consommation culturelle. A l’époque, la Maison de la Culture était régie par un Conseil d’Administration dont les

présidents étaient souvent des universitaires, et dans cet environnement les militants prenaient leur place dans la gestion culturelle.

Mais avec ce système très peu hiérarchisé, le directeur devait rendre des comptes à son Conseil d'Administration très militant, et des débats étaient constants entre culturel et socio-culturel... Peu à peu, les salariés ont pris le pas sur les militants ; et les adhérents sont devenus des usagers.

A la fin des années 1970, la Maison de la Culture fait face à une première crise, liée principalement à des problèmes internes et financiers. Avec le désengagement de l'Etat et l'augmentation de la masse salariale qui impacte sur le fonctionnement de la Maison de la Culture ; la tension monte entre les médiateurs culturels et les créateurs – qui n'ont alors pas le pouvoir. Ainsi, Georges Lavaudant devient directeur, ce qui symbolise en quelques sortes la victoire du culturel sur le socio-culturel. On abandonne le terme d'animation. La Maison de la Culture, lieu symbolique de la cité, ne sera plus une « cathédrale de la culture » mais, comme le revendique Georges Lavaudant, « d'abord trois salles de spectacle ». Le parti socialiste n'approuve pas cette décision, car il est très attaché à la vie associative et à l'animation. Cet exemple traduit le profond changement de la politique culturelle grenobloise à cette époque : les milieux associatifs et sociaux sont écartés de la sphère culturelle qui s'attache à soutenir avant tout la dimension artistique. Le remplacement des animateurs au profit des créateurs sont les éléments déclencheurs de la fin d'une vie culturelle dans ce quartier.

Sous la municipalité Carignon, la Maison de la Culture abrite trois créateurs : Lavaudant pour le théâtre, Galotta pour la danse et Naimone pour la musique. Les animateurs quittent la maison, qui s'adonne uniquement un travail de diffusion, se banalisant et rejoignant les autres équipements culturels de la ville dont la direction et la gestion donnent lieu à des débats uniquement entre professionnels et politiques. La Maison de la Culture, devient alors vitrine de la politique municipale. Dans les années 1990, la nature des spectacles programmés a évolué et l'architecture du bâtiment ne correspond plus. Se pose alors la question de la réhabilitation, qui débouche sur une requalification avec évolution.

Au temps du « Cargo », ce lieu était vecteur d'intégration de la population : une culture pour tous. Le public d'adhérents et l'équipe d'animateurs ont contribué à faire de cette maison un lieu de vie culturelle, diffusion, activité et médiation comme mots d'ordre. La seule consommation culturelle n'était alors pas d'actualité. Cependant, avec les questionnements sur la requalification du lieu qui s'imposent, le Cargo ferme ses portes pour laisser place aux débats. En 2004, après une période de « Cargo Hors les Murs » (période de grands travaux : évolution, extension, restructuration du bâtiment), le Cargo devient MC2. Les créateurs ne savent plus quelle serait leur place ; tout comme les artistes extérieurs, auraient-ils des possibilités

d'accueil, de résidence, de co-production... Certains se situent en position de collaboration, d'autre de contestation – notamment concernant les questions financières.

La MC2 ouvre en 2004. Elle est alors équipée de plusieurs salles, plusieurs studios, un auditorium, trois centres de création et un espace bar. Dans cet équipement exceptionnel, les créateurs ont pris une place importante et les animateurs socio-culturels ont été oubliés. Elle est alors un établissement de création, un équipement de production, et un lieu de diffusion. La MC2 abrite trois centres de création : le Centre Dramatique National des Alpes avec à sa tête le metteur en scène Jacques Osinski, le Centre Chorégraphique National de Grenoble et le chorégraphe Jean-Claude Gallota, et Marc Minikowski et les Musiciens du Louvre. La MC2 revendique sa place dans la cité en termes de vie culturelle, organisant notamment les Etats Généraux du Renouveau, le forum du journal Libération.

Dans l'ouvrage *Quelle Maison pour la Culture ?* rassemblant les contributions de différents acteurs culturels sur la question de la requalification du Cargo, la position de Renata Scant semble pertinente dans notre développement. En abordant la période foisonnante des Maisons de la Culture, elle souligne leur échec :

Si la nécessité de construire de tels bâtiments a pu se justifier au moment de leur création par Malraux, afin que chaque métropole régionale ait un lieu adéquat pour produire et accueillir différentes formes du spectacle vivant et tout particulièrement le Théâtre, ces bâtiments ont très vite prouvé leur insuffisance quant à une réelle démocratisation de la Culture (cf. 68 et la motion de Villeurbanne), et plus encore leur incapacité à soutenir l'émergence d'une réelle démocratie culturelle qui implique la possibilité de prise de parole et d'expression de tout citoyen, et ne s'arrête donc pas à la création de quelques artistes.²⁵

En revenant ensuite sur le problème de désintégration du lien social, notamment dans les quartiers populaires, elle souligne que « l'urgence serait de multiplier des équipes mobiles d'intervention artistiques, pouvant œuvrer à proximité des populations, pour appuyer toute émergence d'expression, consolider un sentiment de participation à la création des valeurs communes et, à partir de là, faire naître des paroles nouvelles, des actes et des œuvres porteurs de sens pour la collectivité entière et non pour une seule minorité. »²⁶. L'idéologie de Renata Scant annoncée ici illustre son action et préfigure ce que cherchera à construire, des années plus tard, le FITA.

Il est important de souligner ici que les projets dont la dominante est l'élargissement des publics et l'irrigation des territoires ont parfois du mal à obtenir le concours des institutions culturelles. Le dialogue entre ces institutions et le milieu associatif a souvent du mal à se nouer, ce qui affaiblit la légitimité des structures de proximité. Notons tout de même que cette

²⁵ Renata Scant. « Ce qui devrait être la priorité », *Quelle maison pour la culture ?* [dir. Nicole Cabret, Philippe Gonnet]. Grenoble, La Pensée Sauvage, 2001. p.133

²⁶ Ibid., p.134

tendance change, avec notamment l'accueil, pour la saison 2011-2012, des trois créateurs de Grenoble (Jacques Osinski, Jean-Claude Galotta et Marc Minikowski) au Théâtre Prémol. Lors d'un rendez-vous avec Elisabeth Papazian²⁷, directrice actuelle de Prémol – anciennement géré par Renata Scant, nous y reviendrons – elle nous explique avoir souhaité, dans sa programmation, faire en sorte que les habitants des quartiers populaires aient eux aussi accès à cette culture devenue institution. Après de nombreux rendez-vous, les trois créateurs ont tous fait une résidence au Théâtre Prémol, résidence accompagnée de temps de rencontre et d'ateliers avec des habitants du quartier Village Olympique de différentes générations. Cette expérience a été très bénéfique, d'après Elisabeth Papazian, tant pour les habitants que pour les créateurs habituellement éloignés de ces milieux, et a permis à deux mondes différents de se rencontrer, échanger, et apprendre l'un de l'autre. Ces accueils ont débouché sur la présence d'un groupe de jeunes de Village Olympique à une répétition générale d'une création de Jacques Osinski dans les locaux de la MC2, et à une volonté de poursuivre ces résidences : pour la saison 2012-2013 le plateau du Théâtre Prémol sera à nouveau investi par Jean Claude Galotta et Jacques Osinski, ravis de cette collaboration. Nous nuancerons tout de même ce propos en insistant sur le fait que même si les créateurs investissent les théâtres de proximité, la MC2 n'accueille toujours pas de projets montés avec des jeunes, des personnes en difficultés... s'ils ne sont pas de renom.

1.2.2/ A partir de 1983, un changement de perspective

La culture sous la municipalité Carignon

En 1983, les élections donnent une nouvelle couleur politique à la mairie de Grenoble, c'est l'arrivée de Carignon (RPR²⁸), après dix-huit ans de municipalité Dubedout. A partir des années 1980, les politiques culturelles nationales se centrent sur la démocratie culturelle, qui entend donner une place à la diversité des cultures et à l'expression de chacun. Mais les orientations de la municipalité Carignon en matière culturelle sont liées à d'autres priorités : les créateurs et la culture servent un intérêt économique afin de redynamiser la ville de Grenoble et lui donner un rayonnement national, voire international. Les projets menés par Alain Carignon marquent une rupture par rapport à ceux engagés par son prédécesseur, notamment en termes de politique culturelle. Il s'éloigne des enjeux sociaux chers à Hubert Dubedout pour privilégier le développement économique. Cette mutation est liée aux nouvelles aspirations du ministère de la Culture, mais aussi à l'arrivée de la droite à la municipalité grenobloise, qui tisse des liens plus étroits avec le milieu économique. Autrefois outil d'accompagnement des mutations sociales et

²⁷ Rencontre dans son bureau, pour un rendez-vous concernant notre stage, le lundi 14 mai 2012

²⁸ RPR : Rassemblement Pour la République (parti de droite se revendiquant du gaullisme)

politiques de la société, la culture se met au service du développement économique et urbain de la ville. Sous l'impulsion d'Alain Carignon, la culture devient un outil de stratégie promotionnelle pour la ville et sert à la recherche de nouveaux consommateurs (et non plus publics) pour une industrie culturelle en pleine expansion. Désormais en rupture avec le milieu social, la culture se centre sur le soutien à la création et aux créateurs.

Et aujourd'hui ?

Le retour du Parti Socialiste de la municipalité est marqué par l'élection, en 1995, de Michel Destot. Avec très peu de place pour la culture dans son programme, et une vision relevant de la « culture-vitrine », la culture devient un objet de consommation et la rupture entre le culturel et le socio-culturel est bien marquée. Cette rupture apporte des difficultés, notamment au niveau des subventions, à la compagnie Ophélie Théâtre qui s'inscrit à la frontière des champs culturels et sociaux. Dans les quartiers Village Olympique et Villeneuve, pourtant, la compagnie Ophélie Théâtre trouve facilement des repères. C'est aussi grâce au travail préliminaire de la compagnie Théâtre-Action, ayant posé les pierres d'un travail au plus proche de la population.

1.2.3/ Renata Scant et Fernand Garnier : les premières pierres du théâtre-action et la création d'un nouvel espace de convivialité

En 1972, Fernand Garnier et Renata Scant créent à Grenoble l'association Théâtre Action (aujourd'hui Crearc : Création – Recherche – des Cultures). Nous sommes alors au lendemain des événements de mai 1968 entraînant une transformation profonde des mœurs et des repères culturels. Hubert Dubedout est maire de Grenoble depuis trois ans, et regroupe autour de lui la tradition socialiste et la nouvelle gauche issue du PSU²⁹ et du Groupe d'Action Municipale, avec une politique innovante ouverte à toutes les propositions. L'association Théâtre Action regroupe des militants culturels, associatifs, des enseignants... L'objectif initial de l'association est de créer une structure au plus près de la population pour lui permettre un accès au théâtre et plus généralement à la culture ; faire tout un travail dans les quartiers de la ville mais aussi construire une action culturelle en relation avec le milieu associatif.

La relation qui unit animation et création devient très vite une caractéristique fondamentale de l'association Théâtre Action. Animation et création ont pour but de lutter

²⁹ Parti Socialiste Unifié

contre le fossé culturel qui sépare la population en deux parties : une minorité qui détient le pouvoir de la parole et une majorité qui n'a pas les moyens de s'exprimer.

Très rapidement, différents projets de développement culturel se mettent en place.

En septembre 1971 – et jusqu'en décembre 1972, le Service de Coordination Culturelle de la ville lance le projet « Jeunesse de Grenoble », pour permettre aux jeunes de s'exprimer sur différents sujets : l'école, l'emploi, la délinquance... Théâtre Action en est immédiatement partie prenante. L'association est amenée à diriger des ateliers de théâtre pour les enfants, les jeunes, les adultes, les femmes, au sein des quartiers Mistral, Teisseire, l'Abbaye et dans les centres sociaux.

En 1974, le projet « Action Culturelle dans les grands ensembles » est mis en place avec le Fonds d'Intervention Culturelle dans le but de faire un travail avec ceux qu'on appelle communément « les jeunes délinquants ». Il sera mené à bien par Théâtre Action grâce à une étroite collaboration avec les structures sociales et socio-éducatives de la ville.

Parallèlement, l'association monte différents spectacles, créés à partir de thèmes accompagnant la transformation sociale initiée par 1968. « La pratique du "Théâtre-Action" est alors, en alternant ateliers d'expression, stages de formation, création théâtrale et diffusion, d'élaborer une parole qui soit en prise directe avec les événements.»³⁰, et relève alors d'une dynamique d'éducation populaire. Notons par exemple la création de *La Femme aux Ciseaux*, une pièce écrite par Fernand Garnier et jouée par Renata Scant. Cette pièce de théâtre, montée en collaboration avec le Planning Familial, traite de l'avortement alors interdit à l'époque.

L'association Théâtre Action, qui a commencé avec peu de moyens, va peu à peu obtenir la reconnaissance des collectivités et des ministères au travers de ses différents projets et spectacles, et va se développer ainsi pendant une dizaine d'années.

En 1982, l'association change de nom et devient Théâtre Action Créarc, et commence à développer en sus de ses autres activités tout un secteur littéraire. Créarc est un sigle qui rassemble « création », « recherche » et « cultures ». Fernand Garnier met alors l'accent sur le répertoire classique et Renata Scant développe ses activités en direction du théâtre européen avec la création du Festival de Théâtre Européen, pour un théâtre « en prise avec les réalités contemporaines »³¹, qui est aussi le but du FITA Rhône-Alpes. Nous pouvons donc entendre par « recherche » une réflexion menée sur les enjeux culturels, la relation entre dimension sociale et

³⁰ Fernand Garnier. « Vie, mort et renaissance du Théâtre-Action à Grenoble ». *Théâtre-Action de 1985 à 1985* [dir. Paul Biot]. Cuesmes, Editions du Cerisier, 1996. p. 406

³¹ Renata Scant. « Le théâtre en actes ». *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*, Paris, Cassandre/Editions de l'Amandier, 2006. p. 69

dimension culturelle, et par « cultures » la mise en œuvre d'un travail au niveau local, en partenariat avec de nombreuses associations qui fédèrent des personnes d'origine étrangères, et travaillent en relation avec des personnes venant du monde entier. En 1993, une scission met définitivement un terme à l'aventure de l'association Théâtre Action, qui ne se nomme plus que Créarc, et garde à sa tête Fernand Garnier.

Renata Scant, quant à elle, fonde sa propre compagnie. Après des négociations avec la municipalité Carignon, la compagnie Renata Scant est nommée à la direction du Théâtre Prémol. Dès lors, elle mène un travail intense sur les quartiers Village Olympique et Vigny Musset. De nombreux projets sont mis en place avec les différents acteurs du quartier et touchent tous les publics comme les ateliers théâtre autour d'axes tels que « Les racines du présent » en 1996, le « Vivre Ensemble » en 1997, « Mémoire et intégration-Histoire d'un village » en 1998, « C'est ça la terre » en 1999, « Territoire – Ouverture – Tolérance » en 2001... Dans un quartier « de seconde zone », le but est d'amener les habitants à faire quelque chose de positif comme un spectacle, qui soit vu et reconnu. Toutes les communautés ethniques se côtoient et partagent les mêmes émotions, et le spectacle modifie les rapports dans la famille, entre voisins... Il y a réellement la construction d'un temps fort à l'intérieur du quartier.

Le « plan théâtre » décidé par Michel Destot, vise à redéfinir la gestion de tous les théâtres de la ville. La compagnie négocie afin de garder le Théâtre Prémol, chose faite jusqu'en 2002. Ensuite, malgré le soutien et la mobilisation de tous les acteurs du quartier, avec qui Renata Scant a su créer un partenariat durable:

La compagnie Renata Scant, grâce à un travail de proximité (rencontre de chaque structure et prise en compte de leur spécificité) a su créer une synergie entre les différents partenaires qui agissent directement auprès de la population du Village Olympique et de Vigny Musset.(...) Ce travail progressif a permis d'établir des liens de confiance et de reconnaissance auprès de la population du quartier.³²

la compagnie s'est vue contrainte de quitter le théâtre Prémol, dont la gestion a été confiée dès 2004 à une autre équipe. Renata Scant dirige aujourd'hui l'association Théâtre en Action, basée à la Ferme-Théâtre en Charente.

Gaspard Mouillot, régisseur actuel du théâtre Prémol, qui a suivi tout le travail de Renata Scant, a confié qu'aujourd'hui, il pensait en cueillir les fruits : les enfants qui autour de l'âge de sept ans ont passé des heures entières dans le théâtre grâce aux actions menées par la compagnie ont aujourd'hui un rapport différent avec le lieu et sont rapidement partie prenante des nouveaux projets.

³² Lettre de l'Union de Quartier, la MJC Prémol, les FJT des Iles et des Ecrins adressée à M. Destot en 2002 – Renata Scant. *Dialogue avec un quartier*. Grenoble, Compagnie Renata Scant, 2003. Non paginé

La compagnie Théâtre Action de Renata Scant et Fernand Garnier, n'a actuellement aucun lien direct avec la compagnie Ophélie Théâtre. Il est pourtant pertinent d'en faire ici un historique, car « ils font partie de ces précurseurs de ce type de théâtre qui va se faire en lien à la fois avec la population, les problématiques sociétales, et la création »³³, et sont les investigateurs du terme « théâtre-action ». Les bureaux de la compagnie Ophélie Théâtre sont situés au cœur du Village Olympique. De plus, le Théâtre Prémol est un partenaire privilégié de cette compagnie, qui cherche aussi à créer du lien entre les habitants, en mettant en œuvre différentes actions autour des spectacles.

1.2.4/ Historique de la Compagnie Ophélie Théâtre

L'association Epi d'Or – compagnie Ophélie Théâtre est créée en 1992, année de création du spectacle *La Crise*, par Laurent Poncelet. Après diverses implications dans le théâtre en milieu étudiant, il monte *Paris Perdu* en 1995, un spectacle semi-professionnel avec des personnes SDF. Lors des représentations, il invite différentes associations caritatives à y assister. Le Secours Catholique vient avec un groupe de personnes en situation difficile qui, après avoir vu la pièce, expriment le souhait que Laurent Poncelet les aide à faire du théâtre. De cette rencontre naît le groupe Mange-Cafard, aujourd'hui groupe pilote de la démarche de création collective. La première pièce, *Eclats de Vie* est notamment présentée au Cargo et aux Rencontres Urbaines de la Villette à Paris. Elle conforte Laurent Poncelet dans son désir de se consacrer entièrement à l'activité théâtrale. Le nom de ce groupe a été choisi par les comédiens eux-mêmes. Le cafard, dans son sens figuré et familier, est défini dans le Trésor de la Langue Française comme une « tristesse lancinante accompagnée d'idées noires et d'un sentiment de profonde lassitude ». Les comédiens, à la découverte du théâtre tel que pratiqué par Laurent Poncelet et de la création collective, ont décidé de s'appeler « Mange-Cafard », d'une part par l'action que faisait le théâtre sur eux et d'autre part par l'action qu'ils voulaient exercer sur le public. Le théâtre était alors devenu un moyen de tourner à la dérision leurs difficultés quotidiennes.

En 1998, lors de la représentation de *Au-delà du Mur* à Avignon, Laurent Poncelet fait la connaissance de Marc Klein, du Théâtre du Fil³⁴. Un rendez-vous est alors donné autour de Paul Biot en automne 1998 à Paris, entre plusieurs compagnies. Elles sont toutes dans le sillage des démarches de Mai 68, engagées dans la même envie d'un théâtre qui veut bousculer et

³³ Laurent Poncelet

³⁴ Troupe de Théâtre-Ecole créée en 1981 et basée à Savigny-sur-Orge (91) qui forme des jeunes en réinsertion aux métiers du spectacle, et anime des ateliers en milieu carcéral.

parler du monde d'aujourd'hui, et entendent privilégier la qualité de la relation à l'autre. A l'issue de cette rencontre, est écrit le texte collectif *Théâtre en Mouvement, acte de création, actes de résistances*. Les signataires attestent qu'ils se reconnaissent

dans des actes de création de nature multiple qui impliquent prioritairement ceux qui dans la société sont en situation d'oppression de quelque nature que ce soit, [qui] mettent en cause concrètement les modèles économiques, sociaux, politiques et culturels dominants, [qui] affirment ainsi l'existence d'une démarche alternative, de résistance aux pouvoirs établis et aux savoirs imposés.³⁵

Ce collectif, d'après Laurent Poncelet, n'a jamais réellement décollé, et a pris fin en 2004.

Entre temps, différents FITA sont créés en France (Marseille, Paris), petits frères du FITA belge.

A Grenoble, Laurent Poncelet poursuit son travail de création collective avec les habitants. Après *C'est comme ça la Vie*, création collective de 1999, Laurent Poncelet crée avec les Mange-Cafard *Silence, on gueule* en 2001. A cette occasion, en partenariat avec le Secours Catholique, un festival voit le jour au Théâtre de Poche, aujourd'hui Théâtre de Création : « Les Rencontres du Théâtre autrement », avec pour but de faire découvrir un autre moyen d'exprimer des idées, un théâtre en résistance aux enjeux à la fois sociaux, politiques et artistiques. Sont invités différents groupes de création collective, avec un temps fort appelé « Créer, c'est exister », espace de débat et d'échanges sur le lien qui peut être créé entre la représentation et la réalité sociale, économique et politique. C'est cette année-là que Paul Biot, présent à ces rencontres et invité au temps fort, propose à Laurent Poncelet de monter un FITA à Grenoble. L'idée mûrit un an, et le premier FITA Rhône-Alpes voit le jour en 2002. Grandissant d'année en année, et se décentralisant dans toute la région Rhône-Alpes à partir de 2006, sa cinquième édition s'est tenue du 9 novembre au 5 décembre 2010, et la sixième, les dix ans du FITA Rhône-Alpes, sera du 13 novembre au 2 décembre 2012.

Laurent Poncelet, met donc en scène des créations collectives avec des groupes d'habitants, comme les Mange-Cafard et des créations dites « autonomes », montées avec des équipes professionnelles. Les créations parlent de l'homme d'aujourd'hui et des questions contemporaines (oppression, exclusion, monde du travail...), avec une dimension politique forte donc, et toujours la même envie de toucher les publics.

Enfin, des créations professionnelles sont montées à l'étranger, notamment par le biais d'un partenariat avec l'association *Pé No Chaõ* (Pied sur Terre), basé à Recife (Brésil), et présent dans différentes favelas de la ville.

³⁵ Texte collectif. « Actes de création, actes de résistance. La charte de Théâtres en Mouvement ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul Biot]. Cuesmes, Editions du Cerisier, 2006. p. 333

La compagnie Ophélie Théâtre s'est ancrée dans un territoire qui avait abrité la première compagnie à utiliser le terme de théâtre-action. Ainsi, lorsqu'est présenté le premier Festival International de Théâtre-Action, beaucoup ayant cette mémoire de l'action menée par Renata Scant confondent les deux structures. Mais ce n'est pas uniquement le terme qui porte à confusion : lorsque l'on compare les deux compagnies et leurs activités, on observe de nombreuses similitudes. La compagnie Renata Scant développa des activités d'ateliers, mena des projets en partenariat avec des structures et associations du secteur social en particulier sur le secteur Prémol-Village Olympique, organisa un festival de Théâtre avec des compagnies étrangères. On peut dresser aujourd'hui un portrait similaire de l'association Epi d'Or – compagnie Ophélie Théâtre, qui s'appuie sur le tissu associatif dense et dynamique de Grenoble pour monter des actions culturelles. Son ancrage dans le théâtre-action la place également au cœur d'un réseau international plus large. Laurent Poncelet donne une définition du théâtre-action qui s'articule en trois axes, que nous approfondirons par la suite :

- Poser des questions politiques et faire du théâtre un espace de débat sociétal.
- Rapprocher réellement théâtre et population.
- Permettre aux habitants, même les plus exclus, d'être acteurs, et ainsi de s'exprimer.

Le FITA

La première édition du FITA Rhône-Alpes a vu le jour en 2002. À cette époque, trois spectacles seulement étaient programmés, dont une pièce des Mange-Cafard, à l'Espace 600, situé dans le quartier de la Villeneuve. C'est Paul Biot qui a programmé les deux autres spectacles : une création autonome et une création collective venues de Belgique. La fréquentation du festival a été forte, et l'Espace 600 a vu réapparaître des spectateurs ayant déserté les rangs du théâtre, qui se sont plu à assister à des spectacles qui parlaient de notre monde, avec des choses fortes qui se vivaient pendant les représentations. Lors de cette première édition, deux temps forts ont eu lieu, avec pour thèmes l'immigration et la situation des femmes.

Après la réussite de ce premier festival, une deuxième édition, deux ans plus tard, voit l'événement s'amplifier. Au fur et à mesure des années, de plus en plus de spectacles ont été programmés, et le festival s'est étendu géographiquement. Il a d'abord affirmé sa présence dans les quartiers populaires du secteur six grenoblois, avec l'Espace 600, situé dans le quartier de la Villeneuve, puis le Théâtre Prémol, situé dans le quartier Village Olympique.

Le FITA Rhône-Alpes s'est ensuite décentralisé, à partir de 2006, en Isère, puis dans toute la région, touchant également le milieu rural.

Par ailleurs, dès 2004, Laurent Poncelet a intégré petit à petit le réseau qui s'était constitué autour des Belges, avec des démarches venues d'ailleurs. Il a notamment accueilli Atavi³⁶ du Togo. En 2006, s'est affirmée une certaine autonomie par rapport à la Belgique : plus de la moitié des spectacles programmés ne sont pas accueillis au FITA belge, qui se déroule un mois plus tôt.

La grosse rupture avec le mouvement belge s'est orchestrée en 2008. Seuls deux spectacles étaient programmés en commun. Pour la première fois, le FITA Rhône-Alpes a accueilli de lui-même des compagnies venues d'ailleurs (de Roumanie, du Sénégal,...), que les Belges n'ont pas fait venir dans leur festival. Laurent Poncelet n'était pas intéressé par les spectacles qu'ils proposaient. Pour lui, il est essentiel de ne pas oublier de juger la qualité artistique du spectacle, que la compagnie accueillie travaille ou non de manière habituelle avec les habitants. Le metteur en scène considère que le FITA belge a trop souvent accordé la primauté à la démarche de création collective avec les marginalisés, même si la pièce était fragile au niveau esthétique. C'est pourquoi il s'est détaché au fur et à mesure de la programmation proposée par les belges, qu'il ne jugeait pas toujours pertinente. Le FITA belge, de son côté, refusait ouvrir assez ses frontières à d'autres démarches que celle du théâtre-action. Selon Laurent Poncelet, c'est ce manque d'ouverture, et la frilosité dont faisaient preuve les acteurs en Belgique (bannissant tout ce qui avait trait au répertoire, au conservatoire...), qui a fait que le festival là-bas a fini par s'essouffler.

Le FITA Rhône-Alpes, dans l'organisation et dans les enjeux qu'il a développés et approfondis au fur et à mesure des éditions, a non seulement acquis une autonomie par rapport à son « grand frère », le festival belge, mais a réussi également à se démarquer. En Belgique, la plupart des spectacles accueillis sont des productions de compagnies de théâtre-action. Laurent Poncelet a décidé au contraire d'inscrire le festival dans une logique d'ouverture vers d'autres compagnies ayant d'autres approches et ne faisant pas forcément partie du réseau du théâtre-action, comme il l'explique lors d'un entretien :

Pour moi, à partir du moment où une équipe artistique a l'ambition vraiment de toucher un public très large, de bousculer, d'être dans un espace de transformation des gens qui voient le spectacle, on est dans l'action, on agit dans la cité. Ce qui me fait un peu peur, et ce pourquoi j'ai pris mes distances peut-être avec le mouvement belge, c'est la ligne du parti. C'est à un moment où on se dit : « C'est ça et pas autre chose ». Et c'est tout sauf ça. Si on n'a pas cette liberté là pour accueillir justement des gens qui peuvent être différents... voire même certains qui ne font pas des créations collectives avec des habitants, il y en a plein. Ou qui partent d'un texte d'auteur.³⁷

³⁶ Atavi-G Adamegnato, fondateur de la Compagnie Zigas et de Zigastoit, centre de formation pour des jeunes des rues au Togo.

³⁷ Laurent Poncelet

La thématique est toujours essentielle pour choisir de programmer un spectacle dans le cadre du FITA. C'est elle qui permet de faire le lien entre d'une part, des créations collectives avec des habitants, et d'autre part des créations montées par des professionnels. Un spectacle peut donc bien avoir sa place dans le festival, sans que la compagnie en elle-même fasse partie du mouvement du théâtre-action (auquel cas, elle devra obligatoirement s'inscrire dans une démarche de travail concret avec les habitants). C'est ceci qui inscrit le FITA dans une démarche tant de démocratie de la culture que de démocratisation culturelle, et finalement, avec les actions mises en place, d'éducation populaire.

En 2010, le FITA Rhône-Alpes ³⁸s'est encore amplifié. Il est passé de quinze spectacles accueillis en 2008 (neuf spectacles professionnels et six créations montées avec les habitants) à vingt-et-un en 2010 (quinze spectacles professionnels et six spectacles montés avec des habitants). Le nombre de représentations est passé de cinquante en 2008 à soixante en 2010. Les rencontres et ateliers organisés avec les habitants ont aussi augmenté de dix entre 2008 et 2010, et se sont étoffées. Par exemple, avec le Secours Populaire de Grenoble, après une première action en 2008 (accompagnement de deux familles sur une représentation), une rencontre plus importante a été mise en place en 2010 autour d'un repas avec les artistes du Togo suivi d'une démonstration de percussions, ce qui a motivé toutes les familles à se rendre au spectacle à l'Espace 600 avec leurs enfants (adolescents pour la plupart). Le FITA 2012 ³⁹est actuellement en court de construction, et accueillera sûrement vingt-et-un spectacles (dont cinq créations collectives montées avec les habitants) dans plus de trente lieux différents.

Les créations collectives

La compagnie Ophélie Théâtre mène depuis près de quinze ans des créations théâtrales collectives avec des habitants. Cette démarche est au cœur du projet artistique et des activités de la compagnie, qui travaille avant tout pour un théâtre qui ne soit pas déconnecté de la population et du monde actuel. Le processus est réellement dans une logique de création de lien social et d'insertion sociale par la culture, avec tout ce que peut engendrer une dynamique de groupe et d'action collective. Les spectacles qui résultent des ateliers théâtre sont généralement proches de l'absurde. Ils mettent en scène des personnages extravagants confrontés à des situations surréalistes, mais aussi à des travers ou injustices qui renvoient à notre société contemporaine.

Lors de la création, Laurent Poncelet exige une réelle rigueur professionnelle. Les projets s'appuient sur près de deux ans de travail de création (de la genèse avec les improvisations à la première du spectacle). Une fois le spectacle monté, une tournée est organisée en Rhône-Alpes et souvent en Belgique (*via* le réseau Théâtre-Action).

³⁸ Voir la Programmation du FITA 2010 en annexe 4

³⁹ Voir la Programmation du FITA 2012 en annexe 2

L'écriture théâtrale se conduit à partir d'improvisations des participants aux ateliers, suivies d'un travail de réécriture et de dramaturgie mené par Laurent Poncelet.

Laurent Poncelet anime aujourd'hui trois groupes de création collective : le groupe Mange-Cafard, groupe pilote, basé dans l'agglomération grenobloise, le groupe de Villefontaine (Nord Isère), et le groupe de Chavanoz-Crémieux (Isère).

D'autres intervenants, comme Marie Despessailles, animent d'autres groupes (notamment le groupe du Centre Social du Vieux Temple : « les Augustes »).

Parmi les créations collectives, nous pouvons citer :

Avec le groupe Mange-Cafard : *C'est comme ça la vie !* (1999), *Silence on gueule* (2001), *Des gens passent et j'en oublie* (2004), *Rêve Partie* (2007), *Quartier Divers* (2011).

Avec le groupe de Villefontaine : *Le public ne va pas rire, mais nous...* (2001), *Il était une femme... des femmes* (2003), *Dans cinq minutes il va pleuvoir* (2006), *Histoire de Vivre* (2009).

Les créations autonomes et les créations montées à l'étranger

Les créations autonomes montées avec des équipes professionnelles

Laurent Poncelet assure l'écriture dramaturgique et la mise en scène pour ce type de création. Généralement, les équipes artistiques sont internationales, et les spectacles sont multidisciplinaires (théâtre, danse, musique...). Le texte et la composition musicale sont le plus souvent originales.

En revanche, pour la dernière création : *Le Cri*, le travail a été élaboré à partir de textes bibliques.

Dans toutes les créations nous retrouvons une importance particulière apportée au travail sur l'énergie du corps et sur le rythme dans le processus de création ; avec toujours la même envie de toucher tous les publics. Les créations parlent de l'homme d'aujourd'hui et des questions contemporaines (oppression, exclusion, monde du travail...).

Les créations professionnelles montées à l'étranger

Depuis maintenant plus de cinq ans, Laurent Poncelet mène un partenariat avec l'association *Pé No Chaõ*. *O grupo Pé No Chaõ*, basé à Recife (Brésil), est présent dans différentes favelas de la ville. Cette association cherche à éloigner les jeunes de la spirale gang-

violence-drogue en leur apprenant différentes pratiques telles que le hip-hop, la capoeira, les percussions...

Des spectacles sont présentés dans les quartiers périphériques et au centre-ville et des ateliers quotidiens en direction des enfants et jeunes des favelas de Recife sont proposés à l'intérieur même des quartiers. Une pépinière d'enfants et de jeunes (près de deux cents) y participent. Ces jeunes ont acquis un très haut niveau technique dans les différentes disciplines précitées, puisqu'ils s'y sont investis dans une pratique quotidienne. Les membres professionnels de *Pé No Chaõ* sont eux-mêmes issus de ces ateliers.

Après l'invitation de ce groupe au FITA 2004, l'idée est née de travailler ensemble, mêlant ainsi plusieurs expériences différentes. La coopération artistique a commencé en 2006 avec la création *Résistance Resistência*, et s'est poursuivie en 2010 par *Magie noire*, deux créations montées avec treize jeunes artistes des favelas en lien avec *Pé No Chãõ*. Le thème central de ces créations est la favela, mais reflète l'équilibre instable, la violence sous-jacente, la ségrégation et surtout l'énergie de vie présents dans toutes les périphéries et banlieues du monde.

Les créations montées à l'étranger sont toujours présentées dans un premier temps dans les pays d'origine des équipes artistiques. S'en suit la plupart du temps une tournée européenne. Tout comme pour le FITA, sont organisées des rencontres entre les comédiens et les populations, afin de confronter les idées, toujours dans un souci d'aller au plus près de la population.

Les tournées européennes (France, Italie, Belgique, Luxembourg) et brésiliennes 2010 et 2011 de *Magie Noire* ont accueilli plus de vingt mille spectateurs, et ont très souvent été jouées à guichet fermé.

Ainsi, outre le FITA, dans les différents projets de la compagnie se retrouve ce lien étroit qui lie théâtre et population. L'exemple est d'autant plus marquant dans le FITA, qui cherche à inscrire le théâtre au cœur de la cité et recréer du lien. Il est d'ailleurs important de constater que pour ses créations, la Compagnie Ophélia Théâtre a un rayonnement national, voire international, mais s'est dessiné pour le FITA un territoire d'actions culturelles qui répond à une autre logique que celle de son rayonnement, un territoire plus restreint et plus proche géographiquement parlant.

2/ LA COMPAGNIE OPHELIA THEATRE, CREATRICE DE LIEN SOCIAL ET OUVERTURE SUR LE MONDE ?

2.1/ S'APPUYER SUR L'EXISTANT

Les choix des politiques culturelles sont fréquemment critiqués, notamment concernant l'institutionnalisation des structures, et ainsi la barrière difficile à effacer entre culture associative, accessible, et culture bourgeoise, d'élite, ou sur le coût élevé de l'offre culturelle, la difficulté à s'orienter dans les propositions culturelles, le manque d'informations, le sentiment que l'offre ne s'adresse pas à tous les publics. Pour pallier à ces problèmes, la compagnie Ophélie Théâtre s'appuie sur l'existant, en sollicitant des structures culturelles et socio-culturelles, afin de toucher une large part de la population.

2.1.1/ Quel public amener au théâtre ?

Le FITA Rhône-Alpes cherche à amener tous les habitants, notamment les plus éloignés de la culture, au théâtre. Dans certaines démarches de théâtre militant, comme dans la pratique même du théâtre-action notamment en Belgique, les acteurs culturels revendiquent une place pour la culture dans des lieux qui ne lui sont pas symboliquement dédiés. Laurent Poncelet part au contraire du principe qu'il est important d'accueillir les spectacles dans les théâtres, bien que l'accueil de petites formes dans des lieux tels que les bibliothèques ou les centres sociaux ne soit pas exclu. Cela fonctionne bien entendu en milieu urbain, où existent de nombreux théâtres. Le milieu rural, lui, n'est souvent pas doté d'infrastructures culturelles, il faut donc adapter des salles des fêtes.

La volonté de qualité d'accueil pour les artistes et le public justifie facilement la démarche d'investissement des théâtres. Mais pour Laurent Poncelet, il est aussi important d'amener les gens qui sont éloignés de la culture dans un lieu culturel, surtout s'il s'agit d'un théâtre de proximité, comme l'Espace 600 et le Théâtre Prémol. Il faut désacraliser le lieu théâtre, et en faire un lieu accessible, proche et familier. La compagnie Ophélie Théâtre veut que la population se déplace au théâtre en comprenant que ce qu'il s'y passe les concerne aussi.

Cela ne signifie pas pour autant que le FITA n'est pas dans une logique d'« aller vers », et bien au contraire. La plupart du temps, les rencontres organisées entre les habitants et les équipes artistiques ont lieu avant le spectacle, et ce dans les structures accompagnatrices. En effet, proposer des ateliers, ouvrir le débat et organiser des rencontres sont des axes de travail qui, pour être efficaces, doivent faire l'objet d'une mutualisation des efforts sur le long terme,

avec une préparation en amont et un suivi après, pour que cela relève de la médiation et pas seulement de la prestation. La coopération avec les partenaires nécessite l'élaboration d'une réflexion globale concertée en amont et tout au long du processus ; il faut apprendre à connaître l'autre, son fonctionnement, ses valeurs...

Des petites formes peuvent également être proposées par les artistes du FITA, pour donner envie aux gens de voir le spectacle complet. Tout cela est conçu avec l'enjeu d'inciter ensuite les gens à se déplacer pour aller au théâtre, et ouvrir avec eux un espace de rencontre et de communication.

Dans une étude menée en 2005 par l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble, plusieurs raisons sont données au fait que la culture n'est pas toujours bien accueillie dans les quartiers populaires et que de nombreux habitants fréquentent peu, voire pas du tout, les lieux et les manifestations culturelles. Le principe de « culture pour tous » apparaît comme illusoire dans les quartiers de Grenoble (et notamment à la Villeneuve) où le prix des places, mais aussi l'aspect élitiste de certains spectacles et lieux culturels sont des freins considérables pour les habitants. Outre la cherté des spectacles, la difficulté à s'orienter dans les propositions culturelles (avec, par exemple, des plaquettes de programmation difficiles d'accès et illisibles pour le néophyte), le manque d'informations et la peur de ne pas comprendre sont également des barrières pour certaines populations. Ces dernières considèrent bien souvent qu'elles ne sont pas à leur place dans une salle de spectacle, réservée selon elles aux « riches », aux « Français » et aux intellectuels intégrés dans la société. Cette étude démontre également le manque de place accordée à la diversité culturelle et à l'expression des cultures dans les lieux institutionnels.

Pour mener à bien les missions qu'elle s'est donnée, la compagnie Ophélie Théâtre s'appuie sur un large réseau d'associations et autres structures culturelles, socioculturelles et d'éducation populaire. Etre dans une association signifie s'associer, trouver des formes sociales élémentaires qui permettent de jouer avec les déterminismes sociologiques habituels (âge, sexe, catégorie socio-professionnelle), en mettre certains à la porte, comme suspendus : les adhérents sont par exemple dans le groupe théâtre d'un centre social, c'est ce qui les détermine. Les associations constituent un véritable maillage du territoire, et leur diversité permet de toucher une large population.

2.1.2/ Les différents types de partenaires

Concernant les partenariats⁴⁰ mis en place pour le FITA, nous pouvons les classer en deux grandes catégories : les partenaires culturels, sociaux et socioculturels, avec qui sont imaginés des rencontres, des discussions autour du spectacle, des ateliers, des échanges de

⁴⁰ Voir la liste des partenaires du FITA 2010 en annexe 5

pratique artistique, et ce dans une optique de découverte de l'autre et de création de lien social, et les associations de solidarité internationale, qui font souvent partie de collectifs SSI. La Semaine de la Solidarité Internationale est définie comme le grand rendez-vous national de la sensibilisation à la solidarité internationale et au développement durable, et avec ce type de partenariat la réflexion s'entame plutôt sur la façon dont on peut rebondir sur les sujets brûlants développés par les spectacles et donner la parole à toutes sortes de gens. Une subvention du service des relations internationales et coopérations de la région Rhône-Alpes est d'ailleurs allouée au FITA, afin qu'il puisse proposer des spectacles à bas prix aux acteurs de la SSI, ce qui leur permet par la même occasion de pouvoir organiser des débats et échanges avec des personnes du Sud, habituellement difficile à faire venir en raison des coûts onéreux des billets d'avion.

Nous allons tout d'abord évoquer le cas des professionnels de l'action sociale, socioculturelle et socioéducative. Travailler en lien avec eux permet à la compagnie de toucher tout d'abord les publics « habituels ». Nous entendons par là ceux que les structures culturelles cherchent en général à toucher dès qu'elles veulent développer une politique d'action culturelle, ou instaurer des partenariats pour rechercher des publics nouveaux. Parmi ces derniers se situent évidemment les centres sociaux et les maisons de quartier (anciennement maisons des habitants). Par le biais notamment des conseillères en économie sociale et familiale, il est facile de toucher des familles ou un groupe de femmes, par exemple. Pour travailler avec les salariés, les comités d'entreprise sont une « porte d'entrée » également. Dans toutes les structures culturelles en général, lorsqu'un poste est dédié aux relations publiques et au développement des publics, les comités d'entreprise sont sollicités. Il est possible également, si le spectacle parle de l'emploi ou du monde de l'entreprise par exemple – comme ce sera le cas pour le FITA 2012, avec l'accueil de *Défaïence*⁴¹, de la compagnie Maritime – de s'adresser à des militants syndicalistes. Lorsque la compagnie souhaite mener une action en direction d'un public jeune, l'interlocuteur évident sera l'établissement scolaire : école primaire, collège, lycée. Dans ce dernier, ce sera par exemple la section économique qui sera sollicitée, si le spectacle aborde une question sensible sur l'emploi, l'entreprise, l'économie de manière générale, etc., comme le spectacle *Madoff*⁴², qui sera accueilli lors du FITA 2012.

⁴¹ Spectacle belge traitant de la faïencerie Royal Boch, qui depuis 1841 fournissait aux 4 coins du monde de la vaisselle. En 2011, la fermeture de l'usine est annoncée, les travailleurs occupent le site. La compagnie Maritime est allée sur les lieux, les faïenciers ont alors décidé de raconter leurs luttes. LE spectacle *Défaïence* raconte ces espoirs déçus et ce quotidien, joué par les faïenciers eux-mêmes.

⁴² Ce spectacle, créé par Patrick Duquesne et Dimitri Frosali imagine la rencontre et le dialogue entre le désormais célèbre Madoff et la vérité.



Intervention de Patrick Duquesne dans un cours d'économie lors FITA 2010, autour du spectacle *Fortunatissimo*

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation

Les classes qui ont des projets théâtre à l'année sont très demandeuses de ce genre d'actions. Le FITA travaille également avec des classes autour de l'apprentissage d'une langue étrangère. Cela permet de découvrir la culture correspondant à la langue étudiée. Des structures spécialisées peuvent aussi être sollicitées (enfants ou jeunes à problème, handicapés,...). Le FITA accorde néanmoins une grande importance aux actions qui peuvent être menées en temps extrascolaire, en lien avec des maisons de l'enfance et des MJC, ou les écoles de musique et de danse, afin de toucher ceux qui ont une pratique artistique, et d'imaginer des échanges autour d'une discipline. Le FITA travaille aussi avec des étudiants, notamment ceux qui suivent une formation dans l'IUT Carrières sociales. Enfin, des actions sont menées dans des foyers de jeunes travailleurs.

Le FITA travaille évidemment avec toutes sortes de partenaires culturels. La compagnie a acquis au fur et à mesure des éditions des liens solides avec des associations culturelles. Il peut s'agir d'associations de quartier (Arc en ciel France-Maghreb, Mosaïkafé, le récent bar associatif Bar à Thym de la Villeneuve etc.), qui mènent des projets en lien avec les habitants. Avec les associations de pratique artistique, la compagnie monte des projets communs où chacun amène sa compétence. Souvent, ces associations ont une dimension internationale (Exemple : Cultures du monde en Rhône-Alpes). En termes d'action, des échanges de pratiques sont imaginés. En tout cas, il s'agit bien avec toutes ces associations d'être dans une logique d'échange, de promotion de la diversité culturelle, de découverte de l'autre à travers la culture,... Les bibliothèques et les médiathèques sont aussi des partenaires culturels. L'action menée dans le cadre du FITA peut être en lien direct avec l'univers du livre : il s'agira de l'accueil d'un conteur ou d'une lecture par exemple. L'idée aujourd'hui semble de faire des bibliothèques presque des centres culturels, où l'on développe des animations de toutes sortes. Avec ce type

de partenaires, nous pouvons toucher soit un public adulte ou familial, soit des groupes d'enfants ou de jeunes.

Vient ensuite la question des publics que nous qualifierons de « spécifiques ». Suivant le spectacle, des évidences vont se dessiner par rapport au public à qui la compagnie peut s'adresser en particulier. Pour le pays d'origine par exemple, on va regarder du côté des associations communautaires. L'idée n'est pas que si le spectacle est sénégalais, on va forcément chercher un public sénégalais. Le FITA ne veut surtout pas cloisonner le public. L'intérêt d'un festival international est d'accueillir des troupes du monde entier pour qu'il y ait véritablement un échange de cultures. La compagnie contacte les associations communautaires d'abord pour qu'il y ait un travail de mise en réseau, pour que l'information soit transmise à leurs contacts, sachant que de leur côté, ils ne travaillent pas qu'avec un public ayant la même origine.

Arc-en-ciel, par exemple, est une association regroupant des habitants qui mettent en place des activités pour le quartier, mais qui cherche aussi à améliorer les relations entre la France et le Maghreb. Cela s'explique par la présence d'une population maghrébine importante dans certains quartiers.

Dans les publics spécifiques, mais cette fois pour d'autres caractéristiques, il va y avoir les publics en difficulté (financière, sociale,...). Le FITA cherche à toucher les familles qui n'ont pas beaucoup d'argent en proposant notamment des tarifs très avantageux. Il travaille souvent en direction des demandeurs d'asiles. À cet égard, l'APARDAP⁴³ et le CADA⁴⁴ font partie des relais indispensables. Pour toucher des jeunes en difficulté, notamment en termes de réussite scolaire, le Secours populaire est également un partenaire possible. Il met en place, comme d'autres structures avec lesquelles le FITA a pu travailler, par exemple l'association Osmose, un système d'accompagnement aux devoirs. Le FITA peut toucher aussi des jeunes déscolarisés. Il fait alors appel au CODASE⁴⁵ et aux éducateurs de rue qui rayonnent sur différents quartiers de Grenoble et de son agglomération. Les demandeurs d'emploi sont également touchés *via* des professionnels du secteur de l'emploi, de l'insertion, les missions locales, etc. La Mise⁴⁶ à Saint Martin d'Hères est un des partenaires privilégiés du FITA. La compagnie cherche aussi à toucher les étrangers à travers les foyers, l'Adate⁴⁷ et le CCREG⁴⁸.

⁴³ Association de Parrainage Républicain des Demandeurs d'Asile et de Protection

⁴⁴ Centre d'Aide aux Demandeurs d'Asile

⁴⁵ Comité Dauphinois d'Action Socio-Educative

⁴⁶ Maison des Initiatives, de la Solidarité et de l'Emploi

⁴⁷ Association Dauphinoise d'Accueil des Travailleurs Etrangers

⁴⁸ Conseil Consultatif des Résidents Etrangers Grenoblois

Le FITA est en lien depuis longtemps avec l'association Terre de Sienne, qui travaille avec des handicapés mentaux. Des cours de danse par exemple sont donnés à des adultes handicapés. Des projets sont aussi menés avec des enfants. L'idée est de mêler au sein d'une même activité des enfants dits ordinaires, encadrés par une maison de l'enfance, et des handicapés mentaux, encadrés par un IME⁴⁹, afin de favoriser l'intégration des handicapés au sein de la société. Enfin, nous citerons des associations comme Le Fournil et Femmes SDF⁵⁰, qui proposent un accueil de jour à des personnes en grande précarité ou SDF.

Il est évident que lorsqu'une structure culturelle veut mobiliser la population, elle doit travailler en lien avec des partenaires qui mènent à l'année une activité en direction de cette population. La compagnie parle de travail de proximité avec les habitants. Mais la médiation se fait plutôt en lien avec ces partenaires. Il y a bien un intermédiaire entre les habitants et la compagnie. Toutefois, le FITA parvient à travailler aussi en lien avec des habitants directement. C'est le cas notamment avec l'association Arc-en-ciel, que nous avons déjà évoquée, qui est composée de personnes habitant la Villeneuve pour la plupart. Ils mènent des actions dans leur quartier, mais ce ne sont pas des professionnels. Beaucoup de choses fonctionnent par le bouche à oreille. La Popote du Peuple à Saint Martin d'Hères est un collectif d'habitants qui réalisent eux-mêmes divers projets dans l'année (repas partagés autour d'un thème, d'un pays, soirées cabaret, etc.). Dans ces cas-là, il n'y a plus d'intermédiaire au sens où l'on peut s'adresser directement à eux et voir quelles sont leurs envies. Ce sont les habitants eux-mêmes qui sont force de proposition, qui choisissent les spectacles qu'ils vont voir et les compagnies qu'ils souhaitent rencontrer. En 2012, par exemple, est programmée une soirée autour du thème des récents Printemps Arabe. Lors d'une réunion à la Maison de Quartier Aragon (St Martin d'Hères), ayant beaucoup travaillé sur des thèmes tels que la discrimination, et prenant en compte l'accueil d'un spectacle traitant de la Syrie actuelle à l'Heure Bleue, la salle de St Martin d'Hères ; Laurent Poncelet a imaginé une soirée Printemps Arabe à la Maison de Quartier. La personne rencontrée est bien entendu très enthousiaste, mais souligne qu'elle ne prendra aucune décision : l'équipe du FITA devra venir à la prochaine Popote du Peuple afin de présenter le projet, qui sera acté ou non par les habitants. Cette démarche-là implique d'autant plus les habitants, qui se sentent touchés et qui comprennent qu'ils ont un rôle à jouer, et des décisions à prendre. Ils sont impliqués dans la vie culturelle de leur quartier, et choisissent parmi un panel de propositions. C'est l'une des façons de toucher le public non-habitué : faire venir le théâtre chez eux, afin de créer un moment partagé fort, qui incitera par la suite à se déplacer dans le lieu théâtre.

⁴⁹ Institut Médico-Educatif

⁵⁰ Sans Domicile Fixe

L'idée de Laurent Poncelet présente dès le départ dans le projet est vraiment de travailler en lien avec de multiples partenaires différents, pour toucher une population la plus large possible. Il est toujours intéressant de voir que, même une structure qui en apparence ne s'occupe pas du tout d'aspects culturels, peut répondre très favorablement à la sollicitation de la compagnie Ophélie Théâtre.

Tous ces partenaires sont ancrés dans des territoires, comme les quartiers populaires, et mènent des actions en direction de leurs adhérents toute l'année. La compagnie Ophélie Théâtre travaille avec certains d'entre eux depuis le début du FITA Rhône-Alpes. Les actions qui peuvent être menées avec le FITA sont désormais acquises, et sont toujours une réussite, il arrive donc fréquemment que ce soit les partenaires eux-mêmes qui sollicitent la compagnie à l'approche du FITA. Le FITA en devient intégré à leur projet social.

Il ne faut pas perdre de vue cependant que dans les faits, des logiques d'action sont aussi influencées par le système des subventions ou des coproductions. Tout d'abord, l'idée est de faire quelque chose avec chaque partenaire décentralisé. Le FITA lance alors des actions à distance, il insuffle des idées mais laisse au soin des partenaires mobilisés tout le suivi de ces actions. Le travail spécifique de mobilisation est davantage mené dans l'agglomération grenobloise. Par ailleurs, des demandes de subventions sont faites notamment à la Ville de Grenoble, mais également auprès d'autres villes de la proche agglomération : Saint Martin d'Hères par exemple, car le FITA y programme toujours un spectacle. Cela rend nécessaire de mettre en place des actions là-bas aussi. Il arrive que la compagnie privilégie également beaucoup d'actions en direction des jeunes, car elle touche une subvention correspondante. Dans cette logique, le FITA est obligé de « coller » aux attentes des élus et aux lignes d'action des collectivités territoriales et de la Métro⁵¹, qui participe à la « politique de la ville ». Cette dernière vise notamment à revaloriser certains quartiers urbains et à réduire les inégalités sociales entre territoires. Ses finalités d'intervention sont construites autour de trois axes :

- Lutter contre les exclusions (et ceci passe notamment par la culture),
- Donner une priorité forte aux territoires les plus fragilisés,
- Favoriser la participation des habitants et la mobilisation des acteurs.

Bien qu'il y ait une logique politique derrière, le fait de vouloir toucher un public le plus large possible fait vraiment partie d'une volonté affirmée depuis le début de la compagnie Ophélie Théâtre.

⁵¹ Communauté d'Agglomération Grenoble-Alpes Métropole

Ainsi, le FITA ne réfléchit pas qu'en termes de types de partenaires à mobiliser, mais aussi en termes de territoire. L'Espace 600 et le Théâtre Prémol, les premiers lieux de diffusion du festival, sont situés nous l'avons vu dans le secteur six grenoblois, dans deux quartiers populaires où vit parfois une forte population d'origine étrangère. Il est évident qu'il faut travailler en lien avec les partenaires de ce secteur pour toucher les habitants des quartiers. Beaucoup ne vont pas au théâtre, même si l'Espace 600 et le Théâtre Prémol sont des théâtres de proximité. Parfois les actions mises en place avec le FITA leur permettent d'appréhender ce lieu culturel, voire de découvrir son existence. L'idée est de travailler en réseau, c'est-à-dire de concevoir des actions qui puissent regrouper différents partenaires. Cela permet de créer une dynamique locale plus importante, avec une plus grande visibilité, qui touche un plus grand nombre de personnes, car en lien avec différents partenaires. Cela peut donner envie sur le long terme aux professionnels de l'action sociale et culturelle du secteur de travailler en lien, même si c'est déjà le cas pour un certain nombre qui constitue un noyau dur.

2.2/ LES ACTIONS DE PROXIMITE AVEC LES HABITANTS

2.2.1/ L'importance de l'engagement des populations

L'idée défendue par le FITA, et qui rejoint l'éducation populaire, est qu'il ne faut pas s'arrêter au spectacle. Emmener des habitants voir une pièce n'est pas le seul enjeu. Il faut qu'il y ait réflexion aussi sur les thèmes forts qu'abordent les spectacles. Pour toucher les gens réellement, et insuffler en eux une envie de culture, il faut que la rencontre les incite à voir le théâtre différemment, à lui donner tout son sens. Il ne s'agit pas simplement de les distraire.

Outre les thèmes des spectacles ; les origines géographiques des équipes programmées, leur disponibilité, leur engagement et leur motivation à rencontrer les habitants et à travailler avec eux sont essentiels pour créer une dynamique de mobilisation des habitants. Cette dimension est aussi importante dans les choix de programmation que fait la compagnie. Les troupes programmées sont d'ailleurs souvent engagées dans des actions avec la population dans leur propre pays (enfants et jeunes des rues, enfants déscolarisés, populations victimes de violences, d'injustices,..). Atavi-G de la compagnie Zigas, par exemple, est accueilli au FITA depuis plusieurs années. Ce conteur togolais a monté un centre d'accueil des enfants des rues, à Lomé, qu'il initie à l'art du conte – notamment à travers le théâtre du recyclé : un théâtre qui

cherche à remettre au goût du jour les formes d'art devenues désuètes – aux marionnettes et aux percussions, et avec qui il monte chacune de ses créations.

Pour chacun des spectacles du FITA, des rencontres, des ateliers, des stages, des débats, des expositions... sont proposés avec les habitants⁵².

Les temps de rencontre sont organisés en amont ou en aval avec les comédiens. Ils ont notamment pour enjeu que les gens désacralisent l'image qu'ils peuvent avoir de l'artiste. Ces rencontres peuvent s'appuyer sur des repas préparés par les habitants eux-mêmes pour accueillir les troupes, ce qui les investit d'autant plus dans le moment partagé. Elles se prolongent par des échanges formels ou informels en lien avec l'équipe artistique et les questions soulevées par le spectacle, et s'ouvrent souvent sur un espace de dialogue où chacun le droit de s'exprimer. Elles peuvent s'accompagner d'ateliers de pratiques artistiques, menés par les compagnies. Il peut aussi s'agir d'un échange, soit autour de la même pratique, avec l'idée d'approfondir et d'enrichir sa vision d'une pratique, soit autour de pratiques différentes. Dans ce dernier cas, il pourra y avoir découverte des deux côtés. Cela signifie que les habitants eux-mêmes peuvent faire valoir auprès des artistes leur propre pratique artistique. Ces échanges peuvent donc être mutuels et enrichir aussi les artistes qui viennent en France.



Lors d'un repas partagé le samedi 20 novembre entre la compagnie Bou-Saana (Sénégal) et l'Association des Travailleurs sénégalais de Grenoble, lors du FITA 2010.

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation

⁵² Voir des Exemples d'actions avec les habitants en annexe 6

Préparés avec les partenaires, ces temps de rencontre peuvent se dérouler dans un quartier, un foyer, un centre social, au sein d'une association, etc. La compagnie se situe vraiment dans une dynamique de « faire avec » les partenaires. Elle ne vient pas avec une idée préconçue. Elle est à l'écoute de ce que les structures ont envie de faire, et propose des actions en lien avec leurs enjeux et leur façon habituelle de mobiliser les habitants. En fonction du public, les enjeux peuvent être d'ailleurs très différents.

En ce qui concerne les ateliers de pratique artistique, il existe deux cas de figure. Soit ils sont organisés en lien avec un ou plusieurs partenaires, en direction d'un public ciblé à l'avance, que ces mêmes partenaires doivent mobiliser pour les faire venir. Soit il s'agit d'ateliers ouverts, permettant une véritable mixité sociale parmi les participants. La moitié des places sont souvent réservées aux partenaires, l'autre moitié étant ouverte au public. Dans ce second cas, ce sont en général des stages qui durent une demi-journée, voire une journée entière. Dans tous les cas, ces ateliers permettent à des personnes n'ayant souvent aucune pratique artistique de s'y essayer, et de s'exprimer par cette dernière.



Atelier de danse proposé Justine Favart, chorégraphe de *Profils Atypiques* à la Maison des Habitants Mistral le jeudi 18 novembre 2010 (FITA 2010)

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation

D'autres actions sont organisées en lien avec les spectacles, notamment avec des associations du collectif SSI. La pièce devient alors un appui pour l'organisation d'un débat sur

une thématique plus large que le spectacle permet de soulever (Ex. : l'économie sociale et solidaire, le racisme, la place du travail dans nos vies, etc.). Des « personnes-ressources » sont présentes pour intervenir dans leur champ de connaissance et de compétence. Il est important que le débat prenne vraiment la forme d'un échange, où n'importe quelle personne du public peut prendre la parole pour s'exprimer sur sa situation ou sur ce qu'elle a à dire du sujet, ce qui n'a pas toujours été le cas au sein du FITA. Notons à ce sujet la dérive d'une « conférence » organisée suite à la présentation du spectacle *La Gigantea* de la compagnie Les Trois Clés (Brésil, Chili, Roumanie, France) en 2010. Le spectacle était suivi d'un temps d'échange avec les artistes puis d'un débat sur l'eau dans le monde avec la participation d'Arnaud Buchs, chercheur spécialiste de l'eau du LEPII (Laboratoire d'Economie de la Production et de l'Intégration Internationale/ Université Pierre Mendès France), de Catherine Colinet de l'UNICEF (*United Nations International Children's Emergency Fund*, pour Fonds des Nations Unies pour l'Enfance) et de Bernard Bonhomme d'Hydraulique Sans Frontières. Au fil de la soirée, le spectacle a été totalement oublié pour servir un propos propre aux chercheurs invités. Dans ce cas de figure, la compagnie ne pense pas avoir réussi, car tout le côté esthétique du spectacle, et même le spectacle en lui-même, la rencontre avec l'artiste, et la parole des habitants s'en retrouvent complètement oublié. Il ne faut pas que la pièce devienne uniquement un support, et soit délaissée au final.

D'autres temps d'échanges plus construits ont lieu sous forme de forums participatifs. Pour leur organisation, le FITA travaille de manière étroite avec tous ses partenaires intervenant notamment dans le champ social. Ces forums sont pensés et organisés pour permettre la participation active et la contribution de tous. Ils sont aussi l'occasion d'une confrontation entre des populations qui ne se connaissent pas, des personnes aux origines sociales et culturelle souvent très diverses et aux réalités et contextes de vie très différents ayant rarement l'occasion de se côtoyer et d'échanger.

Les partenaires peuvent se saisir d'un spectacle pour développer quelque chose d'annexe qui en prolongera la lecture : une exposition (de photos, d'œuvres plastiques, de textes,...) ou une projection de film. Un spectacle peut également être une vitrine pour faire découvrir un milieu associatif. Un stand d'information peut être tenu par une association avant le spectacle, pour sensibiliser le public à des thèmes spécifiques.

Le festival, afin de soutenir la pratique artistique en amateur et faire du théâtre un lieu de parole, peut aussi donner l'opportunité à un groupe totalement extérieur à la troupe de s'exprimer, en lui proposant de faire la première partie par exemple. Il peut s'agir d'un groupe local de jeunes, qui font une démonstration de danse ou autres. En 2008, des demandeurs

d'asiles avaient lu des témoignages avant un spectacle sénégalais sur l'immigration ; en 2010, le groupe théâtre de Solexine⁵³ avait présenté une petite création.

Avec ces différentes actions menées, les habitants se rencontrent, que ça soit en amont du spectacle, pour réfléchir à une forme de rencontre, parler du thème du spectacle, lors du spectacle, ou après, lors du débat. Les habitants se sentent sur un même pied d'égalité, ils partagent une émotion lors d'un spectacle, et construisent ensemble. Ils doivent alors apprendre à s'écouter, prendre la parole, et confronter leurs points de vue. Ils se retrouvent aussi plongés dans un espace de dialogue qui vise à réfléchir sur tel ou tel aspect du monde, et de la société.

Paul Barnouin, habitant de la Villeneuve depuis 1972 et ancien secrétaire d'Arc-en-Ciel, nous explique lors d'un entretien⁵⁴ en quoi les relations à la Villeneuve ont pu se dégrader :

D'abord, quand tout le monde arrive en même temps dans un immeuble, tu oses beaucoup plus facilement frapper à la porte du voisin : on vit tous les mêmes choses en même temps. Chez moi, la première année, j'ai invité les trois autres de la coursive pour fêter le jour de l'an, un repas partagé. On discute, je leur explique que la copropriété est d'accord, si on veut peindre la coursive, de nous payer la peinture : « est-ce que vous voulez peindre ? ». Tous disent oui : première couche le samedi, deuxième couche le dimanche matin. On avait un interphone qui bloquait la coursive, donc on se sentait chez nous. On avait travaillé, du coup la voisine a sorti un pot de fleur, moi j'ai sorti un pot de papyrus et on s'est approprié la coursive et on a fait en sorte que ce soit beau. Sont arrivés d'autres qui n'avaient pas connu l'époque où on avait peint ensemble ; alors on a gardé cette coutume de l'apéro en janvier ; mais tu es obligé de créer ensemble pour créer du lien. Les nouveaux n'ont pas vécu cette époque de peinture, de création et d'appropriation, et la coursive est maintenant quasiment à l'abandon.

Paul revient ensuite sur la rencontre de 2010 entre les haïtiennes de Toto-B et Arc-en-Ciel. Pour lui, dans un quartier multiculturel comme la Villeneuve, faire un repas avec des artistes de couleur permet aux habitants issus d'origine étrangère de se réapproprier le théâtre, et la rencontre. Ils ne se sentent plus stigmatisés, et le dialogue s'ouvre plus facilement, tout comme l'envie de voir le spectacle, donc de se déplacer par la suite dans le lieu théâtre.

A contrario, il évoque aussi une rencontre avec les comédiens des Mange-Cafard en amont de la première de *Quartier Divers* en mai 2011 à laquelle nous avons assisté. Il nous explique ainsi que lors de cette rencontre, il a eu l'impression de beaucoup « mouiller sa chemise » pour ouvrir le dialogue. Lui, connaissant les membres d'Arc-en-Ciel, savait que cette rencontre pouvait être enrichissante, les uns et les autres ayant parfois eu des situations de vie similaires, et le spectacle parlant de la vie d'un quartier. Mais il regrette d'avoir dû tenir le rôle d'animateur lors de cette soirée, et que le dialogue ne se soit pas engagé de lui-même ; d'où la nécessité de préparer les rencontres en amont, tant avec les compagnies qu'avec les habitants.

⁵³ SOLidarité Expression INItiative : association grenobloise de réinsertion sociale

⁵⁴ Entretien réalisé à son domicile le jeudi 1^{er} mars 2012.

2.2.2/ Encourager la pratique artistique, une autre forme d'échange pour les habitants

Outre les ateliers et stages qui peuvent être organisés lors du FITA, un temps fort « Théâtre et lien social » est organisé en clôture depuis 2008, auquel participent notamment les comédiens du groupe Mange-Cafard et des différents groupes de création collective de la Compagnie Ophélie Théâtre, ainsi que des habitants et des professionnels des secteurs sociaux, culturels et socio-culturels. Les objectifs de ces forums sont de provoquer un temps d'échanges autour des enjeux de transformation sociale, culturelle et politique de l'expression artistique populaire. Pour exemple, voici une liste non-exhaustive des questions posées lors du forum de 2010 :

- Comment êtes-vous arrivés dans un groupe de théâtre ? Pourquoi avez-vous effectué cette démarche ? A quoi vous attendiez-vous ?

- Comment est-ce que chacun a vécu le processus créatif, la mise en place de la pièce ? Quelles ont été les difficultés rencontrées ? Les avez-vous surmontées ? Si oui, comment ? Quel a été le moment le plus fort ? Quelle trace la création a laissé en vous ?

- En tant que spectateur, est-ce que votre place est différente face à une création collective ? Qu'est-ce qui change par rapport à un spectacle plus « classique » ? En quoi ces démarches vous touchent, vous impliquent, vous remuent, vous bousculent... ?

- Est-ce que ces créations artistiques et collectives ont changé quelque chose chez vous ? Chez les autres ? Si oui, de quelle manière ? Dans quelle mesure ? Qu'en reprenez-vous au final ?

Il en est clairement ressorti que la participation à des projets de création collective était essentielle pour les personnes. En permettant notamment à chacun de faire entendre une voix dans la société, de conquérir une place, de changer les regards de l'extérieur (et ses propres regards), de se transformer, avec au final une transformation du rapport au collectif, un collectif qui prend conscience de sa force, de son pouvoir d'action et de construction.

Revenons donc ici à la démarche de création collective menée par la compagnie Ophélie Théâtre. Par ces ateliers, la compagnie souhaite permettre une prise de conscience notamment aux personnes en perte de confiance, en décrochement social. Elle cherche à leur faire comprendre qu'elles ont les moyens de créer du beau, en menant un travail artistique d'une grande intensité qui pourra être reconnu comme tel. Le but est de parvenir collectivement à une réalisation de qualité, avec des exigences sans concession de rigueur et de travail. Elle ne cherche pas à réconcilier l'individu avec son passé mais amène chacun à interpeller la réalité sociale. Bien qu'il ne s'agisse pas de théâtrothérapie – le théâtre n'est pas un simple outil mais

ouvre au collectif, à l'exigence artistique, et à la politique – les impacts sont nombreux sur les participants.

La création collective permet une redécouverte, si ce n'est une découverte de soi. La plupart des participants, sont dans des situations « en marge ». Souffrant de la mauvaise image d'eux-mêmes que la société leur renvoie, ils se renferment petit à petit dans cet isolement, sans réussir à « s'insérer ». Le théâtre leur ouvre une nouvelle perspective d'avenir.

Le théâtre devient vite un besoin pour eux, une bouffée d'air et permet d'oublier les problèmes de la vie courante. Ils se découvrent un potentiel créateur. Souvent rejetés, « bons à rien », et « gens de peu », ils prouvent avec le théâtre qu'ils existent, qu'ils peuvent dépasser leurs limites et sont capables d'aller jusqu'au bout. De par l'investissement demandé et les efforts à fournir, les participants ont un réel objectif, et un rôle important à assumer.

La prise de parole devient plus facile grâce au théâtre. Le théâtre aide à développer une certaine assurance pour se faire entendre. L'envie d'aller vers l'autre pour communiquer, l'ouverture est aussi mise en avant. Aborder les gens devient plus spontané, et plus plaisant.

Les participants apprennent la vie de groupe, et ne souffrent plus de leur solitude habituelle. La démarche de la compagnie Ophélie Théâtre est créatrice de lien social. Au-delà de cette vie de groupe, naît une réelle amitié, et une solidarité où chacun s'entraide pour faire face aux difficultés de la vie. C'est une aventure théâtrale et aussi humaine. Certains parlent même d'une deuxième famille. Les anciens soutiennent les nouveaux avant de monter sur scène, mais aussi dans les moments de peur, de doutes... Lors de la représentation, chacun est disposé à aider son partenaire, faire face aux imprévus, aux trous de texte...

Le public tient un rôle important dans la création collective. Avec les applaudissements à la fin du spectacle, les comédiens se rendent compte de ce qu'ils viennent d'accomplir. En somme, ils comprennent qu'ils existent, et qu'ils peuvent faire quelque chose de grand. Les comédiens du groupe Mange-Cafard vivent des moments très forts sur scène. Ils se sentent vivants, et impliqués dans un collectif fort et solidaire, comme l'atteste un comédien:

Il y a deux ans à la clôture du FITA c'était la dernière de *Rêve Partie* [le spectacle précédant *Quartier Divers*], il fallait qu'on donne tout. Il s'est passé quelque chose de très fort entre nous, il n'y a que dans le théâtre qu'on vit ça, c'est un moment que je n'oublierai jamais.⁵⁵

La notion du don est importante, il ne s'agit plus de recevoir, d'être assisté, mais de donner à un tiers : le public.

⁵⁵ Actes du forum « Création artistique et lien social » organisé le samedi décembre au Théâtre Prémol, p. 9

Rachel Brahy souligne dans un article que les spectacles créés en ateliers théâtre manquent parfois de visibilité.

Les représentants politiques locaux ne répondent pas toujours à l'invitation, les participants eux-mêmes manifestent parfois peu d'intérêt à diffuser leur création ou alors ce sont les animateurs qui sont trop occupés. Il est vrai qu'à de nombreuses reprises l'exercice d'atelier se limite à quelques représentations devant un public de proximité.⁵⁶

Pour la compagnie Ophélie Théâtre, il est important que les créations collectives tournent dans différentes villes. La création est longue et les comédiens s'y investissent beaucoup. Ainsi, pour la reconnaissance et la qualité artistique du travail mené, et parce que les créations collectives font partie intégrante du projet artistique de la compagnie, un gros travail de diffusion est mené. De plus, les spectacles sont diffusés à la fois dans des théâtres et structures de diffusion reconnues, et dans des salles communales en milieu rural.

Concernant la diffusion en structure culturelle reconnue, la compagnie Ophélie Théâtre surmonte de grandes difficultés car les *a priori* sur ces créations atypiques restent nombreux, de la part du public institutionnel comme des professionnels de la culture.

La compagnie Ophélie Théâtre mène à l'année cette démarche de création collective.

Jean Claude Passeron définit la démocratie culturelle comme l'accès pour tous aux langages artistiques et à l'expression ; et la reconnaissance de l'égale légitimité de toutes les expressions artistiques et culturelles, ou la légitimation de certaines formes populaires d'expressions. La compagnie Ophélie Théâtre se situe dans cette démarche, en encourageant la pratique artistique en amateur, notamment avec les groupes de création collective, ou avec l'organisation de temps forts lors du FITA.

2.3/ L'ART ET LA CULTURE, DES ARMES POLITIQUES ET CITOYENNES

2.3.1/ Des spectacles qui parlent à tous

Les thématiques du théâtre-action

Une grande partie de la population a trop souvent perdu son sentiment d'appartenance à une collectivité, et le théâtre-action, et notamment la compagnie Ophélie Théâtre par ses ateliers théâtre, intervient à cette occasion, il permet la « création d'une œuvre commune valorisant les savoirs souvent enfouis, il rend le goût à la parole, l'intérêt pour les autres, le sens d'une

⁵⁶ Rachel Brahy. « Le théâtre-action : une contre-culture ? ». *Scènes*, 2009, n°25.

collectivité de destin, la volonté d'interpeller le présent et d'agir sur le futur »⁵⁷. En effet, le théâtre-action pense le futur, et porte en lui un réel désir d'humanité et d'acceptation. Il permet de poser des questions de débat public dans un espace qui demeure festif et ludique, et promeut l'engagement citoyen, et ce en se rapprochant du spectateur, et en l'incitant à participer, à réfléchir... à l'issue de la représentation.

Pour être au plus près de la population, le théâtre-action cherche à créer un spectacle qui parle à tous. Que ce soit dans les créations autonomes ou les créations collectives, les thèmes du théâtre-action sont toujours portés sur les grands maux de notre société, sans être figés dans une seule thématique, comme le théâtre militant de Mai 68 ancré dans la thématique de la grève. Dans le théâtre-action, il y a la volonté non déguisée de produire des spectacles polémiques et contestataires dénonçant déséquilibres et oppressions. Le théâtre-action s'ancre dans le réel et décante les idées dominantes, c'est un théâtre de l'ici, qu'il soit proche ou mondial, et maintenant.

Jean Louvet, auteur dramatique contemporain emblématique en Wallonie, cofondateur avec Franco Dragone et directeur du Studio-Théâtre de la Louvière, une compagnie de théâtre-action explique qu'aborder des thèmes comme ceux-ci n'est pas toujours très simple vis-à-vis du spectateur.

A la suite d'enquêtes menées tant en France qu'en Belgique sur le public, on sait que le spectateur éprouve une certaine réticence à voir des spectacles qui traitent du présent, leur préférant les classiques. Le théâtre demande du recul, disent certains.⁵⁸

Ce recul, la compagnie Ophélie Théâtre, le prend en créant des spectacles qui ne reflètent pas la réalité brute, et en adoptant différentes formes esthétiques. Concernant les spectacles accueillis pour le FITA Rhône-Alpes, la diversité des origines culturelles et géographiques des troupes invitées, les contextes politiques ou sociaux de création, permettent des approches et des regards différents et croisés sur les questions de notre temps (la violence, le problème de l'eau, la crise, le service public en déclin, les quartiers de seconde zone...). Chacun vient avec son histoire et des formes artistiques originales et multiples, empreintes et héritières de codes et de patrimoines culturels divers. Loin des standards et d'une uniformisation culturelle, les équipes artistiques se réapproprient des éléments culturels qu'ils exploitent et transforment.

Dans les spectacles accueillis pour le FITA

⁵⁷ Paul Biot. « Théâtre-action : social ? politique ? Une question de regard ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul Biot]. Cuesmes, Editions du Cerisier, 2006. p.131

⁵⁸ Jean Louvet. « Radicalité et complexité ». *Théâtre-Action de 1996 à 2006* [dir. Paul Biot]. Cuesmes, Editions du Cerisier, 2006. p. 35

Le spectacle *La Gigantea*, accueilli pour le FITA 2010 et créé par la compagnie Les Trois Clés est au carrefour de trois cultures : les metteurs en scène Eros Galvão et Alejandro Nunez, brésilienne et chilien installés en France depuis 1990, ont rencontré le Théâtre de marionnettes d'Arad avec la participation de l'artiste Lenuta Roman et ont réalisé son décor et les marionnettes dans les ateliers du théâtre en Roumanie. Ce spectacle, à la fois théâtre, danse, jeu aérien et marionnettes, est inspiré de contes et musique du monde entier. Il s'agit d'un conte fantastique sans paroles qui traite du problème de l'eau et des enfants soldats.



Marionnette de la mère, spectacle *La Gigantea*

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation

L'utilisation des marionnettes est un moyen pour pouvoir parler de thèmes durs comme ceux développés en créant un univers fantastique, pour ne pas représenter la réalité brute, mais transposée. Les metteurs en scène la justifient aussi comme possibilité de représenter l'Humanité, avec des forces agissantes qui viennent de la Nature et qui tire les ficelles. Les metteurs en scène étant brésiliens et chiliens, on retrouve ici la pensée latino-américaine comme quoi la « Pachamama » (terre-mère) est à la base de tout : être vivants, végétaux, minéraux, textile, technologie... Enfin, la manipulation des marionnettes fait écho à la manipulation des jeunes enfants-soldats.

Ce spectacle est sans parole, et la musique tient une place importante. La troupe étant internationale et tournant dans différents pays, il s'agissait alors du meilleur moyen pour se faire comprendre de partout.

La volonté initiale de la compagnie d'aborder un sujet fort et de représenter l'Humanité, de parler de tous les peuples est un pari réussi : les spectateurs, durant le spectacle, développent leur imagination et se retrouvent touchés par ce spectacle. Une spectatrice en atteste en expliquant que dans le noir, les brumes et les violences du spectacle, la conscience se retrouve éclairée, et submerge le beau de l'imaginaire et le retour à la vie. Il s'agit constamment d'un aller-retour entre le beau du spectacle et le sujet violent, entre une part de rêves et de réalités. Et à la compagnie de souligner : « Le théâtre n'est-il pas cet art qui effectue par la fiction un dialogue perpétuel avec la réalité ? »⁵⁹

Ticket du Collectif Bonheur Intérieur Brut, créé en 2008, aussi accueilli au FITA 2010, est un « spectacle-documentaire ⁶⁰» qui s'inspire de faits réels, recueillis par la compagnie au cours d'enquêtes et d'entretiens. Le spectateur se retrouve embarqué sur le trajet que fait un immigrant. Il est mis en situation de clandestinité. Un passeur vient chercher le public, l'oblige à courir, à se cacher, lui prend ses papiers, et l'enferme dans un camion. Là, l'obscurité, puis des voix expliquant le trajet, le ressenti, la perte d'identité d'un clandestin. Une femme arrive, immigrante elle aussi. Elle parle au milieu du camion, parmi les spectateurs. Elle raconte l'histoire de son frère. Puis le passeur revient, elle lui demande de l'eau, et lui, la viole... Le corps du spectateur est placé au milieu de l'action, et il se retrouve brassé par cette oppression du camion, et ces témoignages.



Spectateurs installés dans le camion, lors du spectacle *Ticket*

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation

⁵⁹ Dossier de presse du spectacle *La Gigantea*, élaboré par la Compagnie Les Trois Clés, p. 6

⁶⁰ Le théâtre documentaire a été fondé par Erwin Piscator a été ensuite été théorisé par Peter Weiss, souhaitant un théâtre soucieux de montrer au plus près la réalité afin de mieux explorer les rapports de force au sein de la lutte des classes. Le théâtre documentaire soumet des faits à expertise et se fixe une mission de contre-information.

Les réactions du public sont diverses : « Je savourerai encore plus chaque instant de chaque voyage où je pourrai profiter des paysages qui défilent. » « Je suis bouleversé par ce que je viens de vivre. Je ne sais pas dire si c'est la violence dont j'ai été témoin, l'impuissance dans laquelle je me trouvais ou le "nulle part" où je me situais... »⁶¹.

A la suite de ce spectacle, l'échange avec les comédiens devient important, les spectateurs et les acteurs viennent de vivre une forte aventure collective, choquante. En effet, les spectateurs entrent dans le spectacle, il s'agit d'une réelle immersion. Certains essaient de protéger la jeune fille, de la relever, et en ressortent traumatisés par l'expérience qu'ils viennent de vivre.



Temps d'échange suite à la représentation de *Ticket*

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation

Ces deux spectacles détaillés ne sont pas du théâtre-action dans sa définition propre. Le parti pris artistique diffère entre l'un et l'autre. Ce sont tous deux des spectacles professionnels, relevant d'une esthétique forte. Tant dans les créations collectives ou autonomes menées par Laurent Poncelet, notamment avec le groupe Mange-Cafard, que dans les spectacles accueillis, la question du thème est importante mais ne domine pas l'exigence artistique. Fond et forme deviennent intimement liés. C'est l'exigence artistique qui devient garante de la force du spectacle, et de l'impact qu'il aura auprès des spectateurs.

⁶¹ Document interne à la compagnie : Bilan complet du FITA 2010, p. 46

2.3.2/ Diversité culturelle au sein du quartier et du festival

Le FITA, grâce à la programmation qu'il développe et au travail d'action de proximité qu'il mène, parvient à mobiliser un public d'une rare mixité sociale, culturelle et générationnelle. Il touche à la fois un public habitué à fréquenter les théâtres (Espace 600 à Grenoble, Heure Bleue à Saint Martin d'Hères, Espace Paul Jargot à Crolles, etc.), mais aussi des jeunes, des habitants de quartiers populaires, des ruraux, des groupes de femmes, des personnes en situation d'exclusion sociale, etc.

Pour Laurent Poncelet, cela montre qu'il est possible d'atteindre de vrais résultats en termes de mixité dans le public, à condition d'en faire son enjeu essentiel et de tout mettre en œuvre, en lien avec des partenaires très différents, pour y parvenir. « Suite notamment aux rencontres préparées et menées en amont, les représentations et ateliers accueillent un public très large, d'une diversité et mixité unique. Les résultats très positifs montrent si besoin que la démocratisation culturelle n'est pas un vain mot si elle se situe au cœur des enjeux du travail mené, avec ce que cela implique comme investissement et réflexion »⁶². Voici la liste des éléments que la compagnie souligne pour expliquer les résultats obtenus :

- le travail qui est mené en amont avec tous nos partenaires,
- les rencontres et ateliers proposés en amont ou pendant le FITA,
- la politique tarifaire non prohibitive (prix des places à partir de quatre euros, voire un euro),
- le choix de programmation qui parle de notre monde d'aujourd'hui,
- l'ouverture aux formes culturelles très diverses pouvant mêler danse, musique et texte,
- la programmation d'équipes intéressées et motivées par la rencontre avec les habitants,
- les variétés d'approches pour toucher le public,
- l'attention aux contraintes pratiques et matérielles (garde des enfants, transports) avec des réponses proposées pour certains spectacles,
- le bouche à oreille.

⁶² Laurent Poncelet



Lors du FITA 2010, un public multiculturel

Crédit photo : Laurence Fragnol, avec son aimable autorisation

Beaucoup de grosses structures culturelles touchent des subventions pour faire de la démocratisation culturelle, alors qu'elles n'en font pas vraiment. Leur activité relève davantage des relations publiques que de la véritable médiation culturelle. Certains peuvent avoir une sorte de quota de certaines catégories de la population qui doivent faire partie du public. Mais nous pouvons nous interroger sur la conviction profonde qu'elles peuvent avoir pour développer des actions envers un public très éloigné de la culture. Le FITA est dans une logique vraiment différente, car il cherche d'abord à aller vers ce public en difficultés, avant de solliciter un réseau très large de relations publiques. Si nous prenons le cas concret d'un centre social, si la compagnie parvient à faire venir au théâtre un groupe d'une dizaine de personnes, elle estime déjà le résultat très positif.

L'important pour mobiliser un public le plus large possible est vraiment de chercher à créer une dynamique locale, pour toucher beaucoup de groupes différents, mais aussi pour éduquer et soulever des thèmes de société.

Ce n'est donc pas la création qui est mise au premier plan au sein de la compagnie Ophélie Théâtre, mais les questions de la sensibilisation à la culture et de la réception des spectacles. Il arrive souvent que dans le cadre d'un festival, l'enjeu devienne que la population

se rende au spectacle pour remplir la salle, et non dans une logique de partage et d'échanges. Les organisateurs ne créent pas les conditions de la rencontre entre les artistes et les habitants.

La Compagnie Ophélie Théâtre souhaite donc que le maximum de personnes vienne car elle est bien évidemment dans une logique d'accès de tous à la culture. Remplir la salle est plus une fierté, que de pouvoir réaliser des profits. En effet, un tarif de quatre euros est accordé aux partenaires afin que le prix des places ne soit en aucun cas prohibitif. Il arrive même parfois que la compagnie ne demande qu'un euro symbolique à des personnes vraiment en difficultés financières. Un pass pour plusieurs spectacles à un tarif vraiment très avantageux est également proposé pour inciter des habitants à venir plusieurs fois voir des spectacles du FITA. Bien sûr, un travail de relations publiques est réalisé pour faire venir du public, car le festival est bien obligé d'équilibrer ses charges et ses produits.

2.3.3/ Redonner la parole aux habitants

Lors du FITA Rhône-Alpes, chaque représentation est suivie d'un débat.

De plus, des forums participatifs sont organisés lors du FITA Rhône-Alpes. En 2010, deux forums ont eu lieu : « Cris de femmes » et « Création artistique et lien social ». Nous nous attacherons plus particulièrement au forum « Cris de femmes » à l'occasion duquel trois spectacles ont été accueillis. *L'errance est immobile*, une collaboration entre l'association « Femmes SDF » et la compagnie l'Envol, a proposé un questionnaire sur les causes et les effets de la précarité, élaboré à partir de témoignages de femmes SDF. *Femmes en situation de crise*, par l'atelier Toto B basé à Haïti et les Fées Rosses de Grenoble, était un travail en chantier, né d'une rencontre lors du FITA 2008, et qui cherche à rendre visible les situations de crises que traversent les femmes à Haïti et en France. *Rouge + Bleu = Violet*, un spectacle marocain du Théâtre d'Aquarium, a soulevé le problème de la violence envers les femmes sous toutes ses formes. Beaucoup de groupes de femmes, mais aussi d'hommes – ce qui était important pour la compagnie Ophélie Théâtre afin de ne pas communautariser – ont été mobilisés pour participer à ce temps fort. Des partenariats ont été menés avec le foyer d'accueil « L'Oiseau Bleu » à Gières, les centres sociaux Arlequin, Prémol, Chorier Berriat, les associations Arc-en-ciel, Maroc Solidarités Citoyennes, le planning familial et la régie de quartier Villeneuve/Village Olympique... L'enjeu de ce forum était de permettre aux participants de dire quel est aujourd'hui le cri de femmes le plus important, de se mettre d'accord pour trouver un consensus sur ce cri et de le porter collectivement. Différents ateliers d'échanges en petits groupes se sont donc créés. Un canevas d'animation avait été préparé au préalable avec les partenaires. Après les échanges, les groupes se sont mis d'accord sur un cri

commun, qu'ils ont exprimé par une figure de « théâtre-image »⁶³, sur le plateau du Théâtre Prémol. Pour la compagnie Ophélia Théâtre, le recours au « théâtre-image » permet une restitution ludique des discussions, réflexions et prises de position des groupes, tout en restant engagée (notamment par la présence des corps sur scène). Lorsqu'un groupe présentait sa figure de « théâtre-image », les autres participants, installés du côté du public, étaient invités à réagir sur ce qu'ils voyaient.

Grâce à toutes ces actions menées, le public est nombreux. Les rencontres avec les artistes donnent envie aux participants d'assister au spectacle, de s'exprimer dans les débats, d'investir les théâtres.

Ce travail d'ouverture à la multiculturalité et de partenariats permet d'éviter de tomber dans le piège du communautarisme, dénoncé par le sociologue Eric Maurin lorsqu'il décrit un « ghetto français », une France des communautés où le principe « qui se ressemble s'assemble » devient règle d'or, une France qui a perdu ses valeurs transcendantes qui permettent de faire tenir les hommes ensemble. La compagnie Ophélia Théâtre, tout comme la tradition de l'éducation populaire, ont tendance à affirmer que l'on peut vivre ensemble lorsque l'on fait ensemble, aussi souligné par Paul Barnouin, cité précédemment. Faire ensemble, c'est se parler et être capable de se donner des objectifs communs, se fixer des règles de fonctionnement, et finalement permettre à chacun de se trouver un nom et une place, tout en découvrant différentes tâches. Ce « faire ensemble » favorise le travail collectif, et ainsi permet de s'ôter du carcan de la consommation individuelle trop souvent présente dans le domaine culturel.

Bien que Laurent Poncelet se soit inspiré des actions que la Belgique a menées sur son territoire, le FITA Rhône-Alpes a poussé plus loin la démarche de travail de proximité avec les habitants pour toucher toute la population – en Belgique, les actions sont plus tournées en direction de ceux qui suivent des ateliers théâtre de création collective. Lors du FITA Rhône-Alpes, même si les personnes ayant participé à ces actions ne viennent pas au spectacle, un espace de discussion et d'échange aura tout de même été créé.

Finalement, avec l'ouverture que propose Laurent Poncelet au sein du FITA, nous voyons bien que l'action ne se situe pas que dans le processus de création, qui mobilise des personnes en situation de fragilité sociale, mais aussi dans l'impact que les créations autonomes peuvent avoir sur les spectateurs d'horizons divers, avec des thèmes forts.

En mai 2009, Franck Lepage écrit dans *Le Monde Diplomatique* :

⁶³ Le « théâtre image », est une méthode développée par le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, au départ créée pour vaincre la barrière de la langue de différents peuples indigènes, et entamer un dialogue. Les participants présentent alors des photos ou des images traduisant leurs conceptions du monde et les problématiques qu'ils vivent.

On peut ainsi distinguer deux conceptions de l'action par la culture : l'« action culturelle », qui vise à rassembler autour de valeurs « universelles », consensuelles (l'art, la citoyenneté, la diversité, le respect, etc.). Et l'éducation populaire, qui vise à rendre lisibles aux yeux du plus grand nombre les rapports de domination, les antagonismes sociaux, les rouages de l'exploitation.⁶⁴

A ces dires, la compagnie Ophélia Théâtre se situe réellement dans une démarche d'éducation populaire, voulant recréer autour du théâtre un espace festif, et avec l'ambition de faire venir dans des quartiers populaires des gens extérieurs à ces quartiers, et ainsi créer un espace de rencontre et d'échange, tout en programmant des spectacles suivis de débats qui mettent en lumière les rapports de forces, de domination, et les grands maux de notre société.

Le théâtre ne s'en retrouve pas dé-ritualisé pour autant. L'offre de thé à la fin de chacun des spectacles créé une cérémonie conviviale autour du théâtre.

Cela relève de l'éducation populaire, et de l'éducation artistique et culturelle, car ces actions combinent l'expérience artistique – soit la communion et le contact direct et personnel avec l'œuvre, relevant habituellement du modèle culturel de la transmission –, l'expérience sociale – qui consiste à s'exprimer, pratiquer et s'appropriier les langages de l'art, relevant du modèle socio-culturel – et l'expérience symbolique – soit l'interprétation, la réflexion, la compréhension, la discussion après un spectacle, relevant du modèle éducatif avec une autonomie du jugement et une mise à distance critique de la part du spectateur.

2.3.4/ Quelles limites dans la démarche de la compagnie Ophélia Théâtre ?

La compagnie Ophélia Théâtre travaille avec un nombre très important de partenaires, pour mettre en place un nombre d'actions qui est, lui aussi, très important. Elle désire être présente sur beaucoup de territoires à la fois. Les actions ne sont proposées que dans le cadre du festival, en rapport avec les spectacles. Elles sont donc ponctuelles. Une fois le FITA passé, même si des bilans sont réalisés de chaque action, y compris par les partenaires, il n'y a pas de véritable suivi. Il est ainsi facile de dire combien de personnes sont touchées, quantitativement parlant, mais il est moins évident pour la compagnie d'évaluer l'impact concret que peuvent avoir ces actions sur le long terme, ce qui était d'ailleurs notre but initial.

Ceci est d'autant plus compliqué que les partenaires ne suivent pas forcément un groupe dans son ensemble et connaître le parcours de chaque individu devient difficile. Mais ils travaillent toujours directement en lien avec les habitants et peuvent leur proposer toute l'année

⁶⁴ Franck Lepage. « De l'éducation populaire à la domestication par la culture ». *Le Monde Diplomatique*, mai 2009. p.5

des sorties au théâtre et des ateliers. Dans une certaine mesure, ils peuvent savoir quel impact individuel ce genre d'actions peut avoir sur leurs publics. Par ailleurs, le FITA ne touche pas les mêmes groupes de personnes d'une édition à une autre (cela peut se produire néanmoins). En général, les mêmes partenariats sont reconduits d'une édition à une autre, même si en fonction de la programmation, la compagnie en recherche souvent d'autres.

En outre, le cadre d'un festival limite la mobilisation des habitants sur le long terme. C'est par le biais des ateliers théâtres que la compagnie mène à l'année un travail de proximité avec des publics fragilisés, ou lorsque la tournée d'un spectacle (comme *Magie Noire* en novembre/décembre 2011) est prévue. L'impact analysé est donc l'impact immédiat. Par exemple, des groupes rencontrent des artistes pour échanger autour de réalités de vie, autour du spectacle, ou encore autour d'une pratique. Est-ce que cela leur donne envie d'aller voir le spectacle ? Qu'est-ce que la rencontre leur a apporté ? Leur a-t-elle donné des envies particulières ? Comment ont-ils reçu le spectacle ? Est-ce qu'ils l'ont aimé ? Est-ce qu'ils ont éprouvé le désir, suite à ça, de découvrir d'autres compagnies pendant le festival ? Est-ce que cela a suscité une envie de retourner plus tard au théâtre ? Ont-ils eu l'impression de pouvoir s'exprimer et surtout se faire entendre ? etc.

Notons tout de même que si les partenaires parviennent à faire venir des groupes, c'est que l'appréhension de la venue au théâtre, et la peur ne pas aimer le spectacle est dépassée. Le FITA réussit en cela à montrer que la culture peut être accessible à tous et qu'elle peut être une fenêtre ouverte sur le monde et d'autres réalités, ailleurs. Des retours sur les rencontres en elles-mêmes avec les artistes peuvent être très positifs également. Cela peut impulser des projets comme le fait d'aller dans tel pays par exemple, l'envie de commencer une pratique artistique comme le théâtre, ou l'envie de s'engager pour telle ou telle cause, pousser plus loin le thème soulevé par le spectacle... Certains vont effectivement voir d'autres spectacles du FITA. Tout cela est très encourageant mais la compagnie n'a pas toujours ce genre d'informations.

CONCLUSION

La politique culturelle française et le ministère de la culture, depuis sa création en 1959, sont constamment en construction, et en redéfinition, entre démocratisation et démocratie culturelle. Les mois, les années qui arrivent annoncent peut-être de nouveaux changements, avec l'élection de François Hollande à la présidence de la République en mai dernier et ainsi le retour de la gauche au pouvoir. Sous le nouveau gouvernement Ayrault, Aurélie Filippetti est nommée ministre de la culture. Dans son édito du numéro 202 du magazine du Ministère de la Culture : *Culture et Communication* de juin 2012, elle expose sa vision d'une politique culturelle : « L'art est exigeant. Jamais la création ne doit sacrifier au populisme. Car plus la création est exigeante, plus elle fait appel à l'intelligence du spectateur, et plus elle présuppose l'égalité profonde entre tous les citoyens. Refuser de considérer que l'accès à la culture est un obstacle à la qualité de la création elle-même est au cœur de toute politique culturelle progressiste. » Nous déduisons donc la démocratisation culturelle sera son fer de lance, et à elle d'ajouter que cela « consiste et consistera [...] à œuvrer pour que la culture, pour que les arts soient accessibles au plus grand nombre, notamment, par l'enseignement, à tous les enfants de France et à tous les français d'où qu'ils viennent, où qu'ils vivent, quelle que soit leur formation, leur parcours, leur cursus, quel que soit leur niveau d'études. » La suite nous en dira plus... De plus, l'appellation « Education populaire » réapparaît, en mots – avec l'institution du Ministère des Sports, de la Jeunesse, de l'Education Populaire et de la Vie Associative –, et en idées, espérons-le. Nous regrettons tout de même que l'éducation populaire ne soit pas rattachée au ministère de la culture.

La philosophie défendue par les mouvements d'éducation populaire sert d'ailleurs de fil conducteur à notre réflexion. Nous proposons en effet de considérer l'action de la compagnie Ophélie Théâtre sous cet éclairage, en installant durablement l'art et la culture au cœur de l'espace public, en menant des actions en corrélation avec les réalités des habitants, en considérant chaque citoyen comme un porteur de projets potentiels, et en faisant dialoguer la culture avec les structures socioculturelles et sociales de terrain. Ces propositions sous-entendent l'implication et la coopération avec des associations et des structures locales dans un projet global défini pour et avec les habitants.

Par les actions mises en place autour des spectacles, la compagnie Ophélie Théâtre cherche à faire venir un public nombreux, et diversifié. Elle montre ainsi qu'avec un engagement suffisant il est possible de susciter l'envie d'aller voir un spectacle à des personnes ne fréquentant habituellement pas les salles de théâtre. Son but n'est pas seulement de faire venir les personnes exclues du circuit culturel au théâtre. C'est aussi de les toucher, de les pousser à réagir et à acquérir des prises sur la réalité. Il y a réellement volonté de travailler sur

l'art non pas comme œuvre close, muséifiée, mais l'art comme questionnement. La compagnie Ophélie Théâtre donne le droit à chacun de participer à la construction de sa culture. Les spectacles venus du monde entier accueillis pour le FITA montrent aussi l'engagement international de la compagnie.

La compagnie Ophélie Théâtre s'ouvre à un théâtre politique et social, mais toujours en recherche d'une esthétique forte. Les artistes n'imposent pas leur vision du monde mais cherchent à questionner ce monde, et le théâtre n'est pas instrumentalisé par des structures sociales comme simple outil d'intégration, mais chacun peut participer activement à la vie de la cité. La composition du réseau de la compagnie se définit selon des critères géographiques (actions dans le secteur six, l'agglomération grenobloise et diffusion et présence artistique adaptée aux territoires ruraux) ; socio-démographiques (actions pour les écoles, pour les publics « empêchés ») et humains (fondés sur le sujet, actions incluant les modes de participation des habitants ou populations visées).

De plus, nous l'avons vu, la compagnie Ophélie Théâtre, à défaut de « public » parle d'« habitants ». Les habitants peuvent être l'ensemble des personnes vivant dans un territoire pouvant être aussi vaste que le monde – donc sans idée sous-jacente d'un quelconque nationalisme –, quelle que soit leur « communauté » identitaire, sociale ou politique. Prenant acte de la désagrégation du lien social et politique entre les individus, qui ont tendance à se renfermer dans des « micros-communautés » s'opposant sur le terrain de l'identité, la compagnie Ophélie Théâtre cherche à refonder une communauté allant au-delà des clivages. Elle souhaite, par ses différents champs d'action, créer du lien entre les peuples, que ce soit entre les artistes – venant du monde entier – et la population ; ou la population appartenant à une communauté et la population appartenant à une autre. Ophélie Théâtre cherche à ouvrir le théâtre aux habitants habituellement exclus de la sphère culturelle, et par les créations collectives donner la parole aux personnes « en marge », une parole émancipatrice. Mais elle intègre aussi le public dit « institutionnel » en représentant ses créations et les spectacles accueillis pour le FITA dans les théâtres référencés comme tel. Elle souhaite faire émerger une parole collective au sein d'un groupe hétérogène, et recherche une simultanéité entre l'acte politique et la recherche esthétique ; dénoncer le réel mais dans un même temps offrir la part du rêve.

Enfin, pour le FITA 2012, seront organisées des Assises européennes et citoyennes sur les thèmes de la démocratisation et la démocratie de la culture. Les questions autour desquelles seront menés les débats sont : La culture pour tous, à quoi bon ? A quoi sert-elle ? De quelle culture parle-t-on ? Quels en sont les enjeux ? Comment la mettre en œuvre ? A quelles conditions ? Quelles en sont les expériences probantes ? Comment pourrait-on en redéfinir les

modes d'action et de participation ? Ces Assises, co-organisées par la compagnie Ophélie Théâtre, le CNRS⁶⁵ et la revue *Cassandra* auront pour vocation de donner la parole aux chercheurs, universitaires, mais aussi aux habitants, et pourront nous éclairer sur notre volonté initiale : aller à la rencontre des habitants et avoir leur parole, leur ressenti...

Pour ces Assises, la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* de l'UNESCO, rédigée en 2005, pourrait aussi être une porte d'entrée intéressante. Elle rappelle l'importance de la culture pour la cohésion sociale, et souligne l'importance de la diversité culturelle pour permettre à des peuples de partager et d'échanger leurs idées... Cette convention justifie les deux orientations majeures de l'UNESCO : la sauvegarde, la protection et la préservation du patrimoine culturel ; ainsi que la promotion, l'incitation et la valorisation de la diversité culturelle. Le FITA promeut la diversité culturelle, à une époque où les spécificités socioculturelles sont plus que jamais menacées d'homogénéisation. Cela en fait-il un espace multiculturel ou interculturel ? Mais nous sommes déjà dans un autre questionnement...

⁶⁵ Centre National de la Recherche Scientifique

BIBLIOGRAPHIE

Théâtre d'intervention et théâtre-action

OUVRAGES

Théâtre-action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences [dir. Paul BIOT]. Cuesmes, Éditions du cerisier (Collection Place Publique), 1996.— 461 p.

Théâtre-action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s) [dir. Paul BIOT]. Cuesmes, Éditions du cerisier (Collection Place Publique), 2006. – 428 p.

IVERNEL, Philippe. *Le théâtre d'intervention depuis 1968*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

SCANT, Renata. *Dialogue avec un quartier*, Grenoble, Compagnie Renata Scant, 2003, non paginé.

ARTICLES

BIOT, Paul, ROUX, François et VIGE, Hata. « Agir avec le théâtre, le théâtre-action ». *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandra, 1995-2005 : une décennie de combat culturel en pensées et en actes*. Paris, Cassandra-Horschamp/Éditions de l'Amandier, 2006. pp. 168-170

BIOT, Paul. « Eux et nous ». *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandra, 1995-2005 : une décennie de combat culturel en pensées et en actes*. Paris, Cassandra-Horschamp/Éditions de l'Amandier, 2006. p. 219

BRAHY, Rachel. « Le théâtre-action, une contre-culture ? ». *Scènes*, N°25 (Culture d'« en bas »), 2009. Numéro de page non connu.

PONCELET, Laurent. « Agir par le théâtre ». *Cassandra/Horschamp*, printemps 2007, n °69, pp. 89-90

SCANT, Renata. « Le théâtre en actes ». *10 ans d'action artistique avec la revue Cassandra, 1995-2005 : une décennie de combat culturel en pensées et en actes*. Paris, Cassandra-Horschamp/Éditions de l'Amandier, 2006. p. 69

SZAKOW, Benoît. « Théâtre-action (pléonasme) ». *Cassandra/Horschamp*, hiver 2011, n°84, numéro de page non connu

Politique et action culturelles

OUVRAGES

CAUNE, Jean. *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble (Collection Art, culture, publics), 2006. « L'espace clos de la démocratisation culturelle » – 206 p.

NOIRIEL, Gérard. *Histoire Théâtre Politique*. Marseille, Agone, 2009. – 190 p.

POIRRIER, Philippe. *L'État et la Culture en France au XXe siècle*. 3ème édition. Paris, Librairie Générale Française (Collection Le livre de poche), 2009. – 256 p.

RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique éditions, 2008. – 145 p.

VIEILLE MARCHISET, Gilles. *Des loisirs et des banlieues : enquête sur l'occupation du temps libre dans les quartiers populaires*. Paris, l'Harmattan, 2009. – 213 p.

ARTICLES

ABIRACHED, Robert. « Je t'aime, moi non plus ». *Cassandra*, automne 2005, n°63. Numéro de page non connu

LEPAGE, Franck. « De l'éducation populaire à la domestication par la culture ». *Le Monde Diplomatique*, mai 2009. Numéro de page non connu

MANAC'H, Alain. « Petite histoire d'un divorce pas ordinaire entre la culture et le socioculturel ». *L'enjeu des pratiques culturelles et artistiques en amateur*. Paris, Institut National de la Jeunesse et de l'Education Populaire, 2004. – 4p.

MAUREL, Christian. « Un immense besoin d'éducation populaire », *lemonde.fr*, 02.02.2011

Grenoble

BIENFAIT, Hervé. *Villeneuve de Grenoble, la trentaine. Paroles d'habitants*. Saint Etienne, éditions Cnossos, 2005. – 127p.

GIRARD, Jeanne et BERAUD, Didier. *Une aventure culturelle à Grenoble, 1965-1975*. Paris, Fondation pour le Développement culturel, 1979. – 221 p.

ARTICLES

SCANT, Renata. « Ce qui devrait être la priorité », *Quelle maison pour la culture ?* [dir. Nicole CABRET, Philippe GONNET]. Grenoble, La Pensée Sauvage, 2001. – pp. 133-134

SITBON, Guy. *Le Nouvel Observateur*. 15 mai 1972.

Travaux universitaires

GINDRE, Emilie. « La mixité sociale : une illusion du vivre ensemble ? Enquête de terrain sur la Villeneuve de Grenoble ». Institut d'Etudes Politiques de Grenoble, 2007-2008.

THIRY, Evelyne. « L'action culturelle à la Villeneuve de Grenoble : développement et spécificités ». Université Stendhal, Grenoble 3, 2010-2011.

Textes officiels

Actes de création, actes de résistance. La charte de Théâtres en Mouvement. (dans Théâtre-Action de 1996 à 2006 [dir. Paul BIOT]. Cuesmes, Editions du Cerisier, 2006, pp. 331-333)

La déclaration de Villeurbanne, du 25 mai 1968 (dans JEANSON, Francis. L'action culturelle dans la cité, Paris, Seuil, 1973, pp.119-124)

Charte d'objectifs culture / éducation populaire. Paris, 30 juin 1999.

Actes des Rencontres régionales Culture / Éducation populaire Rhône-Alpes « Construire des projets culturels partagés ». Lyon, 31 janvier et 1er février 2005. www.culture.gouv.fr/rhone-alpes/dossier/educ/actes-educ-pop2005.pdf

Documents internes à la compagnie Ophélie Théâtre

Relations tumultueuses entre Art et Social, synthèse des interventions et débats du forum participatif organisé dans le cadre du FITA Rhône-Alpes 2006 à l'Espace 600, Grenoble, le 18 novembre 2006 (document numérique disponible sur le site <http://opheliatheatre.fr/document/actesforum/Relationstumultueusesentartetsocial.pdf>)

Actes du forum « Théâtre et lien social », organisé dans le cadre du FITA Rhône-Alpes 2008 au Théâtre Prémol, Grenoble, le 29 novembre 2008 (document numérique sur http://www.opheliatheatre.fr/document/actesforum/actes_theatreetliensocial.pdf)

Actes du forum « Théâtre et lien social – volet 2 », organisé dans le cadre du FITA Rhône-Alpes 2010 au Théâtre Prémol, Grenoble, le 4 décembre 2010

Bilan complet du FITA 2010.

Site internet

Sites internet de la Cie Ophélie Théâtre, organisatrice du FITA Rhône-Alpes :

<http://www.opheliatheatre.fr/> & <http://www.fita-rhonealpes.fr/>

Site internet du collectif Bonheur Intérieur Brut sur le spectacle Ticket :

<http://ticket.bib.free.fr/>

Site internet de la compagnie Les Trois Clés :

<http://www.lestroiscles.com/>

Site internet du Centre de Théâtre-Action:

<http://www.theatre-action.be/theatreressistance>

Site internet du Créarc :

<http://www.crearc.fr>

Site internet de la ville de Grenoble :

<http://www.grenoble.fr>

ANNEXES

Annexe 1 – Charte d’objectifs culture / éducation populaire (Paris, 30 juin 1999)

Annexe 2 – Pré-programmation du FITA 2012

Annexe 3 - Déclaration de Villeurbanne, du 25 mai 1968 (extrait)

Annexe 4 - Programmation du FITA Rhône-Alpes 2010

Annexe 5 - Liste de tous les partenaires d’action du FITA 2010

Annexe 6- Exemples de bilans d’actions menées lors du FITA 2010

Annexe 1 – Charte d'objectifs culture / éducation populaire (Paris, 30 juin 1999)

ENTRE

- le ministère de la Culture et de la Communication

ET

- les Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (CEMEA)
- le Collectif interassociatif pour la réalisation d'activités scientifiques et techniques (CIRASTI)
- la Confédération nationale des foyers ruraux (FNFR)
- la Fédération française des Maisons des jeunes et de la culture (FFMJC)
- la Fédération nationale laïque de structures et d'activités éducatives, sociales et culturelles (FRANCAS)
- la Fédération nationale Léo-Lagrange (FNLL)
- la Fédération nationale « Peuple et Culture » (PEC)
- la Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente (LFEEP)

IL EST CONVENU CE QUI SUIT :

La culture est au cœur du pacte républicain. Elle concourt à la formation du citoyen et contribue à l'épanouissement de chacun. Conformément à cette exigence démocratique fondamentale, il est donc de la responsabilité du ministère de la Culture et de la Communication de mettre tout en œuvre pour étendre à l'ensemble de la population l'accès aux pratiques artistiques et culturelles et créer une réelle participation des citoyens à la vie culturelle de leur pays.

Dans cette perspective, le ministère de la Culture et de la Communication souhaite conjuguer ses efforts avec les mouvements d'éducation populaire qui ont développé des projets et des actions artistiques et culturels diversifiés, en lien étroit avec la population et plus particulièrement avec les jeunes.

Les mouvements et fédérations d'éducation populaire présents sur l'ensemble du territoire constituent un maillon important du développement culturel, de par leur ancrage territorial et la diversité de leurs modes d'intervention. Le rapprochement des institutions artistiques et culturelles et des réseaux de l'éducation populaire doit faciliter l'analyse commune des besoins, la rencontre entre pratiques amateurs et pratiques professionnelles et de nouvelles démarches vers la population.

Les liens établis au début des années 1990 ont jeté les bases d'une collaboration qui s'est concrétisée selon des modalités diverses : organisation commune de séminaires et formations, soutien à des projets nationaux, professionnalisation du réseau culturel de chaque fédération, création de postes FONJEP-Culture, dont un certain nombre sont aujourd'hui attribués à des responsables culturels régionaux.

Il s'agit maintenant, au plus près du terrain et des citoyens, de renforcer ce partenariat autour d'un axe majeur : le développement des pratiques artistiques et culturelles. La présente charte vise à énoncer les objectifs constitutifs des relations entre les partenaires désignés, étant entendu que la mise en œuvre de projets devra faire l'objet, au-delà des contractualisations au niveau national, d'applications négociées aux échelons territoriaux pertinents.

La présente charte conforte le cadre de la signature des conventions bilatérales pluriannuelles entre le ministère de la Culture et de la Communication (Délégation au développement et à l'action territoriale et directions de l'administration centrale) et chacune des fédérations signataires ainsi qu'entre les directions régionales des affaires culturelles et ces mêmes fédérations.

I - DES OBJECTIFS CONVERGENTS

Les associations signataires considèrent que :

- leur mission d'éducation populaire a pour objectif global de contribuer à l'avènement d'une société plus juste et solidaire ;

- l'accès à l'art et à la culture, y compris la culture scientifique et technique, est un droit fondamental qui contribue à la formation du citoyen et constitue donc un garant pour la démocratie ;

- la culture ne se réduit pas à sa dimension artistique mais englobe tout ce qui permet aux individus d'appréhender le monde et les rapports sociaux, d'y agir individuellement et collectivement et de se situer par rapport à une mémoire commune.

Elaborer une politique culturelle plus démocratique suppose notamment un renforcement de l'action dans les domaines suivants :

- l'éducation artistique et culturelle : elle constitue le fondement nécessaire d'une politique de développement culturel. L'éducation artistique et culturelle est en effet l'une des

dimensions fondamentales de la formation générale du citoyen, à l'école, hors du temps scolaire et tout au long de la vie ;

- la médiation : une attention particulière sera portée à la médiation artistique et culturelle, élément indispensable pour la structuration d'une politique de démocratisation.

Chacun sait que le contact avec l'œuvre ne suffit pas et que des médiations impliquant des populations dans l'ensemble des domaines artistiques et culturels doivent être développées.

- le développement et le suivi des pratiques amateurs : la valorisation des pratiques en amateur et le soutien de projets prendront place dans le cadre de conventions de développement culturel, de contrats de ville ou de conventions spécifiques entre les institutions culturelles et les associations d'éducation populaire ;

- l'animation et la qualification des réseaux sont déterminantes pour la qualité des propositions artistiques et culturelles sur un territoire donné et l'intérêt que la population trouve à s'investir dans ces projets. Un effort commun doit être fait pour soutenir, développer et qualifier les initiatives et associations de proximité en s'appuyant, d'une part sur les ressources locales, et d'autre part sur les têtes de réseaux des fédérations et mouvements d'éducation populaire.

II – UNE ACTION CONCERTÉE

Le renforcement du partenariat pourra prendre les formes suivantes :

- une intervention concertée dans l'ensemble des dispositifs interministériels et les politiques d'aménagement du territoire ;

- des conventions spécifiques inscrites dans la durée entre des institutions culturelles et les réseaux d'éducation populaire ;

- des projets plus ponctuels entre institutions culturelles et fédérations d'éducation populaire ;

- des séminaires et des formations communes en direction des acteurs des réseaux d'éducation populaire et des acteurs des institutions culturelles.

III - LE CONSEIL NATIONAL EDUCATION POPULAIRE / CULTURE

Il est composé de deux représentants par fédération et des représentants du ministère (deux représentants des DRAC et un représentant par direction de l'administration centrale). Le Conseil national est présidé par la ministre de la Culture et de la Communication ou son représentant ; son secrétariat est assuré par la Délégation au développement et à l'action territoriale. Il se réunit au moins une fois par an en séance plénière.

Le Conseil est un lieu d'échanges, d'analyse, de réflexion et de propositions. Il lui appartient de définir des orientations et des méthodes de travail, et de procéder à l'élaboration de la mise en œuvre de la Charte. Autant que de besoin, il désignera en son sein les membres de groupes de réflexion thématiques représentatifs du Conseil qui rendront compte régulièrement de l'avancement de leurs travaux.

Les ministères concernés seront associés à des sessions ou journées d'information et de réflexion, organisées sur des thématiques partagées.

Le Conseil national pourra proposer des modifications à la présente Charte.

Le Conseil national sera consulté sur les demandes d'adhésions de nouvelles fédérations à la présente Charte.

Un document de synthèse sera élaboré par la DDAT en concertation avec l'ensemble des membres du Conseil au terme d'une période de trois ans et sera soumis pour diffusion à l'approbation du Conseil national Education populaire / Culture.

Fait à Paris, le 30 juin 1999

Signé par :

Catherine Trautmann, ministre de la Culture et de la Communication,

et

Jérôme Chapuisat, président des CEMEA ;

Bernard Derosier, président de la Fédération Léo-Lagrange ;

Pierre Durand, président des FRANCAS ;

Claude Escot, président du CIRASTI ;

Régis Gonthier, président de la FFMJC ;

Cécil Guitart, président de Peuple et Culture ;

Jean-Marie Lavergne, président de la Confédération nationale des foyers ruraux ;

Roger Lesgards, président de la Ligue française de l'enseignement.

Annexe 2 – Pré-programmation du FITA 2012

Eves – Compagnie Naops / Corisande Production – France

Avec humour ou rage, mais toujours avec sincérité, ce spectacle explore le monde des femmes, et montre différents portraits et moments de vie de femmes, extraordinaires ou délicieusement ordinaires...

Madoff – Collectif Libertalia / Laboratorio Amaltea – Italie / Belgique

Cette pièce imagine une suite à l'affaire Madoff. En prison, il reçoit la visite d'un inspecteur du ministère de la Justice. Il lui raconte toute la vérité sur les raisons qui l'ont poussé à monter la plus grande arnaque financière jamais organisée.

Terrain Vague – Compagnie Graine de Soleil / Collectif Eclats de Lune – Maroc / France

[Spectacle monté avec trois jeunes circassiens anciens enfants de rues et deux musiciens Gnawa]

Terrain Vague est un travail sur les enfants des rues. Le collectif Éclats de Lune est bien souvent confronté à ces rues pleines d'enfants : enfants mendiants, enfants drogués, enfants prostitués. Et le choc est à chaque fois le même...

Les En-Fer – Compagnie Zigas – Togo

[Spectacle monté avec d'anciens enfants des rues formés par le maître du conte Atavi dans son centre d'accueil]

En reprenant *Le dernier discours de l'homme rouge* de Mahmoud Darwich, un poème en hommage aux Indiens d'Amérique devenu parabole de l'histoire de la destruction des palestiniens ; ce spectacle évoque à travers la technique du théâtre du recyclé les peuples opprimés d'Afrique, peuples opprimés mais qui refusent de plier ou de disparaître.

Bon soleil – Compagnie Zigas – Togo

[Spectacle monté avec d'anciens enfants des rues formés par le maître du conte Atavi dans son centre d'accueil]

Ce spectacle plein d'humour et de poésie nous invite à partager le voyage initiatique de trois enfants, chacun avec les défauts de leur société, pour tenter de retrouver le soleil disparu de leur pays.

Nhan et Duong – Cirque de Hanoi et Matapeste – Vietnam

Deux Clowns du Cirque de Hanoi accompagnés par Xam et Phuong, musiciens du « Chéo » pour du théâtre comique traditionnel du Vietnam. Nhat et Duong partagent leur vie de galère ils sont en quête chaque soir d'un abri pour dormir loin des regards. Ce matin, Nhat ouvre les yeux et s'aperçoit que des gens les observent... Honteux avec ses habits en loques il réveille son compagnon : vite, il faut fuir... Mais Duong a tellement faim... Peu importe tous ces intrus qui les regardent, il faut manger...

Bienvenue O Kwatt – Le Tarmac / Valéry Ndong – Cameroun

Valéry Ndong nous entraîne au Kwatt, son quartier de Yaoundé. Avec drôlerie et tendresse, il explore les rapports entre blancs et noirs, africains et européens. L'humour lui permet d'interroger l'Histoire, de gratter la plaie, et une langue jouissive et imagée s'élève dans le ciel étoilé du Cameroun, généreuse et désopilante.

Un fou noir au pays des blancs – La Charge du rhinocéros / Pie Tshibanda – Congo

Pie Tshibanda, auteur congolais, reconnu, marié, père de six enfants, témoin gênant et menacé de mort débarque, en 1995, un matin d'hiver à l'aéroport de Bruxelles. Il nous livre ici son histoire dans un spectacle agissant comme un miroir. Il nous renvoie notre propre image, nos préjugés, nos angoisses, nos peurs... Avec un humour décapant ! Et en n'oubliant jamais qu'Un Fou Noir, autant qu'un conte, est bien la véritable histoire de Pie Tshibanda.

Quand j'étais petit j'étais soldat – Théâtre Mû – France / Burkina Faso

Quand j'étais petit j'étais soldat est né du témoignage de H. recueilli par Ivan Pommet. Il s'agit ici d'aborder un des thèmes les plus difficiles à évoquer, celui de la barbarie humaine et de son irrationalité la plus extrême lorsqu'elle se mêle au monde de l'enfance, comment figurer cet enfant innocent et victime devenu à son tour bourreau.

Le livre de Damas – Les Déchargeurs – Syrie

"Le Livre de Damas et des prophéties", tiré de deux autres pièces de Wannous traite des sociétés syriennes et israéliennes d'aujourd'hui, en contant l'histoire de Farouk, Fadwa, Maïr, Isaac, Rachel..., gens du pouvoir et gens du peuple, syriens et israéliens. C'est un projet douloureux

mais salvateur, porté par un penseur intègre, un visionnaire, un éclaireur courageux, Wannous l'engagé, à jamais en amont et en aval de l'action révolutionnaire.

Jazz et vin de palme – Compagnie Bou-Saana – Sénégal

De la révolution rouge de Brazzaville aux boîtes de jazz de New York, où l'on peut entendre John Coltrane, défilent sous nos yeux quelques-uns des plus beaux textes sur la défaite du rêve des jeunes États africains, évoquée comme un écho par la tragédie du saxophoniste de génie.

Temps fort « Printemps arabe »

Tunisie / Syrie / Egypte / Algérie

Pour parler des révolutions arabes, nous proposons un ensemble mêlant artistes égyptiens, algériens, tunisiens et artistes syriens autour du théâtre, du chant et du slam. Sont ainsi programmés quatre "courts-théâtres" venus de Tunisie, et une pièce venue de Syrie, une poétesse d'Algérie ainsi qu'un joueur de oud égyptien.

Révolution – Tunisie

Un Homme «politique» de la 25ème Heure... vient devant une foule pour prononcer un discours révolutionnaire afin de les inciter à préserver les acquis de la Révolution...

Al Thawra – Tunisie

Révolution, Soulèvement ? Révolte... Son empreinte, ses traces sont profondes, multiples et inattendues. Cette pièce n'en est qu'un écho. Un écho sonore, qui se nourrit des bruits et des sons de la «révolution...»

Le Révolution de demain reportée à hier – Syrie

Arrêté lors d'une manifestation, un jeune est conduit devant un officier pour interrogatoire. C'est à la confrontation entre ces deux personnages que nous convient les frères Malas. Un dialogue incisif, drôle, impertinent, qu'il faut du courage pour tenir aujourd'hui, dans une Syrie qui voit ses revendications reniées, ses fils tomber sous une répression armée sauvage.

Temps fort « théâtre et lien social »

Pas de quartier – Théâtre du public - Belgique

Spectacle associant des comédiens professionnels, des habitants des quartiers populaires de la Louvière et un groupe de rock local / Théâtre, musique

Un groupe de rock local répète dans un bistrot bien connu du quartier. Sans histoire si ce n'est les brèves de comptoir qu'échangent les habitués devant leur Stella ou sur le trottoir en grillant leur clope. Jusqu'au jour où... Ramdam et tollé général : un centre commercial va être installé dans le terrain vague pourtant déjà réhabilité en jardins communautaires ! Comment chacun va-t-il réagir ? Va-t-on une fois de plus « les » laisser faire ? Ou si on se mobilise, on peut peut-être, qui sait, éviter la catastrophe ?

Défaïence – Compagnie Maritime – Belgique

Texte à partir de témoignages de faïenciers, interprété par des faïenciers, spectacle monté avec d'anciens ouvriers des usines Royal Boch / Théâtre

Depuis 1841, la faïencerie belge Royal Boch fournit aux quatre coins du monde de la vaisselle pour chaque jour et les grandes occasions. Depuis avril 2011, la faïencerie, brisée morceau par morceau, se désintègre au cœur de la ville, laissant autant de plaies ouvertes. Que deviendra la ville sans son cœur ? Les travailleurs, laissés pour compte, floués par un démolisseur, ont décidé de raconter leurs luttes, leurs espoirs déçus, leur quotidien.

Place des Mythos – Théâtre du Kariofole / MJC Ris Orangis - France

Spectacle monté avec un groupe de 15 jeunes de la banlieue parisienne / Théâtre, danse

Les filles et les gars se frôlent Place des Mythos. C'est l'endroit dans le quartier où l'on sort des dossiers et où l'on taille des réputations. La victime en est cette fois-ci : Kader. Il s'est fait tabasser, parce que soi-disant, c'est une balance, et qu'en plus, il est homo...

Associés à l'écriture de la pièce, les jeunes prennent du recul par rapport à la violence de leur quotidien et dépassent leurs préjugés. Cela donne un ton juste à la pièce. Traits d'humour et drames sont vite captés par le public. Ce spectacle aborde sans détour les sujets les plus sensibles.

Quartier Divers – Compagnie Ophélie Théâtre – France

Groupe de création collective Mange-Cafard / Théâtre

Un quartier comme un îlot au milieu de nulle part, bordé par une autoroute et relié par d'hypothétiques bus à une ville plus au sud avec ses lumières qui brillent. Et des personnages

singuliers, dans leur folies et leurs rêves ; un monde à eux fait d'engueulades, de souffrances, de rires et d'amitiés,...

Un spectacle professionnel hors norme, corrosif, déroutant, monté avec des personnes en situation de fragilité et d'exclusion sociale.

Madame X – Compagnie Buissonnière – Belgique

Groupe Les Crêpeuses / Théâtre

Les enfants à l'école, Madame X, mère célibataire au foyer dans une cité d'habitation sociale, rêve de se prélasser dans un bain parfumé. A peine caresse-t-elle cette idée que les exigences de son quotidien lui reviennent et que le monde extérieur s'invite chez elle : une voisine et puis une autre, sa mère, la présidente de la société d'habitation, l'assistante sociale du CPAS, l'animatrice de quartier...

Madame X parviendra-t-elle à prendre son bain ?

Assises sur la démocratie et la démocratisation de la culture

Assises populaires sur la question de la démocratie et démocratisation culturelle en partenariat avec le CNRS et l'Université Stendhal. Elles se dérouleront à l'Espace 600 et à la Maison de Quartier.

Ces assises se tiendront toute la journée du samedi. Trois pôles seront représentés :

- Pôle universitaire
- Pôle professionnel de terrain (culture et social)
- Habitants

Les Assises se dérouleront selon un schéma qui permette la participation active de chacun, en plusieurs temps le matin et l'après-midi, séparés par un repas convivial partagé.

Des travaux seront lancés dans des petits groupes (ateliers), mélangeant universitaires, habitants et acteurs de terrain, chacun mis sur un pied d'égalité. Un universitaire lance le débat par une brève introduction. A travers la parole et les réflexions de chacun, ces assises auront pour but de déclencher et de proposer des réponses aux grandes questions qui se posent sur la culture et l'éducation culturelle en France aujourd'hui.

Peut-on intéresser tout le monde à l'art et la culture ? Est-ce que tous les spectacles peuvent toucher tous les habitants, s'adresser à tous? Comment mieux mobiliser les habitants autour des spectacles, renouer le lien, qu'ils se sentent concernés par ce qu'il se passe, se vit, se dit dans les théâtres? Le théâtre doit-il être un espace de contestation ? de résistance ? Comment éviter le

phénomène vitrine, de communication pour une municipalité, évènement de masse dans la rue par exemple qui peuvent mobiliser les habitants et qui cachent le reste ?Quelles sont les marges de manœuvre des directeurs de salle ? Leurs missions ?

Autant de question et tant d'autres qui susciterons le débat lors de cette journée riche en réflexions.

Elle sera clôturée par un temps festif.

Annexe 3 - Déclaration de Villeurbanne, du 25 mai 1968 (extrait)

Les directeurs des théâtres populaires et des maisons de la culture réunis en comité permanent à Villeurbanne, le 25 mai 1968, déclarent :

Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non-cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés, à leur tour, se souciaient peu. Çà et là, toutefois, certaines inquiétudes se faisaient jour, certains efforts étaient entrepris avec le désir de s'arracher à l'ornière, de rompre avec le rassurant souci d'une plus équitable répartition du patrimoine culturel. Car la simple "diffusion" des œuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharnaient à survivre au sein de notre société mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus : contraints d'y participer à la production des biens matériels mais privés des moyens de contribuer à l'orientation même de sa démarche générale. En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion.

D'un seul coup la révolte des étudiants et la grève des ouvriers sont venues projeter sur cette situation familière et plus ou moins admise, un éclairage particulièrement brutal. Ce que nous étions quelques-uns à entrevoir, et sans trop vouloir nous y attarder, est devenu pour tous une évidence : le viol de l'événement a mis fin aux incertitudes de nos fragiles réflexions. Nous le savons désormais, et nul ne peut plus l'ignorer : la coupure culturelle est profonde, elle recouvre à la fois une coupure économique-sociale et une coupure entre générations. Et dans les deux cas, c'est - au plan qui nous concerne - notre attitude même à l'égard de la culture qui se trouve mise en question de la façon la plus radicale. Quelle que soit la pureté de nos intentions, cette attitude apparaît en effet à une quantité considérable de nos concitoyens comme une option faite par des privilégiés en faveur d'une culture héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise.

Il y a d'un côté le public, notre public, et peu importe qu'il soit, selon les cas, actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a, de l'autre, un "non-public" : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas.

Parallèlement, il y a un enseignement officiel de plus en plus sclérosé, qui n'ouvre plus aucune perspective de culture, en quelque sens que ce soit ; et il y a une quantité croissante de

jeunes qui refusent de s'intégrer à une société aussi peu apte à leur fournir la moindre chance de devenir, en son sein, de véritables adultes.

La fonction même qui nous a été assignée nous impose, sur ces deux plans, de nous considérer comme responsables à l'égard d'une situation que nous n'avons certes pas voulue, et que nous avons souvent dénoncée, mais dont il nous incombe en tout cas d'entreprendre au plus tôt la transformation en usant de tous les moyens compatibles avec notre mission.

Or le premier de ces moyens, celui qui commande l'usage de tous les autres, ne dépend que de nous : à cette impasse radicale dans laquelle se trouve aujourd'hui la culture, seule une attitude radicale peut en effet s'opposer avec quelque chance de succès. A la conception traditionnelle dont nous avons été jusqu'ici plus ou moins victimes, il convient de substituer sans réserve et sans nuance, tout au moins dans un premier temps, une conception entièrement différente qui ne se réfère pas a priori à tel contenu préexistant mais qui attend de la seule rencontre des hommes la définition progressive d'un contenu qu'ils puissent reconnaître. Car il est maintenant tout à fait clair qu'aucune définition de la culture ne sera valable, n'aura de sens, qu'au prix d'apparaître utile aux intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire dans l'exacte mesure où le "non-public" y pourra trouver l'instrument dont il a besoin, et ce que nous pouvons déjà tenir pour assuré, c'est qu'elle devra par conséquent lui fournir - entre autres choses - un moyen de rompre son actuel isolement, de sortir du ghetto, en se situant de plus en plus consciemment dans le contexte social et historique, en se libérant toujours mieux des mystifications de tous ordres qui tendent à le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées.

C'est pourquoi tout effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de politisation c'est-à-dire d'inventer sans relâche, à l'intention de ce "non-public", des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer ensemble leur propre humanité.

C'est pourquoi nous refusons délibérément toute conception de la culture qui ferait de celle-ci l'objet d'une simple transmission. Non point que nous tenions pour nul, ou contestable en soi, cet héritage sans lequel nous ne serions peut-être pas en mesure d'opérer sur nous-mêmes, aujourd'hui, cette contestation radicale : mais parce que nous ne pouvons plus ignorer que, pour la très grande majorité de nos contemporains, l'accès à cet héritage passe par une entreprise de ressaisissement qui doit avant tout les mettre en mesure d'affronter et de pratiquer de façon de plus en plus efficace un monde qui, de toute façon, n'a pas la moindre chance de s'humaniser sans eux.

C'est avec eux, au-delà du public que nous avons déjà réuni, que nos diverses entreprises doivent nous permettre d'établir des rapports, et cette urgence-là doit infléchir de façon décisive l'ensemble de notre action. Si le mot de culture peut encore être pris au sérieux, c'est dans la mesure où il implique l'exigence d'une intervention effective tendant à modifier les rapports actuels entre les hommes, et, par conséquent, d'une enquête active entreprise de proche en proche en direction de tous : c'est-à-dire, enfin, une authentique action culturelle.

Nous ne sommes ni des étudiants ni des ouvriers, et nous ne disposons d'aucun pouvoir de pression qui soit d'ordre numérique : la seule justification concevable de notre existence publique et de nos exigences réside dans la spécificité même de cette fonction de mise en rapport et dans l'actuelle mise en lumière du contexte social où nous avons à l'exercer. Mais une telle fonction se condamnerait d'emblée à demeurer impraticable si les moyens lui étaient refusés de s'affirmer créatrice dans tous les domaines qui sont de son ressort. Parler de culture active, c'est parler de création permanente, c'est invoquer les ressources mêmes d'un art qui est sans cesse en train de se faire. Et le théâtre, à cet égard, apparaît aussitôt comme une forme d'expression privilégiée parmi toutes les formes d'expression possibles, en tant qu'il est une œuvre humaine collective proposée à la collectivité des hommes.

C'est pourquoi nous tenons à affirmer, au principe même de nos diverses entreprises, la nécessité d'une étroite corrélation entre la création théâtrale et l'action culturelle. Car la première a sans doute besoin de la seconde pour pouvoir s'adresser de plus en plus réellement à cette collectivité humaine qu'elle vise ; mais la seconde a pareillement besoin de la première, dans la mesure où une certaine dramatisation ou théâtralisation, non mystifiante, des contradictions qui hantent l'homme peut considérablement favoriser la conscience qui en est prise au sein d'une société donnée.

Nous nous engageons donc à maintenir en toute circonstance ce lien dialectique entre l'action théâtrale (ou plus généralement artistique) et l'action culturelle, afin que leurs exigences respectives ne cessent pas de s'enrichir mutuellement, jusque dans les contradictions mêmes qui ne manqueront pas de surgir entre elles.

Telle est la seule base sur laquelle nous pouvons désormais envisager la poursuite de nos efforts. Mais il reste que les modalités d'application de cette orientation fondamentale devront être définies en liaison étroite avec les intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire : d'une part avec les personnels de nos entreprises respectives et d'autre part avec les différents secteurs de la population, le "non-public" (à travers les relais de tous ordres qui, de proche en proche, nous permettent d'accéder à lui), les étudiants et le public déjà constitué.

A ce degré de lucidité où nous voici contraints, sous la pression des secteurs les plus dynamiques de la collectivité, qui ne tiendrait pour scandaleux qu'au niveau même de nos activités dites "culturelles" la culture, précisément, ne retrouve pas le pouvoir de contestation positive qui a toujours été le signe de sa vitalité ?

Ce sont les moyens de ce pouvoir qu'au nom de tous il nous faut maintenant exiger, si nous ne voulons pas être contraints de trahir, ou d'abandonner, la cause même qui nous a été officiellement confiée.

Annexe 4 - Programmation du FITA Rhône-Alpes 2010

La Gigantea, Compagnie Les Trois Clés (Chili, Brésil, Roumanie, France)

Mise en scène : Eros Galvão et Alejandro Nunez

Marionnettes, cirque

Conte fantastique africain, sur les thèmes de l'accès à l'eau et des enfants soldats.

Profils Atypiques, Compagnie Graines de Soleil, Collectif Eclat de Lune, Coopérative Les ViVaces (Maroc, Côte d'Ivoire, Québec, France)

Mise en scène : Khalid Tamer

Théâtre

Regards croisés sur la place du travail aujourd'hui dans la vie et le cœur de l'homme.

Des mots qui tuent, Compagnie Bou-Saana (Sénégal)

Mise en scène : Djibril Goudiaby

Théâtre

Questions sur le pouvoir des mots dans les sociétés humaines.

Fortunatissimo, Laboratotoio Amaltea et Collectif Libertalia (Italie, Belgique)

Mise en scène : Patrick Duquesne

Théâtre

Histoire tragicomique et décalée, mettant en évidence les absurdités des mécanismes économiques actuels.

Ticket, Collectif Bonheur Intérieur Brut (France, Paris)

Mise en scène : Jack Souvant

Théâtre, Arts de la rue

Spectacle choc sur l'immigration clandestine.

Arziki, Compagnie Zigas (Togo)

Mise en scène : Atavi-G Amedegnato

Chant, rythmes

Chants et percussions, par de jeunes artistes qui se réapproprient leur patrimoine culturel.

Sepopo la Fleur, Compagnie Zigas (Togo)

Mise en scène : Atavi-G Amedegnato

Conte, théâtre du recyclé

Conte moderne africain mêlant à l'atmosphère magique des contes la réalité des conditions de vie d'aujourd'hui.

Brainstorming, Cie Brainstorming (France, Lyon)

Mise en scène : Maud Chaussé, Mathieu Fonfria, Morjane M'harrak, Adrien Perez, Grégory Truchet

Théâtre, clown

Une satire loufoque du monde de l'entreprise.

Carte d'identité, Compagnie La Charge du Rhinocéros (Rwanda, Belgique)

Texte : Diogène Ntarindwa / Mise en scène : Philippe Laurent

Théâtre

Spectacle d'inspiration autobiographie sur la guerre, l'exil, le questionnement sur l'identité et le souci de mémoire.

Le temps des crises, Compagnie Maritime (Belgique)

Mise en scène : Claude Lemay

Théâtre

Fable joyeuse et grinçante sur les mécanismes du monde néolibéral, présentés à travers la privatisation des soins de santé.

Petits contes de la richesse à l'usage des êtres humains, Compagnie La Tribouille (France, Nantes)

Mises en scène : Philippe Piau, Josias Torres Galindo

Arts de la rue, petite formes courtes et tout terrain (2 spectacles différents)

Des « petits contes » insolites et pleins d'humour, inspirés des textes de Patrick Viveret sur les paradoxes de nos fonctionnements économiques.

Temps fort « Cris de femmes »

Rouge + Bleu = Violet, Théâtre Aquarium (Maroc)

Mise en scène : Naïma Zitan

Théâtre

Création d'une compagnie marocaine très engagée, qui brise les tabous et dénonce les violences faites aux femmes.

Femmes en situation de crise/Dilemme, Atelier Toto B et Les Fées Rosses (Haïti, France)

Théâtre, forme courte

Travail en chantier né d'une rencontre au FITA 2008, qui cherche à rendre visible les situations de crises que traversent des femmes, en Haïti et en France.

L'errance est immobile, Association Femmes SDF et Compagnie L'Envol (France, Grenoble)

Direction artistique : Alice Maurel / Mise en scène : Guillermo Manzo

Théâtre

Création sur la thématique de l'errance féminine, construite en collaboration avec un groupe de femmes étant ou ayant été à la rue ou en errance.

Temps fort « Création artistique et lien social »

Ouverture : extraits de ***Quartier Divers***, Groupe Mange-Cafard, Compagnie Ophélie Théâtre (France, Grenoble)

Mise en scène : Laurent Poncelet

Théâtre, travail en chantier

Une histoire de ouf!, Atelier théâtre de l'APARDAP (France, Grenoble)

Théâtre

Spectacle monté avec des demandeurs d'asile de l'APARDAP sur l'exil, l'espoir et la réalité qui les amène dans cet espace hors du temps ...

RésistanceS, Atelier théâtre de Solexine (France, Grenoble)

Mise en scène : Bérénice Doncque

Théâtre, petite forme

Création sur le thème des résistances... Celles de l'esprit, du corps, qui nous permettent de lutter au quotidien, qui nous tiennent debout. Les résistances qui ont nourri l'Histoire. Celles que l'on ne voit pas, celles qui font du bruit... Résistances collectives ou plus intimes...

Histoires de Vivre, Groupes de Villefontaine et Pont de Chérucy, Compagnie Ophélie Théâtre (France, Nord Isère)

Mise en scène : Laurent Poncelet

Théâtre

Des scènes de vie proches de l'absurde sur des thèmes brûlants : l'individualisme, la politique d'immigration, l'absurdité d'un système qui exclut, la consommation, l'hôpital public, ...

Le Ressort, Groupe de théâtre du Collectif Grain de sel (Belgique, Namur)

Mise en scène : Bruno Hesbois

Théâtre

Spectacle sur la solitude dans les grandes villes et la nécessité de retrouver un contact humain, chaleureux et solidaire.

A d'autres, Compagnie des Augustes (Groupe théâtre du Centre Social Vieux Temple), rattaché à la Compagnie Ophélie Théâtre (France, Grenoble)

Mise en scène : Marie Despessailles

Théâtre

Au détour d'un autre, se retrouver face à soi au grand complet.

Les lieux :**Isère***Agglomération grenobloise*

Grenoble : Espace 600, Théâtre Prémol

Saint-Martin-d'Hères : L'Heure Bleue (hors les murs), EVE (Domaine Universitaire)

Echirolles : La Rampe (« La Rampe est de sortie »)

Eybens : Espace Culturel Odyssee

Saint-Egrève : La Vence Scène

Fontaine : MJC Nelson Mandela

Ailleurs en Isère

Crolles : Espace Paul Jargot

Vizille : Jeu de Paume, P'tite Salle

Pontcharra : Le Coléo

Villard-Bonnot : Espace Aragon

La Mure : Théâtre

La-Motte-Saint-Martin : Salle des fêtes

Voiron : Salle des fêtes

Saint-Etienne-de-Crossey : Foyer municipal

La-Tour-du-Pin : Auditorium Equinoxe

L'Isle d'Abeau : Espace 120

Vienne : Théâtre

Saint-Marcellin : Diapason

Saint-Nizier-du-Moucherotte : Salle des fêtes

Ain

Villars-les-Dombes : Salle des fêtes

Ardèche

Vals-les-Bains : Espace Sévigné

Drôme

Montélimar : Espace Sévigné

Saint-Jean-en-Royans : Salle des Fêtes

Loire

Saint-Etienne : Le Fil

Rhône

Lyon : L'Embarcadère

Savoie

Albertville : Dôme Théâtre

Aix les Bains : Cinéma le Victoria

Annexe 5 - Liste de tous les partenaires d'action du FITA 2010

En partenariat avec l'Espace 600/Grenoble, le Théâtre Prémol/Grenoble, l'Heure Bleue/Saint-Martin d'Hères, la Rampe/Echirolles, le CLC/Eybens, EVE/Saint-Martin d'Hères, la Saison Culturelle de Vizille, l'Espace Paul Jargot/ Crolles, le Coléo/Pontcharra, l'Espace Aragon/Villard-Bonnot, le Diapason/Saint-Marcellin, le Théâtre de la Mure, la Saison Culturelle de Saint-Etienne-de-Crossey, Survie Isère, Aide et Action, les collectifs de la Semaine de la Solidarité Internationale (collectifs SSI) Loire, Nord-Isère, Vals-les-Bains, Voiron, Vienne, Grésivaudan, Lyon, Albertville et AAPIGA, la Ville de Saint-Jean-en-Royans, la Ville de La-Motte-Saint-Martin, Grenoble Universités, le Lycée Bellevue de Saint-Marcellin, l'association Chechekatouk.

Et aussi :

Antigone, Association Afrique-Valmontheys, Association des Etudiants Sénégalais, Association des Travailleurs Sénégalais, APARDAP, Arc en Ciel, Auditorium Equinoxe de La Tour du Pin, les bibliothèques Arlequin, Centre-Ville et Prémol, Centres Sociaux de Grenoble (Prémol, Mistral, Arlequin, Baladins, Vieux Temple, Teisseire, Village Olympique, Bajatière, Chorrier-Berriat, ...), CADA, Cause Commune, CCAS de la Ville de Grenoble et de Saint Martin d'Hères, CCFD, CCREG, Cen, Centre Social Vieux Temple de Grenoble, Centre Social Surieux d'Echirolles, Centre Social René Cassin à Pontcharra, Centre Social Colucci à l'Isle d'Abeau, CIIP, La Cimade, Cinéma le Victoria d'Aix-les-Bains, Club Unesco, Codase VO, Collège Villeneuve ; Collège des Dauphins de Saint-Jean-de-Soudain, Collège du Touvet à Villard-Bonnot, Collège de La Mure, Collège de Crolles, Conteurs Amateurs du Vercors, Culture du Coeur, Dolce Cinéma, Dôme Théâtre d'Albertville, Ecole de Musique de Pontcharra, Ecole Joliot-Curie d'Echirolles, Espace Jeunes Gaïa de Pontcharra, Espace Sévigné de Vals-les-Bains, EVE, les Fées Rosses, Femmes SDF, le Fil de Saint-Etienne, France Bleu Isère, le Festival «Envies de Scène », les Foyers des Jeunes Travailleurs de Grenoble, Foyer de l'Oiseau Bleu, Foyer Milena, Gières Roumanie, Grenoble Isère Roumanie, Institut Culturel Italien de Grenoble, IUFM, LIFPL, le Lycée Notre Dame des Victoires à Voiron, le pôle Développement des territoires de la Ville de Grenoble, le Lycée Marie Curie d'Echirolles, le Lycée Stendhal de Grenoble, Lycée de Pontcharra, les Mairies de Voiron, Saint-Marcellin, Saint-Nizier du Moucherotte, Maroc Solidarités Citoyennes, Maison des Habitants de la Villeneuve, Maison des Habitants Mistral-Eaux Claires, La Mise, MJC Nelson Mandela de Fontaine, MJC de Saint Martin d'Hères, MJC Desnos d'Echirolles, MJC Villeneuve, MJC de Villars les Dombes, l'Odyssée d'Eybens, Oikocrédit, Osmose, Planning Familial, Radio Kaléidoscope, Secours

Catholique, Secours Populaire, SOL, Solexine, Solidarité Femmes, SOS Racisme, Survie, Théâtre de Vienne, Terre de Sienna, UNICEF, la Vence Scène/Saint-Egrève, Vif/Roumanie,...

Et des collectifs d'associations en lien notamment avec la SSI (Isère, Savoie, Drôme, Ardèche, Ain), des centres d'accueil d'urgence, des structures travaillant avec des groupes de femmes en difficulté, des associations communautaires, des bibliothèques (Grenoble et certains territoires du département), des écoles, collèges, lycées (sur tous les territoires où le FITA est présent), des groupes d'habitants et femmes de différents quartiers en Isère,...

Le FITA a fait partie des projets labellisés par l'Europe dans le cadre de l'Année européenne de la lutte contre la pauvreté ; et a participé au projet « Ce que l'Isère doit à l'Afrique » du Conseil Général de l'Isère.

Annexe 6- Exemples de bilans d'actions menées lors du FITA 2010

Stage de conte au Centre Social Vieux Temple / Jeudi 11 novembre / Avec les artistes togolais d'Arziki et Sepopo la Fleur

- Stage de 6 heures proposé par le maître du conte Atavi-G Amedegnato, metteur en scène d' « Arziki » et « Sepopo la Fleur »
- Une dizaine de stagiaires ont participé à la journée
- Le stage consistait à acquérir certains principes essentiels dans l'art du conte. Chaque participant a pu au terme de cette journée proposer sa propre version d'une histoire que l'ensemble du groupe avait choisie en commun. En mêlant aspects théoriques et pratiques, cette initiation au conte a également permis aux stagiaires de vivre un moment très convivial ensemble.
- Atavi-G a pu également parler du spectacle de chant et de conte « Sepopo la fleur » programmé dans le cadre du FITA, de ses enjeux, et de la démarche de la compagnie Zigas au Togo.
- La journée s'est terminée sur une discussion très riche autour des modes de vie en Occident et en Afrique.
- La majorité des participants sont venus voir le spectacle « Arziki » ou d'autres spectacles programmés dans le cadre du festival. Certains ont également souhaité s'inscrire à d'autres stages.

Repas et démonstration au Secours Populaire / Samedi 20 novembre / Avec les artistes togolais d'Arziki et Sepopo la Fleur

- Rencontre autour d'un repas dans les locaux du Secours Populaire avec environ quatre familles (parents et adolescents) et quelques membres de l'association dont le président.
- Accueil chaleureux dans une ambiance familiale
- A la fin du repas, petite démonstration de percussion et de contes des togolais.
- Les familles et les jeunes qui étaient là ont vraiment apprécié cette rencontre, qui les a complètement motivés à venir le soir voir le spectacle. Une belle réussite pour cette rencontre, exemplaire de l'impact de ces moments conviviaux d'échanges en amont du spectacle pour y faire venir des personnes qui ne s'y sentent pas conviées.

Rencontre avec des demandeurs d'asile du CADA / Mardi 16 novembre / Avec la compagnie Bou-Saana (*Des mots qui tuent*)

- Rencontre avec de nombreux demandeurs d'asile, un traducteur et des salariés du CADA autour d'un thé.
- Les sénégalais ont présenté leur démarche et la discussion a tourné autour des frontières, de la notion d'ethnie, de nation...Par exemple, le mot « étranger » n'existe pas en langue peul, comment parle-t-on justement de l'étranger, qu'est-ce que cela signifie, avec quelles conséquences,.. de même pour le mot ethnie,... Les demandeurs d'asile ont quant à eux partagé leurs expériences, en échos aux thèmes du spectacle discutés.
- Toutes les personnes présentes à la rencontre ont assisté au spectacle, certains se sont même investis comme bénévoles dans le festival.

Rencontre avec l'association des travailleurs sénégalais / Samedi 20 Novembre / Avec la compagnie Bou-Saana (*Des mots qui tuent*)

- Repas extrêmement chaleureux dans les locaux de l'association des travailleurs sénégalais à La Villeneuve
- Les Sénégalais de Grenoble se sont déplacés en très grand nombre pour aller voir le spectacle de la compagnie Bou-Saana à l'Espace 600 suite à cette rencontre.
- Les liens noués entre l'association et la compagnie Bou-Saana à l'occasion du FITA ont donné naissance à une coopération qui devrait se traduire notamment par un accueil de spectacle au mois d'avril dans le cadre de la « Quinzaine contre le Racisme ». La compagnie Ophélie Théâtre y apportera son soutien en termes de logistique, suivi administratif et communication.

Repas avec des habitants de la Villeneuve au local d'Arc en Ciel / Mercredi 24 novembre / avec les artistes franco-haïtiennes de *Dilemme* et marocains de *Rouge + bleu = violet*

- L'association Arc en Ciel France-Maghreb, association d'habitants du quartier de la Villeneuve, a accueilli les Marocains et les Haïtiennes pour un repas partagé très convivial.
- Une cinquantaine d'habitants étaient présents, certains ayant contribué à la préparation du repas.

- A la fin du repas, les tables ont été poussées pour former un grand cercle avec les chaises. Les différents artistes présents se sont répartis au sein des habitants pour participer à un échange général sur les thèmes abordés par les spectacles et sur les démarches des deux compagnies dans leur pays d'origine.
- Une vingtaine d'habitants de l'association de quartier sont venus ensuite assister au temps fort « Cris de femmes » au Théâtre Prémol le samedi 27 novembre, beaucoup ont également pris part aux échanges qui ont suivi les spectacles.

Repas et atelier à la MDH Mistral / Jeudi 18 novembre / avec la chorégraphe de
Profils atypiques

- Une dizaine de femmes fréquentant la Maison des Habitants du quartier Mistral ont préparé un repas pour accueillir la troupe de Profils Atypiques.
- Echange très convivial : d'abord centrée autour de la présentation du spectacle et de la démarche de la compagnie, la discussion a ensuite dépassé ce cadre. Parmi les femmes, certaines avaient vu le spectacle la veille et ont pu échanger autour de leurs impressions. Celles qui ne l'avaient pas vu ont pu poser des questions pour en savoir plus.
- Justine Favart (chorégraphe du spectacle) a ensuite animé un atelier de deux heures autour du corps et de l'espace. Certains exercices ont beaucoup ému certaines femmes un peu fragiles, et les ont amenées à se confier. L'échange a été très riche. Les responsables de la MDH ont regretté la présence en fin de séance d'un journaliste de Cassandre et de notre photographe.