

UNIVERSITE PIERRE MENDES FRANCE
INSTITUT D'ETUDES POLITIQUES DE GRENOBLE

Mémoire professionnel
Hanna STIER

Le Festival International de Théâtre Action à Grenoble



Compagnie Toto B, « Rara F Exhibition »

Tuteur de stage : Laurent Poncelet

Tuteur de mémoire : Philippe Teillet

Master 2 « Direction de Projets culturels »

Année 2007-2008



Je remercie chaleureusement Laurent Poncelet pour la confiance qu'il m'a témoignée durant ce stage.

Sommaire

I.	Ancrage et héritage local.....	6
A.	Un territoire contrasté.....	6
B.	Un territoire favorable à une démarche de développement culturel.....	10
C.	Naissances et renaissances du Théâtre-action	17
II.	Une compagnie en Isère	25
A.	Quel état des lieux du théâtre en Isère?	25
B.	La compagnie Ophélie Théâtre.....	32
C.	Une microstructure représentative du secteur culturel	43
III.	Rapport de stage	48
A.	Missions et mise en œuvre.....	48
B.	Résultats.....	58
C.	Bilan de compétences et intégration dans l'équipe	60
IV.	Le FITA : un développement fondé sur le partenariat	63
A.	Le petit frère du FITA Belge	63
B.	La « transversalité plurielle » comme enjeu et gage de réussite	67
	BIBLIOGRAPHIE	74
	ENTRETIENS CONDUITS	77
	LISTE DES ANNEXES	78

Dans le cadre de mon mémoire de Master 1 consacré à la Culture et à la politique de la Ville, je me suis intéressée aux artistes s'engageant dans les territoires urbains défavorisés. J'ai ainsi pu rencontrer Laurent Poncelet, qui m'a exposé ses activités, et m'a proposé de faire un stage dans sa structure : l'association Epi d'Or – Compagnie Ophélie Théâtre qui est située à Grenoble.

Il avait en effet une mission à me confier : organiser à ses côtés le Festival International de Théâtre-Action qui aura lieu en novembre 2008 en Isère et dans certains départements de la région Rhône-Alpes. De février à juin, j'ai donc pu prendre en charge un certain nombre d'actions relatives à l'organisation de ce festival, mais aussi aux autres activités de la compagnie.

Participer aux côtés de Laurent Poncelet à une mission aussi riche que l'organisation d'un festival m'a paru d'emblée très formateur. En outre, le festival étant intégré dans une démarche globale de partenariat sur le plan local et international, il m'a semblé pertinent de m'insérer dans ce réseau professionnel. Enfin, j'ai été sensible à la démarche engagée et aux projets qui intègrent de multiples dimensions : sociale, culturelle, de développement local.

Le contexte a un peu modifié ma charge de travail : j'ai eu la chance de pouvoir accomplir deux missions et assumer un certain nombre de responsabilités supplémentaires.

A partir de février, la compagnie Ophélie Théâtre s'est attelée à une création autour des Ecritures Bibliques. A ce projet participaient des comédiens et des danseurs venus du Portugal, de Norvège, du Brésil et du sud de la France. Au départ Laurent Poncelet, metteur en scène de la pièce, envisageait cette création comme un « chantier » et les représentations comme des « aperçus du chantier en cours ». Mais le projet a rapidement pris une ampleur indéniable. Les comédiens et danseurs, venus de loin, se sont beaucoup investis dans la création. Pour cette raison, Laurent était beaucoup moins disponible et j'ai dû prendre en charge l'organisation du festival de mi-février à fin avril.

En outre, une personne devait être embauchée à partir de mars en Contrat d'Accompagnement vers l'Emploi (CAE), notamment pour prendre en charge la communication du Cri puis pour être un renfort sur le festival. Cela n'a pas abouti. Finalement, j'ai assumé la majeure partie de la communication du Cri de mi-février à fin avril : ma seconde mission.

L'association Ophélia Théâtre est née en 1992, suite aux divers projets de créations théâtrales menés par Laurent Poncelet d'abord en milieu étudiant, puis avec des personnes en difficulté sociale. Cette structure juridique lui permettait en effet de recevoir des subventions pour cette activité. Il a par la suite contractualisé son activité de metteur en scène de créations collectives avec des amateurs, et est devenu directeur artistique de la compagnie. Les ateliers de création collective, toujours dans un objectif de lien social et de réinsertion, se sont peu à peu étendus dans le territoire isérois, et la diffusion des spectacles a pris de l'ampleur. En 2002 le premier Festival International de Théâtre-Action a eu lieu. Il a par la suite été organisé en biennale.

La multiplicité des activités de la structure en fait son originalité, mais il a été 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 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 la culture comme levier d'insertion sociale.

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.

Enfin, Laurent Poncelet, mon référent pour ce stage, est le seul « permanent » de la structure – malgré son statut d'intermittent. A l'initiative du projet, il en est aussi le directeur artistique. Il assume toutes les fonctions : mise en scène, stratégies et politique de la structure, production, diffusion, communication.

Il n'a donc pas été aisé d'une part de passer de ces multiples facettes de la structure en activité à l'analyse dans le cadre d'un mémoire. D'autre part, je retombais souvent à cause de mon mémoire sur les problématiques de reconnaissance des professionnels, et sur les enjeux à la croisée entre le champ culturel et le champ socio-urbain. Enfin j'ai rencontré des difficultés de documentation quant à l'historique de la structure, ses bilans d'activités et bilans financiers.

J'ai utilisé l'entretien conduit l'année dernière avec Laurent Poncelet, en 2007, afin de comprendre les enjeux du travail conduit par la compagnie. Afin d'éclaircir certains points

pour ce mémoire nous avons eu un autre entretien en juin, qui a davantage porté sur l'histoire de la compagnie et son ancrage dans le territoire.

Le corpus de documents utilisés comprend les ouvrages liés à l'histoire de Grenoble et des ouvrages et article écrits par des membres du Théâtre-Action. Il n'existe sur ce mouvement aucun écrit rédigé par des personnes extérieures, ce qui est un manque important pour l'analyse du Théâtre-Action.

Sur le secteur du théâtre, un ouvrage a été un guide pour des pistes de réflexion : *Sociologie des organisations théâtrales* de Gaëlle Redon¹. Enfin, les cours de Gestion, de droit et de comptabilité ont été mis à profit pour cette étude.

Lors des cours que j'ai pu suivre à l'IEP, de mes recherches pour mon mémoire ou encore des activités que j'ai pu mener au Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère, j'ai pu mesurer combien l'héritage local était important sur le territoire grenoblois. J'ai à nouveau retrouvé cette dimension lors de mon stage.

Ce qui m'a également frappé, c'est le foisonnement d'activité mené par la structure, les nombreux objectifs qu'elle se fixait elle-même, avec pour force vive un unique permanent, et des intermittents et stagiaires selon les projets. En réalité, cette situation n'est pas unique et se retrouve dans beaucoup de structures du spectacle vivant. Les problématiques qu'elle rencontre sont en effet les mêmes que bon nombre de compagnies de théâtre, avec toutefois des spécificités affirmées de part son ancrage dans le Théâtre-Action.

Enfin, la richesse de mon stage, je l'ai évoqué, s'est vraiment révélée être la démarche de partenariat menée avec une constellation de structures locales, et de structures dans le monde entier. Le FITA est en quelque sorte l'apogée de cette démarche partenariale construite à l'année, un rendez-vous avec tous les acteurs fidèles et un moyen de nouer de nouveaux contacts.

Dans une première partie, nous nous attacherons donc à l'ancrage dans le département de l'Isère. Nous verrons en quoi cet espace est propice aux disparités géographiques, socio-démographiques et culturelles, et comment la politique souhaite y répondre. La municipalité Dubedout a marqué les esprits par sa politique culturelle dynamique. Mais au-delà de ce qui peut apparaître comme une période dans l'histoire grenobloise, l'engagement associatif

¹ REDON Gaëlle, *Sociologie des organisations théâtrales*, L'Harmattan, 2006

apparaît comme construit dans la durée, comme une donnée constitutive du territoire. La société civile tente, elle aussi, de répondre aux inégalités culturelles en milieu rural et milieu urbain défavorisé.

L'héritage de la structure est aussi celui du mouvement du théâtre-Action, né puis disparu à Grenoble et développé, institutionnalisé en Belgique. La compagnie Ophélie Théâtre s'intègre dans ce réseau international mais elle est aujourd'hui une des seules compagnies en France à se revendiquer du Théâtre-action.

Dans une seconde partie, nous tenterons de s'intéresser aux ressources mobilisables pour un état des lieux du Théâtre en Isère. Quelles sont les problématiques aujourd'hui soulevées par les compagnies ? La compagnie Ophélie Théâtre développe des projets au croisement de deux champs : la culture et le social. Quelles sont les difficultés qu'elle peut rencontrer ? La compagnie Ophélie Théâtre reflète les mutations de milieu culturel, avec sa précarité et sa multitude de microstructures.

Enfin, dans un troisième nous nous attacherons au développement du Festival : comment a-t-il évolué au fil des éditions ? Nous verrons que sa reconnaissance par les pouvoirs publics est beaucoup moins nette que le FITA belge. Le FITA est un rendez-vous de partenaires locaux et internationaux, cette démarche de partenariat est un enjeu et un gage de réussite pour le festival. Son développement rapide s'est appuyé sur ces partenariats construits dans la durée.

I. Ancrage et héritage local

La compagnie Ophélie Théâtre est ancré dans un réseau local : de part ses activités et sa localisation, elle est tributaire du territoire et de son histoire.

La compagnie, orientée vers ce qu'on peut appeler un engagement fort dans le champ social, se définit aussi en miroir d'autres projets qui existent de part le monde. C'est une façon de donner une force, un poids à son action : elle s'ancre ainsi dans le réseau international de Théâtre-action.

De manière paradoxale, le théâtre-Action est né à Grenoble après 1968. Cette épaisseur historique est-elle une impulsion pour la compagnie ?

A. *Un territoire contrasté*

L'association Epi d'Or-Compagnie Ophélie Théâtre développe des projets culturels ancrés sur le territoire. Chacune de ces actions est en effet menée en partenariat avec des lieux de diffusion, des associations, des centres sociaux, des habitants... Cette posture implique de bien connaître les caractéristiques du territoire sur lequel on s'implante : Grenoble et le département de l'Isère.

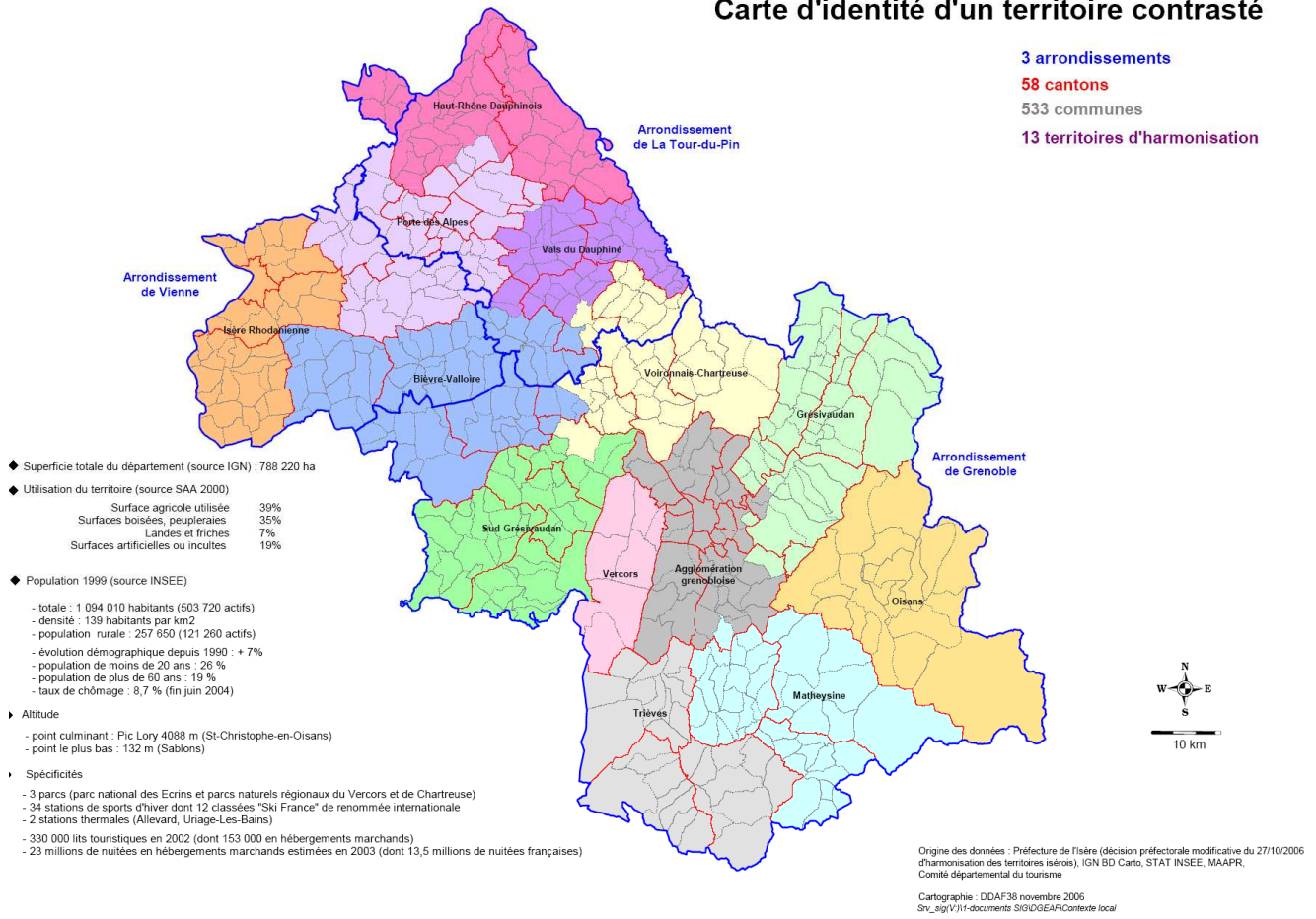
1. **Espaces et disparités**

Le département de l'Isère est situé au cœur des Alpes : il dispose d'un réseau important de voies de communication entre le Nord et le Sud et à travers les Alpes. Il est le département le plus vaste de la Région Rhône Alpes avec une superficie de 7 882 km². Il compte 1,1 millions d'habitants qui se répartissent sur 533 communes. Malgré les idées reçues, il ne s'agit pas uniquement d'un département de montagne. Il se compose de territoires bien différenciés : la partie Nord-Ouest du département s'apparente à une zone de plaines et de collines tandis que l'Est et le Sud sont marqués par la géographie alpine : massifs calcaires du Vercors et de la Chartreuse, sillon alpin de la vallée du Grésivaudan, grands massifs cristallins de Belledonne et de l'Oisans...

« Il est à la fois montagnard (272 communes classées en zone défavorisée « montagne » au titre de l'indemnité compensatoire de handicaps naturels, 229 communes classées tout ou

partie en zone « loi montagne »), très urbanisé (344 communes classées en zone périurbaine) et rural (385 communes classées en zone rurale).¹

Carte d'identité d'un territoire contrasté



L'Isère abrite trois parcs naturels (Les Ecrins, la Chartreuse et le Vercors), ainsi qu'une grande surface de forêts, de nombreux lacs et rivières. Ces attraits en font un département touristique. Au niveau de la fréquentation touristique, l'Isère se place au 13^o rang des départements français, et au 3^o rang pour la saison d'hiver.

Une industrie traditionnelle (textile, travail des métaux, métallurgie) côtoie des activités tournées vers les nouvelles technologies (nanotechnologies, nouvelles énergies). Le tertiaire supérieur y est aussi développé (recherche, ingénierie...). L'Isère est le premier pôle de recherche après Paris : 21000 emplois dans 90 laboratoires de recherche, 12 centres de

¹ Données du ministère de l'agriculture et de la pêche, Direction Départementale de l'Agriculture et de la Forêt de l'Isère : http://ddaf38.maapar.l.agriculture.gouv.fr/rubrique.php3?id_rubrique=169

recherche nationaux ou internationaux, de nombreux laboratoires privés : STMicroelectronics, Ahlstrom, Xerox...¹

La disparité géographique a influencé l'implantation de la population, des activités économiques et de l'habitat. On retrouve des pôles actifs essentiellement dans l'agglomération de Grenoble, de Bourgoin-Jallieu et des cantons du Nord Isère.

Dans l'agglomération grenobloise résident près de quatre isérois sur dix: elle atteint 416 000 habitants². Grenoble reste la ville la plus peuplée du département. Saint-Martin d'Hères est la deuxième ville de l'Isère (35 927 habitants) devant Echirolles (33169 habitants).

A proximité de l'agglomération, la densification des espaces périurbains du Y grenoblois, dans les vallées de l'Isère et du Drac, se poursuit. En revanche, la population des espaces ruraux isolés croît beaucoup moins rapidement que les communes urbaines et périurbaines.

Aujourd'hui, l'Isère apparaît comme un département dont les contrastes déjà nettement dessinés entre espaces ruraux et espaces urbains se renforcent. Des communes comme Oulles ou Saint-Christophe en Oisans présentent une densité de 1 hab/km² alors qu'à l'autre extrême Grenoble compte 8 457 hab/km².

2. Une volonté politique de rééquilibrage

Les lois de décentralisation de 1982 ont transféré des compétences culturelles aux collectivités territoriales. Stricte sensu, celles-ci sont très réduites : bibliothèques centrales de prêt, archives et depuis 2004 le schéma d'enseignement artistique aux départements. En réalité les collectivités se sont emparées d'un pan bien plus large de l'action publique en matière culturelle.

Comment le département de l'Isère s'est-il emparé de ces nouvelles compétences, pour répondre aux besoins du territoire en matière culturelle ?

Le service du Conseil Général de l'Isère nommé Service des pratiques artistiques / culture et lien social réalise les missions suivantes:

¹ Site de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Grenoble

² Source : Recensement de 1999

- Le schéma départemental de développement des enseignements artistiques,
- L'aide à la formation des artistes et des enseignants
- Le soutien aux pratiques amateurs
- L'accès à la culture pour tous
- La mise en œuvre de la politique Culture et lien social
- L'animation d'un centre de documentation

Le mémoire de Gaël Astier, qui a effectué son stage au Service des pratiques artistiques / culture et lien social offre un éclairage intéressant sur le rééquilibrage opéré par le Conseil Général :

« Aucune bibliothèque n'est présente dans les régions montagneuses du sud du département. Néanmoins, le Conseil général essaye de pallier ce déficit en termes de structures en proposant dans les petites communes des bibliothèques relais, des points lectures ou des services en prêt direct grâce au bibliobus. Ainsi, 350 communes sur les 533 que comporte le département bénéficient des services de la bibliothèque départementale. En ce qui concerne l'enseignement artistique, le même constat peut être établi. (...) le département a cherché à proposer un service dans le domaine des enseignements artistiques à toutes les populations, y compris celles parfois très en marge géographiquement. »¹

Le Conseil Général propose également une aide à la diffusion en milieu rural : si une compagnie parvient à trouver au moins cinq lieux intéressés par son spectacle, et que ces lieux ne sont pas conventionnés ou disposent d'un budget retreint, alors le Conseil Général attribue un montant qui permet cette diffusion.

La compagnie Ophélie Théâtre mène des actions dans un département contrasté, où s'alternent espaces ruraux, espaces montagnards et espaces urbains. Certaines actions politiques ainsi que des initiatives de la société civile, comme celles de la compagnie Ophélie Théâtre, peuvent aller vers un maillage culturel du territoire.

¹ **ASTIER Gaël**, *Les objectifs à la réalité d'une politique publique dans le secteur culturel*, Grenoble : IEP, 2005,p.9

B. Un territoire favorable à une démarche de développement culturel

Au-delà des spécificités géographiques et démographiques du territoire, quels éléments ont forgé le territoire et ses représentations ? 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.

1. Epoque mythique : la municipalité Dubedout

Dans les années 65, l'expansion démographique de Grenoble est extrêmement rapide. L'augmentation de population entre 1954 et 1975 est la plus forte croissance enregistrée pour une agglomération. Face à cet afflux de population, les équipements culturels sont quasi inexistants, hormis le Théâtre Municipal.

L'élection d'Hubert Dubedout en 1965 à Grenoble a marqué, selon Jeanne Girard et Didier Béraud « *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. »¹ En effet, Hubert Dubedout est élu en 1965 sur un fond de revendications culturelles importantes, venant d'un groupe de pression composé de l'ACTA (Action Culturelle pour le théâtre et les Arts), la Comédie des Alpes, Peuple et Culture et le Groupe d'Action Municipale. Ceux-ci luttent pour un projet de Maison de la Culture à Grenoble. Bernard Gilman est nommé Elu à la Culture et souhaite d'emblée doter la Ville des équipements depuis longtemps revendiqués par une partie importante de la population.

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

1 **GIRARD Jeanne et BERAUD Didier**, « Une aventure culturelle à Grenoble, 1965-1975 », Paris : Fondation pour le Développement culturel, 1979, p.23

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

On observe que le budget a plus que triplé entre 1964 et 1969, tirant partie du budget municipale consacré aux Jeux Olympiques, et des flux économiques que ceux-ci engendrent. En 1974, le budget culturel se maintient malgré un budget total en baisse : ainsi le budget consacré à la culture est passé en 10 ans de 6,70 à 13,21% du budget total.

Une des actions majeures va être d'équiper cette ville en plein essor de structures culturelles : c'est ainsi que la Maison de la Culture va être édifiée et le théâtre Municipal revalorisé. Dans les quartiers périphériques également on veut que l'accès à la culture soit facilité: sont inaugurées de nombreuses bibliothèques dans les quartiers Abbaye, Teisseire, à la Villeneuve.

Dans les années 1970, la fracture territoriale et les disparités économiques sont brusquement mises à jour. La ville, dans ses quartiers périphériques, est le nouvel espace de cristallisation des tensions interethniques et de l'exclusion socio-territoriale. Le premier problème est donc celui du logement construit rapidement après la guerre pour subvenir aux besoins de la reconstruction, de l'exode rural, et aussi de la forte vague d'immigration. Ces logements se dégradent et les conditions de vie également.

A Grenoble, la municipalité Dubedout trouve une réponse à ces problèmes sous la forme du Développement Social des Quartiers (DSQ). Cette procédure est créée en 1981. Son action est fondée sur plusieurs axes : agir autant 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 municipalité Dubedout intègre la culture comme un levier majeur de cette dynamique de développement dans les quartiers périphériques. Il ne s'agit plus seulement de réduire les

inégalités culturelles par le maillage du territoire, mais aussi d'utiliser la culture comme enjeu transversal. Cette volonté se concrétise par la création d'équipements « intégrés », qui concentrent plusieurs fonctions. Un grand effort de coordination entre la culture et l'éducation est mené, notamment à la Villeneuve. Des compagnies qui travaillent dans ces quartiers auprès des habitants sont soutenues.

La municipalité va innover dans divers domaines : « *Lutter contre l'appropriation des moyens et des outils, des équipements et des équipes, par des catégories minoritaires de la population, privilégiées ou ségrégationnistes (les adultes contre les jeunes, les nantis contre les démunis, les autochtones contre les immigrés, les centraux contre les périphériques)(...)* Elle va contrecarrer ensuite la coupure entre l'action culturelle et l'effort d'ensemble, politique au sens large, en conjuguant les démarches dans divers secteurs : culture, urbanisme, éducation et action sociale. »¹

La municipalité témoigne ainsi d'une volonté d'intégrer la culture dans une démarche de développement social local plus globale.

Il faut noter qu'en 1981, le gouvernement chargera ainsi Hubert Dubedout, ancien maire de Grenoble, 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 ville².

La Ville de Grenoble a donc été à l'origine d'innovations importante, dans le secteur culturel et le secteur socio-urbain, mais aussi à la croisée des deux secteurs.

Il en résulte une certaine vision mythique de l'époque Dubedout, et partant, de la ville de Grenoble qui conserve cette image dynamique et innovante.

2. Un dynamisme associatif

Si les politiques municipales et départementales ont su impulser des dynamiques intéressantes en termes de réduction des inégalités culturelles, ou de développement par la culture, il faut surtout reconnaître aux associations de très nombreuses initiatives dans ce domaine.

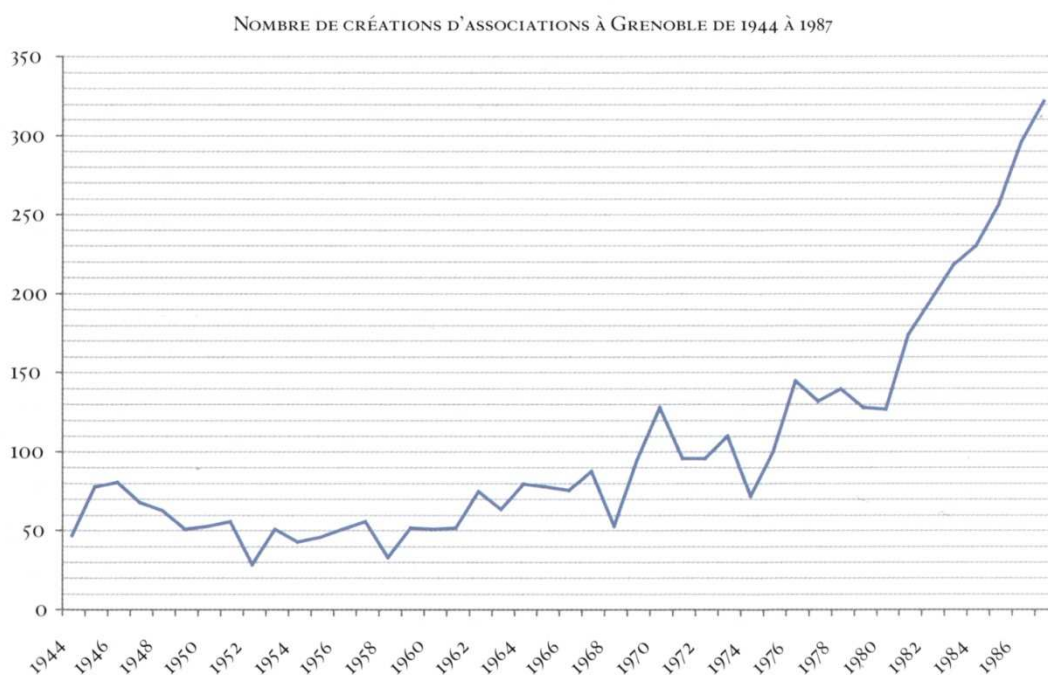
1 **GIRARD Jeanne et BERAUD Didier**, *Une aventure culturelle à Grenoble, 1965-1975*, Paris : Fondation pour le Développement culturel, 1979, p.32

2 **DUBEDOUT Hubert**, *Ensemble, refaire la ville*, Rapport au Premier ministre du président de la Commission nationale pour le développement des quartiers, Paris : La documentation française, 1983 :122p.

Nous voudrions ici bien préciser que le soutien politique local aux associations, et la richesse associative dans un territoire sont deux phénomènes distincts qui ne peuvent être, par un raccourci, corrélés.

Le territoire grenoblois est un vivier associatif particulièrement important et dynamique – et pas uniquement en matière culturelle.

Selon Guy Saez, dans « Les mutations de la sociabilité à travers la création des associations à Grenoble (1944-1987) »¹, « si le dynamisme d'une société locale s'exprime de manière fort diverse, la vie associative est sans doute l'indicateur privilégié pour en rendre compte ». Il remarque que le territoire grenoblois a été un vivier associatif particulièrement important et dynamique. Voici un graphique montrant le nombre de création d'associations à Grenoble de 1944 à 1987 :



Il distingue plusieurs périodes² :

- « *Le renouveau* » (1944-1949), véritable renaissance pour les associations qui correspond au besoin de reconstruction du pays et à la redéfinition de cadres de vie. Cette période voit la création de 77 associations en 1945.

1 SAEZ Guy, « Les mutations de la sociabilité à travers la création des associations à Grenoble (1944-1987) », in *Résister, Militer*, 2007, Musée de la Résistance et de la Déportation/Maison des Droits de l'Homme de l'Isère, p.13

2 SAEZ Guy, « Les mutations de la sociabilité à travers la création des associations à Grenoble (1944-1987) », in *Résister, Militer*, 2007, Musée de la Résistance et de la Déportation/Maison des Droits de l'Homme de l'Isère, p.15

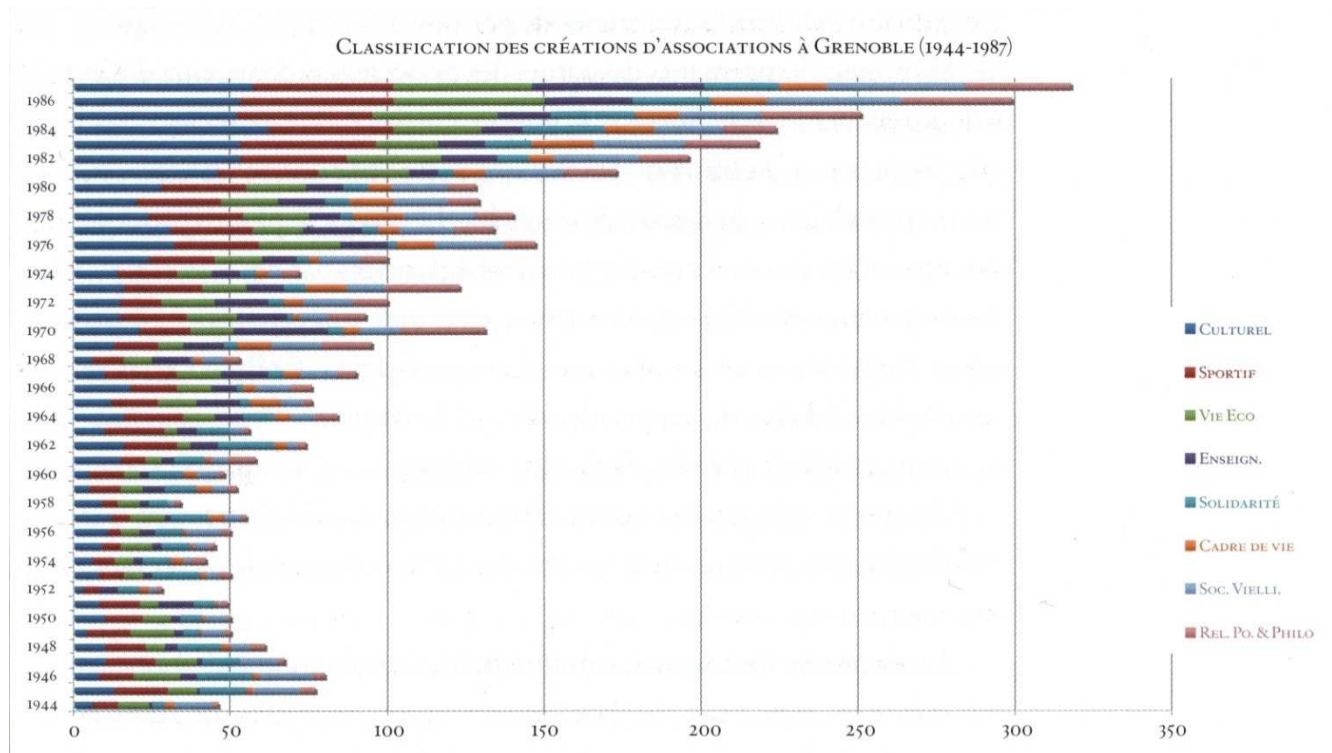
- « *La stagnation* » (1949-1968), avec une moyenne de 47 créations annuelles sur cette période.
- « *L'impulsion gaulliste* » (1962-1968), lorsque les conflits de la colonisation sont dépassés et que le dynamisme associatif répond au dynamisme économique et à l'urbanisation rapide de Grenoble
- « *La religion associative de l'après-mai 68* », période qui voit un bond de la moyenne de la création des associations à 113 créations par an.
- « *Le boom des années 80* », la période la plus importante en termes de créations d'associations. Elle aura produit plus de la moitié des associations grenobloises créées depuis la Libération

Danièle Demoustier précise que le militantisme dans le département de l'Isère est encore aujourd'hui très actif : «*en 2005, les 1417 créations d'associations correspondaient à un taux de création supérieur à la moyenne nationale de 1,24 pour 1000 habitants (au lieu de 1,12 en moyenne nationale).*»¹

En ce qui concerne le secteur culturel, là aussi le territoire grenoblois est particulièrement fécond, mais surtout à partir des années 1980 comme le montre ce graphique² :

1 **DEMOUSTIER Danièle**, « L'Isère des associations : un département engagé ? », *Résister, Militer*, 2007, Musée de la Résistance et de la Déportation/Maison des Droits de l'Homme de l'Isère, p.25

2 **SAEZ Guy**, « Les mutations de la sociabilité à travers la création des associations à Grenoble (1944-1987) », in *Résister, Militer*, 2007, Musée de la Résistance et de la Déportation/Maison des Droits de l'Homme de l'Isère, p.17



Tenant compte des particularités du territoire sur lequel elles s’ancrent, des associations s’engagent pour la culture en milieu urbain comme en milieu rural. L’association Courant d’Art, pour prendre un exemple concret d’un partenaire du FITA, est une association composée uniquement de bénévoles, qui travaille sur un territoire rural et montagnard : celui du Trièves. C’est une des premières associations à s’être investie sur ce territoire. Elle est aujourd’hui reconnue et soutenue par le Conseil Général de l’Isère et par la Communauté de Communes. Leur démarche est celle du *nomadisme culturel*, pour reprendre les termes de Sarah Harold, présidente de l’association. Ainsi, l’association programme une dizaine de spectacles par an chez l’habitant et dans de petites salles du secteur. Sa démarche est celle du maillage du territoire, en s’appuyant sur d’autres petites associations qui leur permettent une vision plus fine des enjeux. Son statut de pionnière ne l’a pourtant pas amenée à s’institutionnaliser : elle vit encore uniquement grâce à des militants. Mais son expérience en matière de diffusion culturelle en milieu rural la mène aujourd’hui à soutenir de petites associations naissantes sur leur territoire, comme Les Pieds dans les Brons.

L’étude du contexte culturel et associatif grenoblois apparaît comme plutôt favorable à l’épanouissement d’une structure qui mène des actions entre culture et lien social, dans des

territoires urbains défavorisés et ruraux. Ainsi, selon Laurent Poncelet ce terreau associatif grenoblois rend possible des projets de développement culturel comme le Théâtre-Action :
« Je me suis installé à Grenoble car j'y ai fait mes études et y ai noué des contacts, ai constitué un réseau qui m'a donné des facilités pour travailler. Cela n'avait aucun rapport avec ce qui pouvait se vivre ici. (...) Mais avec le recul c'est évident que c'est un territoire propice, ça aurait été sans doute plus compliqué ailleurs. Il n'y a pas à se plaindre ! (...) Si le FITA s'est développé aussi facilement, c'est qu'il y avait cette force associative à Grenoble. »

C. *Naissances et renaissances du Théâtre-action*

Les projets développés par l'association Epi d'Or-Ophélie Théâtre s'ancrent donc sur un territoire qui possède un héritage fort, et un tissu associatif qui permet un travail en réseau mobilisant aussi bien les acteurs culturels que les acteurs sociaux. Il ne s'agit en effet pas uniquement de projets artistiques, mais bien de projets culturels, qui renvoient à de multiples dimensions sociales et politiques (dans le sens d'ancrage dans la cité). Le Théâtre-Action, mouvement dont se revendique l'association, se réfère parfois cette citation d'Eugenio Barba¹ : « *Le théâtre est insupportable s'il se réduit au spectacle. Il n'est pas seulement une forme artistique mais une façon d'être et de réagir.* » Qu'est-ce que le Théâtre-Action et au-delà, comment le mouvement s'est-il réellement constitué et institutionnalisé ?

Lors de la rencontre avec des acteurs du territoire et la présentation du « Théâtre-Action », on peut se rendre compte que ce terme renvoie pour beaucoup à l'héritage laissé par Renata Scant et Fernand Garnier. A quoi renvoie cette histoire du Théâtre-Action à Grenoble ?

1. **Renata Scant et Fernand Garnier : les premières pierres**

Le nom de « Théâtre-Action » a été choisi, selon Paul Biot, directeur du Centre de Théâtre-Action en Belgique « *en référence au groupe animé par Renata Scant à Grenoble, qui définissait sa pratique par ce mot. Cela correspondait aux actions que nous menions à l'époque, comme les occupations d'usines. C'est plus tard que se sont tracés les axes majeurs de Théâtre-Action – surtout en communauté française de Belgique : la création collective et le travail avec les populations en difficulté.* »²

Renata Scant est une militante grenobloise de l'action culturelle qui s'y est investie de 1972 à 2004. Robert Abirached la décrit dans sa préface à *20 ans de Festival de Théâtre européen De l'Atlantique à l'Oural. Grenoble – Isère* : « *Renata, l'une des rares femmes qui ait tracé*

¹ Metteur en scène italien, Eugenio Barba est le fondateur de l'Odin Teatret et de l'I.S.T.A., école internationale d'anthropologie théâtrale.

² **BIOT Paul, ROUX François et VIGE Hata** « Agir avec le théâtre, le théâtre-action » in *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*, Paris : Cassandre/Editions de l'Amandier, 2006, p.168

son chemin militant dans le théâtre public, décida de contourner la crise en essayant d'autres démarches que celles qui invitaient à l'institutionnalisation ou à la pure et simple animation culturelle.»¹

L'historique de l'implantation sur le territoire grenoblois a été rapporté par la compagnie dans l'ouvrage « *Dialogue avec un quartier* » publié en 2003².

De 1972 à 1981, Renata Scant et sa compagnie investissent le quartier Saint-Laurent. C'est à cette époque que la compagnie se prénomme *Théâtre-Action*, dénommé ensuite *Théâtre Action-Créarc* pendant la période de 1981 à 1993.

Un lieu leur est mis à disposition par Bernard Gilman alors élu à la culture à la Ville de Grenoble. Des spectacles sont créés et joués dans des foyers de jeunes travailleurs, des foyers de personnes âgées, auprès de centres sociaux en s'appuyant sur des associations militantes. Les spectacles sont des textes co-écrits avec Fernand Garnier : *Le grand tintouin, L'Heure du Cochon, Exode, Les migrations éblouies...*

Un autre pan de l'action de la compagnie se compose d'ateliers menés avec des jeunes en difficulté, des immigrés, des femmes en alphabétisation et ceci à travers tous les quartiers de Grenoble : Berriat, Capuche, Centre Ville, St Laurent.

Parallèlement, à partir de 1984, Renata Scant crée un Festival de théâtre européen de Grenoble, pour un théâtre « *en prise avec les réalités contemporaines* »³. Ce festival se déroule fin juin, avant le festival d'Avignon. Il invite des compagnies indépendantes venues de nombreux pays d'Europe et alternait spectacles en salle et spectacles de plein air ou de rue. La dernière édition a lieu en 2004.

En 1993, à la suite d'une scission naît la compagnie Renata Scant qui perdure encore aujourd'hui. Des négociations s'amorcent en 1994 avec la municipalité Carignon : la compagnie Renata Scant est nommée à la direction du théâtre Prémol. S'ensuit une période très active au sein du quartier Prémol-Village Olympique. De nombreuses actions sont

¹ **SCANT Renata** *20 ans de Festival de Théâtre européen De l'Atlantique à l'Oural. Grenoble – Isère*, Grenoble : PUG, 2004, p.6

² **SCANT Renata** *Dialogue avec un quartier*, Compagnie Renata Scant, 2003, p.49

³ **SCANT Renata**, « Le théâtre en actes », in *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*, Paris : Cassandre/Editions de l'Amandier, 2006, p.69

élaborées en collaboration avec les acteurs du quartier : fêtes annuelles, les 30 ans du Village Olympique, 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 ».

De nouvelles élections conduisent en 1996 Michel Destot à la tête de la municipalité. C'est alors qu'est décidé un « plan théâtre » qui vise à redéfinir la gestion de tous les théâtres de la ville. Selon Renata Scant, « le motif de cette mise à plat était énoncé comme la nécessité d'une rotation de direction dans les salles »¹ La compagnie après des négociations parvient à conserver le lieu jusqu'en 2002, puis sa gestion est de nouveau remise en cause. Les acteurs du quartier se mobilisent pour défendre l'implantation de la compagnie Renata Scant. Selon une lettre de l'Union de Quartier, la MJC Prémol, les FJT des Iles et des Ecrins adressée à Michel Destot en 2002:« 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 . »² Visiblement la compagnie a réussi en 10 ans à créer un partenariat durable avec les acteurs et la population du quartier. Finalement, la gestion du théâtre Prémol sera confiée dès 2004 à une autre équipe. Renata Scant dirige aujourd'hui l'association Théâtre en action installée à la Ferme-théâtre, en Charente.³

2. Affirmation et développement du mouvement

Des compagnies qui défendaient un théâtre engagé en Belgique ont trouvé, dans les années 70, un écho avec l'action de Renata Scant à Grenoble. Ils ont repris le terme de Théâtre-Action et se sont organisés en véritable réseau, qui comprend aujourd'hui des compagnies belges et d'autres compagnies dans le monde entier.

Le Mouvement du théâtre-action opère principalement dans toute la Communauté française de Belgique depuis plus de trente cinq ans. Il s'agit d'un mouvement d'une vingtaine de

¹ SCANT RENATA *Dialogue avec un quartier*, Compagnie Renata Scant, 2003

² SCANT RENATA *Dialogue avec un quartier*, Compagnie Renata Scant, 2003, p.82

³ SCANT Renata, « Le théâtre en actes », in *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*, Paris : Cassandre/Editions de l'Amandier, 2006, p.69

compagnies théâtrales aux esthétiques diverses mais développant une dynamique commune autour de trois fondements : la priorité d'un travail permanent de création théâtrale avec et par des personnes en difficultés sociales, économiques, culturelles; la création collective ; et la réflexion sur le sens et les pratiques de sa démarche.

Le développement et l'institutionnalisation du Théâtre-Action en Belgique se déroule en plusieurs temps, que l'on peut retracer grâce à la création de différents organismes.

Le 22 juin 1977, des compagnies belges créent une association intitulée Centre d'Action théâtrale d'Expression française. Il se présente comme un organe d'information, de formation de comédiens, d'animateurs, de coopération et de réflexion. Le projet s'ancre dans une dynamique de création de nouvelles relations entre le théâtre et les milieux populaires et explicitement ceux que l'on entend alors par « défavorisés ». Concrètement, cette organisation sera le creuset d'une réflexion commune sur les grands axes de ce qui devient le Mouvement du Théâtre-Action.

Créé le 3 octobre 1984 par des personnes proches ou membres du Théâtre-Action, le CTA vient compléter le CATEF avec pour mission de « *promouvoir l'ensemble des activités des troupes de théâtre-action, en informer le public et les médias, organiser des rencontres dans le cadre de la Communauté française et sur le plan international.* »¹ Les compagnies de Théâtre-Action agréées sont membres de droit des organes statutaires de l'association, déléguant quatre membres à l'assemblée générale qu'elles élisent tous les deux ans, assurant entre elles une tournante, deux de ces mandataires ayant leur place au conseil d'administration. Les compagnies sont par ailleurs toutes membres du conseil culturel de l'association, où elles se concertent et participent aux décisions sur le contenu concret de l'action du Centre. C'est le CTA qui va initier le FITA en 1986.

Enfin, héritière du CATEF, l'assemblée générale du Mouvement du Théâtre-Action (AG/MTA) se constitue en 2002. C'est un organe collectif se donnant pour mission d'assurer la défense des intérêts du Théâtre-Action. Un des chantiers principaux va être l'écriture d'une proposition d'arrêté sur le théâtre-action.

¹ **Théâtre-Action de 1996 à 2006**, *Théâtre(s) en résistance(s)*, Editions du cerisier, 2006, p.404

Le Festival International de Théâtre-Action s'est imposé, depuis sa création en 1986, comme un rendez-vous incontournable des compagnies du réseau. A chaque édition, de nouvelles compagnies venant du monde entier se sont ainsi greffées au réseau, l'enrichissant. On trouve aujourd'hui des compagnies de Théâtre-action dans plusieurs continents. En France, le Théâtre de l'Arcane à Marseille ou encore la compagnie Graines de Soleil à Paris se réclament de ce mouvement.

Mais toutes les compagnies qui ont une démarche militante ne se réclament pas toutes du Théâtre-Action. Bien qu'une compagnie puisse mener des activités proches de celles revendiquées par le mouvement de Théâtre-action, elle ne connaît pas forcément le réseau.

C'est souvent après la rencontre avec un membre du mouvement qu'elle souhaite se réclamer du Théâtre-action, et cela peut intervenir tard dans la vie de la compagnie. Atavi-G, metteur en scène du Togo, témoigne ainsi de son étonnement lorsqu'il a découvert qu'un réseau existait : *« A vrai dire, je n'ai pas entendu parler de mouvement avant d'être contacté par le FITA (de Belgique). C'est un combat que je croyais mener seul avec les troupes togolaises et africaines de la sous-région occidentale. C'est une grande surprise pour nous de découvrir au cours de ce festival qu'il existe un mouvement international. »*¹

De même, la compagnie Ophélie Théâtre existe depuis 1996 à Grenoble, sans lien particulier avec le Théâtre-Action. Le mouvement va renaître à Grenoble lorsque dès 2001 Laurent Poncelet revendiquera son lien, après sa rencontre avec Paul Biot qui anime le réseau.

3. Renaissance à Grenoble

Laurent Poncelet a témoigné lors d'un entretien² des premières créations collectives avec des groupes grenoblois : *« Ca s'est fait au moment de la présentation d'une pièce que j'avais écrite sur le thème de la rue. On avait invité des associations caritatives à venir voir le spectacle. C'était en 1996. Il y a un groupe du Secours Catholique qui est venu qui m'a dit qu'il voulait faire du théâtre, pour parler de la galère et qu'on les entende. (...) Moi je ne m'étais jamais posé la question de faire du théâtre avec des groupes. »* Ainsi, les créations collectives sont nées d'un désir explicite de personnes en situation de précarité de faire du théâtre. Le concept de théâtre-Action était alors inconnu pour le metteur en scène, qui a

¹ **Atavi-G in BIOT Paul, ROUX François, Atavi-g** « le Théâtre-Action », *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*, Paris : Cassandre/Editions de l'Amandier, 2006, p.168

² Entretien semi-directif conduit avec Laurent Poncelet à Grenoble, le 11 Juin 2008

découvert bien plus tard le mouvement. Il mène d'abord les ateliers de manière bénévole, puis il établit un contrat avec le Secours Catholique, structure les activités et reçoit des financements. L'association est quand à elle déjà formée depuis quelque année.

« Le spectacle « Eclat de vie » a été jusqu'à Paris, jusqu'à La Villette¹. (...) Moi, chemin faisant, je ne suis pas resté à Genève où j'étais prof à la fac. J'ai vu ce qui était en train de se jouer avec ce groupe. Et toute la démarche est partie de là. (...) D'autres partenaires m'ont demandé d'intervenir, c'était lancé ». L'activité s'est ensuite professionnalisée, et est créé « Silence, on gueule ! » en 2001. Pour l'association, c'est un tournant : « Paul Biot, du Centre de Théâtre-Action en Belgique, vient voir le spectacle et me propose de faire un Festival International de Théâtre-Action à Grenoble. Suite à quoi, j'ai réfléchi à la faisabilité et évalué la pertinence de cette action. Il fallait tout lancer, on ne parlait de rien. Finalement, j'ai dit oui et tenté le coup. » C'est la rencontre avec le mouvement de Théâtre-Action belge et la reprise du concept à Grenoble.

L'association Epi d'Or-Compagnie Ophélie Théâtre s'est donc ancrée dans un territoire qui avait abrité la première compagnie à utiliser le terme de Théâtre-Action. Ainsi, lorsqu'est présenté le Festival International de Théâtre-Action à des partenaires, 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.

Laurent Poncelet n'a pourtant jamais affirmé qu'il se sentait lié avec cette époque : *« Ca a vraiment marqué les esprits. En termes d'héritage autre que la mémoire, du concret, dans la réflexion et la pratique il n'y a aucun héritage. Je n'ai jamais rien vu de ce qu'ils faisaient. »*² La compagnie Ophélie Théâtre ne s'est pas construite en miroir de la compagnie Renata Scant, puisque Laurent Poncelet ne l'a pas connue. En réalité sa filiation avec le

¹ Rencontres urbaines de la Villette, 1997

² Entretien semi-directif conduit avec Laurent Poncelet à Grenoble, le 11 Juin 2008

Théâtre-Action l'amène logiquement à mener des actions très proches de celles qui furent menées à Grenoble de 1972 à 2004.

En revanche Laurent Poncelet reconnaît que si la compagnie Ophélie Théâtre a pu trouver un public, des financeurs et des partenaires pour le FITA, c'est d'une part que la mémoire grenobloise du Festival Européen lui était favorable et d'autre part que celui-ci n'existant plus, un vide restait à combler : *« Je pense que ça a vraiment facilité l'écho du FITA à Grenoble en termes de public notamment. Des gens sont venus parce qu'ils avaient en mémoire ça. (...) Quand on leur parle de théâtre-Action, ça fait écho donc ça aide aussi. (...) Il y a deux choses sur lesquelles on est venus s'intégrer : feu du théâtre-Action à Grenoble, et feu du festival européen. (...) Nous on profite de cette présence passée du festival. Il y a un vide et mine de rien cela représentait quelque chose, c'était un évènement important. »*

Cependant, Laurent Poncelet adopte une posture de différenciation forte par rapport à la Compagnie Renata Scant et les actions menées : *« Le Festival de Théâtre européen n'avait rien à voir avec le théâtre-action si ce n'est que c'est Renata Scant qui le dirigeait. (...) Il bondirait, Paul Biot, si on lui disait que le FITA avait un rapport avec le Festival de Théâtre Européen de Grenoble. C'est vrai que c'était également des compagnies qui venaient d'ailleurs. Mais nous, ce qui s'ajoute c'est que ce sont des spectacles sur des thèmes forts qui font débat. Ca n'avait rien à voir, c'était du divertissement.»* Il s'agit aussi pour lui de légitimer la nouveauté, le côté innovant de son action, ce qui permet à la compagnie et à son metteur en scène une reconnaissance accrue.

Face aux particularités du territoire isérois en matière démographique et sociologiques, les collectivités peuvent s'engager dans des démarches de réduction des inégalités, notamment en matière culturelle. Les associations, à Grenoble et dans toute l'Isère, sont particulièrement dynamiques. Peuvent ainsi se constituer des actions culturelles menées en partenariat : l'association Epi d'Or-Ophélie Théâtre s'est saisie de ce contexte favorable. Son ancrage dans le Théâtre-action la place également au cœur d'un réseau international plus large.

Les activités de cette compagnie en Isère la plongent dans des problématiques bien spécifiques au secteur du théâtre. Quelles sont-elles ? Quelle est la particularité de la compagnie dans cette constellation d'équipes artistiques ?

II. Une compagnie en Isère

L'association Epi d'Or revendique son statut particulier de compagnie de Théâtre-action. Elle est cependant confrontée à des problématiques similaires aux autres compagnies.

Mais elle a aussi ses propres enjeux : le lien qu'elle fait entre culture et social lui permet-elle une reconnaissance institutionnelle ? Au-delà de la reconnaissance symbolique, ces problématiques influent sur ses ressources humaines et sa gestion budgétaire.

A. *Quel état des lieux du théâtre en Isère?*

Depuis quelques années, le spectacle vivant est en proie à la crise de la diffusion. Comment mesurer cette crise en Isère, au regard des informations disponibles sur le nombre de compagnies, leur implantation sur le territoire et leur rapport aux lieux de diffusion ?

1. Ressources et analyses

La dernière étude consacrée à un état des lieux du théâtre en Rhône-Alpes date de 1994. Il s'agit d'un ouvrage édité par l'Observatoire des Politiques Culturelles, de Michèle Ferrier qui s'intitule *L'Aménagement du territoire théâtral en Rhône Alpes*¹. Cette étude dessine les grands traits du paysage théâtral Rhône Alpin et en montre les principales forces et faiblesses.

Le spectacle vivant connaît de 1980 à 1990 une expansion importante grâce à l'expansion des budgets culturels de l'Etat et des collectivités territoriales.

Mais en Rhône-Alpes la création se loge surtout dans les pôles urbains. En Isère, c'est donc Grenoble qui constitue le creuset de la création. Ces compagnies rencontrées lors de l'étude justifiaient cette implantation urbaine par leur besoin de certaines conditions de base pour créer. Les conditions matérielles comme les financements sont en effet pourvues majoritairement par les grandes villes. Mais au-delà les compagnies ont besoin d'une émulation, d'un centre artistique et de réseaux déjà en place. D'autre part, c'est dans les villes que se situent les écoles, conservatoires où naissent souvent les vocations et où se prennent les premiers contacts professionnels. Michèle Ferrier remarque que le département de l'Isère est

¹ **FERRIER Michèle**, *L'Aménagement du territoire théâtrale en Rhône-Alpes*, Grenoble : Observatoire des Politiques Culturelles

un quasi désert d'implantation théâtral puisque 85% des compagnies résident, en 1994, à Grenoble.

Elle précise que la majorité des moyens est détenue par quelques équipes seulement.

Au niveau de l'implantation des lieux de diffusion celle-ci montre des déséquilibres, mais moins importants que pour l'implantation des compagnies.

Il semble que les années 90 selon Michèle Ferrier ont vu de nombreuses villes confier leurs équipements à des administrateurs gestionnaires, plutôt qu'à des artistes.

Michèle Ferrier dessine deux alternatives pour les décideurs politiques : « *décider d'implanter durablement une compagnie, ce qui signifie choisir de lui confier la charge d'un travail de fond avec un public sur plusieurs années, trouver des relais, élaborer un travail de formation, etc... ce qui constitue la partie la moins visible, et la moins médiatique de l'iceberg. Ou, au contraire, financer des compagnies sur leur projet artistique, en faire des ambassadrices chargées d'installer une image forte, clairement identifiable et originale de leur ville.* »¹ On pourrait parler de développement territorial dans un cas et de rayonnement dans l'autre.

Enfin, Michèle Ferrier note qu'en Rhône Alpes comme ailleurs la circulation des spectacles est mauvaise et que le système de production s'achemine vers des séries courtes de représentation, coûteuses et ne permettant pas un travail satisfaisant auprès du public.

Un recensement des compagnies en Rhône Alpes, donc à fortiori en Isère n'a pas été fait depuis 1994, et nous n'avons pas obtenu d'analyse de l'état de lieux du théâtre ou du spectacle vivant dans la Région ou le Département. A noter, une cartographie régionale du spectacle vivant², éditée par la Direction de la Musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) du Ministère de la Culture en 2003. Celle-ci est toutefois centrée sur les équipes artistiques subventionnées par la DRAC, ce qui ne donne qu'un aperçu de l'état des lieux du théâtre. D'autre part, la forme cartographie donne avant tout des repères en termes de répartition géographique.

¹ **FERRIER Michèle**, *L'Aménagement du territoire théâtrale en Rhône-Alpes*, Grenoble : Observatoire des Politiques Culturelles, p.20

² **LEPHAY MERLIN Catherine, PARADA-LILLO Rodolfo, MAYER René-Jacques**, *Cartographie régionale du spectacle vivant*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2003

Ceci dit, on peut sans trop s'avancer pressentir que l'état des lieux dressé en 1994 n'a pas été bouleversé. Bien entendu, on ne peut comparer une étude approfondie pour laquelle des questionnaires ont été remplis, et une sommaire cartographie. Mais celle-ci semble confirmer certaines tendances. En 2002 les compagnies subventionnées par la DRAC qui sont au nombre de 11 en Isère sont toutes situées à Grenoble. En revanche on observe une répartition des lieux de diffusion conventionnés par l'Etat dans l'agglomération : La MC2 (Cargo à l'époque) et la Régie 2C à Grenoble, l'Hexagone à Meylan, et les Arts du Récit à Saint-Martin-d'Hères. On retrouve globalement, comme dans l'étude de 1994, une concentration des équipes artistiques dans le pôle urbain et une décentralisation des lieux de diffusion un peu plus aboutie. Il semblerait toutefois qu'il existe des dispositifs qui permettent de pallier à la concentration des compagnies dans les pôles urbains, notamment grâce aux systèmes de résidences. Même la résidence ne change pas fondamentalement le lieu d'implantation de la compagnie, son travail de création tend à être décentralisé et non plus uniquement sa diffusion.

La tendance de gestion des équipements confiée à des gestionnaires est confirmée à Grenoble avec l'Espace 600, plus tard le Théâtre Prémol et la MC2. Mais ceci implique que peu de compagnies disposent d'un lieu, même si la municipalité a cherché des solutions dans l'implantation du Théâtre des Peupliers par exemple.

D'autre part, le nombre restreint de compagnies conventionnées par l'Etat en 2002 montre que les moyens sont effectivement concentrés sur une minorité des équipes artistiques.

2. Un problème majeur : la diffusion

La situation constatée en Isère et en Rhône-Alpes montre que ce territoire n'échappe pas aux tendances qui traversent le spectacle vivant. La crise de la diffusion en est une des manifestations les plus aiguës. Lors de la crise de l'intermittence en 2003, les professionnels du spectacle vivant ont alerté les pouvoirs publics et la société sur un dysfonctionnement de la diffusion et plus généralement du secteur qui est en place depuis maintenant plus de 15 ans.

Nous nous appuyons ici sur l'analyse fait par France Cléret, dans un mémoire intitulé *Comment remédier à la crise de la diffusion du spectacle vivant ?*¹

Le spectacle vivant compte aujourd'hui plus de 3 300 compagnies professionnelles de théâtre, danse, cirque et théâtre de rue, ainsi que plus de 8 000 ensembles et groupes musicaux indépendants. Ces chiffres ne cessent d'augmenter. Mais la diffusion des créations de ces compagnies n'accroît pas de manière aussi fulgurante. Ainsi, les séries de représentation d'un spectacle restent très courtes.

A Grenoble, cela s'exprime par la présence nombreuse de compagnies qui souhaiteraient diffuser leurs spectacles sur les scènes locales. Or, celles-ci favorisent l'originalité des spectacles proposés et ne souhaitent donc pas proposer uniquement des spectacles de compagnies locales, que le public connaît déjà. En outre les scènes nationales (l'Hexagone, la MC2) ont comme souci la diffusion des productions des Centres Dramatiques nationaux et produisent également leurs propres spectacles. Elles conservent donc peu de créneaux pour les créations des compagnies locales. Certains diffuseurs sont en outre spécialisés dans l'aide aux compagnies débutantes, comme le Théâtre de Création, qui ne répond pas à la demande des compagnies plus anciennes.

Reste les plus petits lieux qui peuvent être des bons tremplins pour les compagnies locales : le Théâtre 145 par exemple. Mais celui-ci doit faire face à une quantité importante de demande qu'il ne peut satisfaire ! Depuis la fermeture du théâtre Le Rio à Grenoble en 2004, les compagnies ont de plus en plus de mal à créer et à diffuser leurs spectacles. En outre, ce lieu était un symbole pour le public et les compagnies grenobloises : nombre de metteurs en scène y ont fait leurs premiers pas, dont Georges Lavaudant.

Le Théâtre Prémol et le Théâtre des Peupliers permettent aux compagnies de créer par l'accueil en résidence. En revanche elles n'achètent pas de spectacles : les compagnies jouent à la recette.

Les problèmes de la diffusion dans l'agglomération grenobloise viennent également de l'absence d'une compétence culturelle à l'échelle de la Métro (la communauté d'agglomération). On assiste à un déploiement de petites salles de jauge équivalentes sur toute

¹ CLERET France, *Comment remédier à la crise de la diffusion du spectacle vivant*, Grenoble : IEP, 2007, 122 p.

l'agglomération qui n'ont pas de vraie complémentarité entre elle : l'Heure Bleue, La Rampe, la Maison de la Musique de Meylan...

Les communes préfèrent en effet conserver leurs prérogatives culturelles. Par le biais de ces salles de spectacles, c'est le rayonnement municipal qui se trouve amplifié : les communes ne veulent pas se dessaisir de cette opportunité.

Transférer la compétence culturelle permettrait pourtant à l'agglomération de résoudre les problèmes à une échelle supérieure, et d'avoir une meilleure vision en termes de circulation des œuvres, des publics et d'équilibre de la programmation.

A l'échelle de la Région se constituent des réseaux de diffuseurs qui permettent une meilleure circulation des spectacles en Rhône Alpes.

Par exemple, l'association le Maillon qui regroupe une vingtaine de diffuseurs de la Région et qui a pour objectifs de créer une dynamique régionale pour une meilleure circulation des œuvres produites et une présence renforcée des compagnies régionales dans les lieux de diffusion. L'expertise faite par les adhérents permet de repérer les projets artistiques émergents et les productions artistiques régionales, susceptibles de représenter leur territoire à l'échelon régional. Le Maillon encourage la diffusion des artistes soutenus sur tout le territoire rhône-alpin. L'association organise le Festival *Région en Scènes* et invite l'ensemble des professionnels du secteur du spectacle vivant à venir découvrir les spectacles qu'il soutient.

Autre réseau le Groupe des 20, réseau de théâtres de ville permet de développer la circulation des spectacles en Rhône-Alpes et d'améliorer leurs conditions de production. En raison de l'importance des propositions qui sont faites par de très nombreuses compagnies, la plupart des programmeurs de théâtre ont éprouvé le besoin de se réunir pour échanger leurs impressions avant de bâtir leur programmation. Il fédère les théâtres de taille moyenne, n'appartenant pas au réseau des Centres dramatiques nationaux. Il est le produit du regroupement informel en 1984 de 14 directeurs de salles sur la Région Rhône-Alpes. Depuis, ce groupe a été rejoint par 7 autres structures. En 2000, le groupe des 20 s'est constitué en association.

La crise de la diffusion est aussi présente en Isère. L'échelon intercommunal pourrait permettre une meilleure régulation de la programmation et de la diffusion. Les diffuseurs cherchent de leur côté des solutions en se regroupant dans des réseaux.

3. Le désengagement de l'Etat

En outre, un nouveau facteur apparaît détériorant les conditions du théâtre en Isère : le désengagement de l'Etat en matière de culture. Ainsi en 2008 la DRAC Rhône Alpes a vu son budget réduit de 90000 euros. Cette question a notamment été abordée lors d'une rencontre organisée par le Syndicat National des arts vivants (Synavi) au Petit Angle à Grenoble en mars 2008.

Les baisses du budget de l'État concernent directement les grands établissements, notamment les Scènes Nationales et les équipements conventionnés, et peu les petites structures. En effet depuis de nombreuses années déjà l'État s'est retiré du champ culturel et n'est plus le principal financeur des compagnies ou des petits lieux. Certaines compagnies et lieux intermédiaires en Rhône Alpes encore subventionnés par l'Etat ont tout de même été touchés. C'est le cas du Pot au Noir à Rivoiranche dans le Trièves ou encore de Texte en l'air implanté dans le Grésivaudan.

Au-delà de ces structures, le désengagement de l'Etat change t-il la donne pour les équipements et équipes non conventionnés par l'Etat ?

Le problème se situe dans les conventionnements : l'Etat s'engage dans le financement des équipements aux côtés d'autres collectivités territoriales. À partir du moment où l'État baisse sa subvention de manière unilatérale par rapport aux autres tutelles, cela nécessite des prises de position au niveau régional, départemental et municipal, et une redistribution des financements.

L'association Epi d'Or- Ophélie Théâtre se situe, par son statut de compagnie, au cœur de ces enjeux d'aménagement du territoire, et de crise de la diffusion. Elle est aussi touchée indirectement par le désengagement de l'Etat. Au cœur de la crise : des choix budgétaires de

plus en plus primordiaux à faire pour les collectivités territoriales, qui bien souvent privilégient le rayonnement artistique au développement territorial.

B. La compagnie Ophélie Théâtre

On l'a vu, le choix politique fait par les collectivités est souvent de soutenir des compagnies et des lieux de diffusion qui, par leurs activités, contribuent au rayonnement de leur ville ou de leur territoire. C'est ainsi que sont privilégiées les équipes prolifiques dont les créations peuvent en faire des ambassadrices chargées d'installer une image forte, clairement identifiable et originale de leur ville.

Mais pour l'association Epi d'Or, la création théâtrale n'est pas l'objectif principal, loin de là.

1. Des activités au croisement de plusieurs champs

Toute l'année, la compagnie Ophélie Théâtre développe des projets qui ont pour objectif la création de lien social par le biais de la culture. Ainsi ont lieu en continu des créations collectives avec des groupes d'habitants, de personnes âgées, de divers horizons et cultures, en situation d'exclusion sociale. En outre, tous les deux ans un rendez-vous international a lieu, avec des troupes du monde entier qui sont également dans cette dynamique. Peuvent se rajouter, mais de manière ponctuelle, des créations professionnelles, que Laurent Poncelet nomme plutôt *personnelles*, mais qui interviennent lorsque « *un besoin fort apparaît, une nécessité de créer et de s'interroger sur un thème fort de société* ».

La compagnie ne place donc pas la création au centre comme peut le faire une compagnie traditionnelle. Elle se trouve aux frontières de plusieurs champs : quel est son positionnement dans le champ artistique, et comment la compagnie fait-elle face à des problématiques différentes des autres compagnies plus traditionnelles ?

a) Le processus de création collective

Jean-Martin Solt tente de définir le Théâtre-action : « *Le Théâtre-action –de par cette volonté ou nécessité de se différencier- suscite avant tout l'idée d'être un autre théâtre. (...) Mais quel autre théâtre ? (...) L'adjectif action pourrait évoquer une conception d'activité théâtrale, où l'action serait prépondérante, en d'autres mots où le processus de l'activité, de la création voire de la représentation théâtrale serait plus importante que le produit qui en résulte. (...) Une conception qui pourrait référer moins à l'activité de troupes professionnelles de théâtre*

(...) qu'à des activités d'ateliers de création participative ou collective.»¹ Le Théâtre-action s'attache donc davantage au *processus* de création menée lors des ateliers, qu'à l'œuvre elle-même. Le processus, la démarche sont en effet au cœur d'une démarche de création de lien social et d'insertion sociale par la culture. Le but n'est pas la pièce en elle-même mais tout ce qu'engendre une dynamique de groupe et d'action collective, des premières improvisations à la rencontre avec le public en passant par l'écriture de la pièce.

Concrètement, la compagnie travaille depuis plus de 10 ans sur des projets de créations collectives avec différents groupes en difficulté sociale : le groupe des Mange Cafard, le groupe La Clique...

Les projets de création collective s'appuient sur une période d'au moins 32 mois, avec 16 mois de travail de création (écriture, recherche, exploration théâtrale) et 16 mois ou plus de diffusion de la création. L'écriture théâtrale se construit à partir d'improvisations théâtrales et de textes écrits par le groupe de création, suivis d'un travail de réécriture et de dramaturgie mené par le metteur en scène Laurent Poncelet. La direction d'acteur et la mise en scène sont travaillées à partir du texte obtenu, avec ensuite l'écriture est enrichie au cours des séances de répétitions.

Parmi les dernières créations, on peut citer « Rêve Partie », « Dans cinq minutes il va pleuvoir », « Des gens passent et j'en oublie » et « Il était une femme des femmes ».

C'est ainsi qu'une grande partie de l'activité du FITA est consacrée aux ateliers. Le Conseil Général a mené une enquête sur l'Education Artistique publiée en 2008². La compagnie Ophélie Théâtre avait ainsi conduit 921 heures d'ateliers de théâtre en une année : il s'agit du plus gros volume horaire annuel de toutes les compagnies de l'Isère.

A la différence de certaines compagnies de Théâtre, pour lesquelles la sensibilisation et l'éducation théâtrale sont des activités périphériques, l'association Epi d'Or-compagnie Ophélie Théâtre les place au centre de sa démarche. La création collective s'inscrit *dans* son projet artistique.

1 SOLT Jean-Martin « Vol au dessus d'un nid de questions » in BIOT PAUL(dir.), **Théâtre-Action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)**, Editions du cerisier, 2006, p.39

2 Téléchargeable sur le site internet du Conseil Général de l'Isère <http://www.isere.fr/6529-pratiques-artistiques-en-isere.htm>

Tout le travail va s'articuler autour de cette démarche, en cohérence avec ses enjeux artistiques, sociaux et politiques.

Or, pour diverses raisons les politiques culturelles ont depuis leurs débuts avec le ministère Malraux placé l'œuvre au centre du champ artistique. Tout s'organise autour de la production professionnelle. Une hiérarchie est faite dans le monde de l'art, entre les *vrais* artistes qui pourront se consacrer à leur art, et ceux qui sont voués à être *profs*. Les politiques culturelles se sont construites en mettant la création, la production au plus haut, et les questions de réception ou de transmission dans une position secondaire. Ainsi, au sein des artistes, s'opère la même hiérarchie. Comme le remarque Françoise Benhamou¹ : « *nous vivons dans une hiérarchie de missions qui laisse aux artistes supposés non accomplis la charge de la transmission, la noblesse artistique ne se logeant que dans la création.* » Ainsi, le soupçon d'artiste « mineur » guette tous ceux qui se dirigent vers des actions sous formes d'ateliers et de participation créative des populations.

En outre, la particularité du Théâtre-action est de brouiller les pistes entre amateurs et professionnels. Or, le champ culturel s'est délimité dans cette opposition.

Laurent Poncelet a témoigné, lors d'une rencontre en 2007, du fait que ses pairs ne reconnaissent pas son activité comme une activité fondamentalement artistique : « *Sur la question de la reconnaissance des pairs, des metteurs en scène dans le même secteur : beaucoup ont entendu parler de mon travail mais je pense que pour eux c'est quelque chose de différent ce que je fais, finalement je ne suis pas en concurrence !* »

b) Le croisement entre culture et social

Le Théâtre-action place la démarche de travail avec des amateurs et le processus de création au centre de son activité, ce qui fait déjà une de ces spécificités. Ainsi, elle questionne la délimitation du champ d'action des politiques culturelles française.

En sus, cette démarche ne s'arrête pas au travail de création avec des amateurs : elle a pour autre spécificité de travailler auprès de publics en exclusion sociale, ou économique, dans un objectif de création de lien social et d'insertion par la culture.

¹ **BENHAMOU Françoise**, *Les dérèglements de l'exception culturelle*, Paris : Seuil (La Couleur des Idées), 2006, p.53

Le rapport du Conseil Général de l'Isère précise que rares sont les compagnies qui interviennent auprès de publics spécifiques : « *Les interventions auprès de publics spécifiques (en hôpital, auprès des personnes âgées ou dans les entreprises), en danse comme en théâtre, sont réduites puisqu'elles représentent moins de 4% du volume horaire global des interventions. (...)* » Il prend la compagnie comme exemple pour illustrer les actions menées : « *Des compagnies de danse et de théâtre interviennent régulièrement avec des publics en grande précarité (Ophélie théâtre est dirigée par Laurent Poncelet qui a créé le groupe Mange Cafard avec une demi-douzaine de personnes sans domicile fixe)* »

Dans cette dynamique de création du lien social un travail mené sur le terrain cherchera à atteindre un public le plus large possible autour des représentations. Le Théâtre-Action s'attache à mener des partenariats avec des professionnels de l'action sociale. On peut citer La Remise, le Foyer Milena, le foyer de l'Oiseau Bleu, Solidarité Femmes, le Codase, L'Institut de Formation des Travailleurs Sociaux, le Foyer Jeunes Travailleurs des Ecrins, les Centres Sociaux de la Ville de Grenoble qui participeront pleinement au FITA Rhône Alpes 2008. En lien avec toutes ces associations et institutions sociales, sont imaginées des actions originales, toujours renouvelées en fonction des objectifs de chacun.

Or, l'héritage compliqué entre le champ culturel, le champ social et le champ socioculturel a modelé une vision type du secteur artistique. Comme on l'a vu précédemment, les politiques culturelles ont un champ historique d'action assez précis qui ne prend pas en compte, ou de manière secondaire, certains types d'actions. Voici l'analyse que tire Georges Buisson, codirecteur de la scène nationale de Sénart, de la situation : « *Ces recherches artistiques, pour toute une partie des « spécialistes de l'art » sont soupçonnables : s'agit-il bien d'œuvres d'art ? Au-delà de leur côté « sympathique » ces démarches ne risquent-elles pas de compromettre la « pureté de l'art », par son insertion dans le champ social ?* »¹

Lors du forum « *Relations tumultueuses entre Art et Social* » qui eut lieu en novembre 2006 dans le cadre du FITA Rhône Alpes, Paul Biot a ainsi posé le problème : « *L'une des causes de la relation tumultueuse entre art et social est la division opérationnelle et gestionnaire existant entre ce qui structurellement et politiquement est séparé, dans la pensée, l'analyse et les paradigmes, entre ce qui ressortit d'une part au culturel de l'autre au social. (...)Le*

¹ **BUISSON Georges**, « Des artistes acteurs de la ville ? » in *L'observatoire n°26*, Grenoble : L'observatoire des politiques culturelles, p.41

théâtre-action tente en permanence de renouer ce qui a été divisé et de rendre ce tumulte créatif. Mais il se heurte à un aspect qui touche aux ressorts et blocages culturels. »¹

Tout converge ainsi pour une reconnaissance difficile de la compagnie par le monde de l'Art et les politiques culturelles de droit commun: celle-ci se place en effet au croisement entre culture et social, entre amateurisme et professionnalisme, et ne consacre pas la prééminence de l'œuvre.

2. Un déficit de reconnaissance maîtrisé par la gestion budgétaire

a) Une compagnie non conventionnée

Les actions de la compagnie se centrent, on l'a vu, sur deux pôles principaux : la création collective avec des groupes d'amateurs dans le cadre d'ateliers, et l'organisation du FITA tous les deux ans. Or, ces deux pôles ne peuvent donner lieu à un conventionnement par la DRAC, la Région, le Conseil Général ou la Ville de Grenoble.

L'Etat, par le biais de la DRAC, peut décider d'établir un rapport contractuel pluriannuel avec les compagnies *« dont le rayonnement national, la régularité professionnelle et les capacités de recherche, de création et de diffusion sont soulignées par le comité d'experts.*

Il est attendu des compagnies bénéficiaires d'une convention :

- la tenue d'un projet caractérisé par une ligne artistique claire, qu'elle s'inscrive dans la poursuite d'une recherche esthétique ou bien dans la durée d'une opération précise ;*
- un rapport au public construit, que ce soit à travers une démarche d'implantation, de résidence ou d'association avec une ou plusieurs institutions ;*
- l'engagement de se situer dans le cadre éthique et professionnel défini par la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant ;*
- un minimum de deux créations et de cent vingt représentations sur la période de conventionnement. »²*

¹ **BIOT Paul** in *« Relations tumultueuses entre Art et Social »*, Synthèse des interventions et débats du forum participatif dans le cadre du FITA, Espace 600, Grenoble, 18 novembre 2006

² Circulaire n°168350 du 12 mai 1999 relative à l'aide apportée par l'Etat aux compagnies dramatiques professionnelles pour leurs activités de création et de diffusion.

Or la compagnie Ophélie Théâtre n'a pas un rayonnement national, au contraire elle souhaite se centrer sur un territoire. Elle ne recherche pas une esthétique particulière mais défend davantage une démarche de création. Sa capacité de diffusion est en outre restreinte par l'absence d'un poste dédié à ce pôle.

Les autres collectivités ne conventionnent pas non plus la compagnie, car celles-ci ne répond pas aux critères d'une part de rayonnement, et d'autre part car les critères esthétiques ou professionnels ne sont pas remplis. D'autre part, lorsque les collectivités conventionnent une compagnie, elles viennent souvent s'ajouter aux conventionnements initiés par la DRAC, en particulier le Conseil Général et le Conseil Régional. Enfin, on l'a vu, le désengagement de l'Etat conduit à une redistribution des financements des collectivités territoriales, qui doivent à la fois suppléer aux manquements de l'Etat tout en continuant à conduire leurs propres politiques. Il n'y a donc pas de possible augmentation du budget de la culture pour les collectivités territoriales : un nouveau conventionnement n'est pas envisageable dans ces conditions.

Ce déficit de reconnaissance de la compagnie de la part des politiques culturelles pour le spectacle vivant reste une faiblesse majeure pour son développement. Ainsi, son avenir n'est pas stable : elle ne peut raisonnablement se projeter plus d'une année à l'avance. Les stratégies de développement et les projets à long terme ne sont pas facilités par cette précarité. Une convention pluriannuelle permettrait à l'association de passer moins de temps sur la recherche de subventions et plus de temps sur le projet artistique.

Si la compagnie n'est pas soutenue par les subventions affectées aux équipes artistiques du spectacle vivant, elle est en revanche soutenue par des subventions culturelles pour des projets précis.

Ainsi, le FITA 2008 sera soutenue par le Conseil Régional (Aide aux festivals), le Conseil Général (Aide aux festivals) et la Ville de Grenoble.

En outre, la compagnie est soutenue à l'année par certaines collectivités territoriales grâce à des programmes qui ne sont pas directement liés au spectacle vivant, mais qui restent des subventions culturelles. La compagnie, dans le cadre de ses activités auprès des Mange Cafards, est soutenue par une subvention aux pratiques amateurs de la Ville de Grenoble.

L'association reçoit également une subvention globale à l'année du Conseil Général de la politique Culture et Lien Social. Cette politique est très récente et permet de faire le lien entre culture et social :

« Le Service des pratiques artistiques / culture et lien social a ainsi pour mission d'accompagner les structures culturelles, les collectivités, les institutions, les associations et les compagnies artistiques qui mettent en place des projets artistiques et/ou culturels favorisant le lien social ou en direction des publics éloignés de la culture. (...) C'est pourquoi, en grande transversalité avec l'ensemble des acteurs de terrain et en complémentarité avec les acteurs culturels, la mission du service est de faciliter l'accès à la culture de tous et en particulier ces publics les plus éloignés. La culture est non seulement un droit, mais elle est aussi un levier exceptionnel pour lutter contre l'exclusion ainsi qu'un outil d'insertion, d'éducation et de structuration des personnes. L'instruction des dossiers tient compte de plusieurs aspects : l'enjeu culturel du projet avec la place des artistes ou des acteurs culturels professionnels ; l'articulation entre les acteurs de terrain et les artistes ; les modalités d'évaluation permettant de situer l'apport artistique.¹ »

Cette capacité à faire de l'insertion par le biais de la culture est donc reconnu amplement par la politique Culture et Lien Social du Conseil Général de l'Isère. C'est également le cas de politiques sociales et socio-urbaines.

Dans le cadre d'actions précises, la compagnie est subventionnée par le Conseil général et sa politique sociale, via les Commissions Locales d'Insertion (CLI). C'est le cas pour les ateliers menés au Centre Social Vieux Temple, pour le groupe du Nord Isère ou encore pour les Mange Cafard.

La compagnie est également soutenue par les politiques socio-urbaines, avec notamment un soutien important de la Politique de la Ville via la Métro.

¹ **AUDEMARD RIZZO Christiane** in « *Relations tumultueuses entre Art et Social* », Synthèse des interventions et débats du forum participatif dans le cadre du FITA, Espace 600, Grenoble, 18 novembre 2006

La compagnie se trouvant au croisement du champ culturel et du champ social, il semble plutôt normal qu'elle soit soutenue par des politiques publiques de chaque champ. Mais, comme on l'a vu, cette sectorisation aboutie à une prise en compte insuffisante des projets transversaux comme ceux qui sont développés par la compagnie. Celle-ci n'a pas de subvention de fonctionnement, elle n'est pas conventionnée mais se finance uniquement grâce à des subventions par projet. Cet état de fait accentue la précarité rencontrée dans le spectacle vivant.

b) Des activités diversifiées

Comment le déploiement des activités de la compagnie se traduit-elle sur le plan budgétaire ?

L'association a des activités d'ateliers et de création collective tous les ans, mais depuis 2002 intervient tous les deux ans un pôle important de son activité : le Festival. En 2004, année de la deuxième édition du festival, les charges s'élevaient à 112 82, 59 euros. En 2005, année sans festival elles sont descendues à 62 738,89 euros. Puis, les charges ont doublées entre 2005 et 2006 : elles sont passées de 62 738, 89 euros à 158 670, 23 euros.

Les années où le festival n'a pas lieu plus de la moitié des charges se concentrent sur les frais de personnel. Par exemple, en 2005 la part des charges consacrées au personnel était de 63%. En comptant les frais de transport et les défraiements elle s'élevait à 77%. En effet, l'association rémunère régulièrement Laurent Poncelet en cachets de metteur en scène pour ses activités d'ateliers, et jusqu'à cette année deux autres comédiennes-intervenantes qui menaient également des ateliers théâtre. En outre, lors de la diffusion des créations collectives est employé un technicien.

Les années de festival une grosse partie des charges est consacré à la venue de compagnie. Ainsi une ligne absente du Compte de Résultat les autres années, *achat de spectacles*, est présente les années de festival. En 2004 l'achat de spectacles représentait 4% des charges. Cela paraît peu élevé : en réalité ce sont surtout les frais de transport qui explosent les années de festival : en 2004 ils sont de 22 149 euros alors qu'une année sans festival (2005) ils ne sont que de 8 688 euros. Cela est dû à la venue de compagnies du Vietnam, du Brésil, du

Sénégal, et autres pays du monde. Les frais de transport représentent ainsi 19% des charges en 2004.

Enfin, l'activité fluctue également d'une année de festival à une autre. Entre la 2ème et la 3ème édition, les charges augmentent de 40%. Un festival qui se développe augmente naturellement ses charges d'une année à l'autre : ainsi les achats de spectacles passent de 4 623 euros à 13 312 euros. Cependant cette augmentation exceptionnelle des charges en 2006 est due principalement à la production pour le festival du spectacle *Resistance Resistenzia* avec le groupe Pe No Chao venu du Brésil: on observe ainsi que les achats de matières et de fournitures augmentent de 370 % ! Pour 2008, on ne prévoit pas une telle production qui reste assez exceptionnelle.

c) Autonomie financière et trésorerie

Comment la compagnie parvient-elle à soutenir ces dépenses, sans subvention de fonctionnement ? Nous chercherons si les recettes propres lui permettent de soutenir le rythme, et comment la gestion rigoureuse permet à la compagnie d'avoir une situation financière confortable.

On peut identifier plusieurs types de recettes propres.

Une partie est liée à la rémunération des ateliers par des institutions sociales ou socioculturelles qui les abritent. Ce type de recette est nommé « *Partenariat pour des programmes d'action* ». Cette somme s'élevait à 31 771 euros en 2004, de 20 979 euros en 2005, et de 30 291 euros en 2006. Les partenaires sont les mêmes depuis quelques années : le Secours Catholique, le Centre « Lutte Isolement », le Centre Social du Vieux Temple, de Moirans, de Villefontaine, la MJC de Saint-Egrève... L'activité est relativement stable d'une année sur l'autre.

Un autre type de recettes est la vente de billets les soirs du Festival à l'Espace 600 et au Théâtre Prémol exclusivement (les autres lieux partenaires achètent le spectacle et récupèrent les recettes).

La vente des billets à l'Espace 600 et au Théâtre Prémol représente la somme d'environ 4478 euros pour 2006, ce qui est négligeable sur l'ensemble de l'année 2006 (3% des produits) mais qui représente tout de même 10% des recettes du festival.

Ensuite, une partie des recettes est liée à la revente de spectacles achetés aux partenaires du Festival qui programment un spectacle. Par exemple, un spectacle venu du Vietnam fait l'objet d'un contrat de cession entre l'association Ophélia Théâtre, puis celle-ci revend à une salle le spectacle qui le programmera dans le cadre du FITA. Cette prise en charge d'une partie importante de la programmation du Festival par d'autres partenaires permet à la compagnie d'augmenter le nombre de spectacles programmés tout en prenant peu de risques et en minimisant le recours à des subventions pour équilibrer le budget.

Mais cette somme est fictive, puisque la compagnie reverse directement la somme aux compagnies, se plaçant uniquement en tant qu'intermédiaire.

Les subventions représentent 43% des produits en 2004, 58% en 2005 et 44% en 2006¹. On peut remarquer que cette part baisse les années de festival, car la compagnie augmente ses recettes propres (billetterie, vente de spectacle). La compagnie reste dépendante des subventions publiques, mais ses recettes propres liées à la prestation d'ateliers théâtre, d'intervention ou encore aux ventes de spectacles et de billetterie lui permet de conserver une autonomie financière.

L'analyse du bilan permet de mesurer le rapport entre ressources et emplois. Les Fonds de roulement sont ainsi significatifs de la bonne santé financière de l'entreprise : savoir si elle a suffisamment de ressources disponibles pour lui assurer une sécurité. Nous avons utilisé ici le bilan 2006.

- Un Fonds de roulement Net global important

Il s'agit de l'écart entre les ressources durables (le fonds associatif, le résultat et les provisions pour charges qui peut ici être assimilé à du résultat) et les emplois stables (immobilisations nettes). Les ressources durables sont ici de 156 609, tandis que l'association ne possède aucune immobilisation. C'est très confortable pour l'association : elle dispose à priori d'une grande souplesse en termes de liquidité disponible.

Ceci est dû à plusieurs facteurs. D'une part, on peut expliquer cela par l'importance des ressources durables. Le fonds associatif, notamment, s'est constitué les premières années de

¹ Soit respectivement 50 982, 38 700 et 73 468 euros

l'association, lorsque Laurent Poncelet intervenait bénévolement mais que l'association recevait déjà des subventions. Le résultat dégagé par l'activité a été mis de côté. En outre, les résultats des dernières années ont été excédentaires (4 511 euros en 2004, 3 608 euros en 2005 et 7 140 euros en 2006).

Mais il faut tout de même relativiser cette souplesse : celle-ci est due à l'absence d'immobilisations. L'association n'a pas du tout investi depuis sa création, qu'il s'agisse de véhicules, de matériel informatique, de bureau ou de matériel technique. Même si l'activité de la compagnie ne nécessite pas un investissement important dans des immobilisations, il s'agit d'une faiblesse importante.

- Un Fonds de roulement net d'exploitation négatif

Il s'agit du fonds de roulement lié à la mise en œuvre de l'exploitation c'est-à-dire aux mouvements liés aux stocks, aux clients et aux fournisseurs. Ici, on voit que l'entreprise n'a pas de dettes, mais en revanche elle a beaucoup de produits à recevoir (35 648 euros) que l'on peut ici assimiler à des créances. Son fonds de roulement est négatif, ce qui est une faiblesse pour la trésorerie de l'association. En effet, cela signifie qu'elle ne dispose pas beaucoup de délais pour payer ses dettes et qu'en revanche ses « clients » la payent avec plusieurs semaines, voire mois de retard.

Ce chiffre est significatif : une grande partie des ressources de l'association sont fournies par des collectivités publiques. Or, celles-ci versent toujours les subventions et paient les factures avec plusieurs mois de décalage par rapport au moment où les prestations sont effectuées.

- Le fonds de roulement net d'exploitation ou trésorerie

Malgré ces problèmes de différence entre les délais de paiement des dettes et de paiement des créances, l'association conserve une bonne trésorerie qui était à la clôture du bilan de 139 109 euros. Cela témoigne d'une gestion très rigoureuse et d'un développement de la structure mesuré.

C. Une microstructure représentative du secteur culturel

La compagnie Ophélie Théâtre est une association loi 1901, structure juridique que l'on retrouve le plus dans le spectacle vivant parce qu'elle permet de recevoir des subventions et d'embaucher des salariés sans être contraint par un cadre trop rigide, au niveau de la fiscalité notamment. Elle est soumise à la convention collective SYNDEAC étendue par arrêté du ministère du travail en 1994 : cette convention s'applique désormais à l'ensemble des entreprises artistiques et culturelles relevant de son champ d'application.

Quelles sont les ressources humaines de l'association, et à quels problèmes est-elle confrontée en terme juridiques ou de gestion de ces ressources? Ce cas n'est-il pas révélateur du secteur culturel et des problématiques liées au travail artistique ?

1. Les ressources humaines

Jusqu'à cette année, trois personnes étaient régulièrement salariées par l'association : Laurent Poncelet et deux intervenantes dans le cadre d'ateliers théâtre. Celles-ci ont repris certains ateliers notamment à Moirans et au CCAS du Vieux Temple, auparavant menés par Laurent Poncelet qui ne pouvait pas assurer tous les ateliers. Elles sont dans la démarche du Théâtre-action et sont suivies par Laurent Poncelet qui fait régulièrement le point sur les avancées des groupes, et les problèmes qui peuvent être rencontrés. En outre, une des comédiennes a participé deux fois à l'organisation du FITA.

Les intervenantes sont rémunérées par le biais de CDD d'usage qui peuvent donner accès au régime chômage des intermittents du spectacle.

Deux régisseurs/techniciens sont également régulièrement employés par l'association, l'un surtout pour le FITA, l'autre pour les représentations de la troupe des Mange Cafard. Ils sont également rémunérés par le biais de CDD d'usage.

Un comptable d'une autre association est rémunéré par l'association Epi d'Or pour effectuer le suivi comptable, l'administration (déclarations sociales, fiches de paye) et chaque année l'établissement des documents comptables obligatoires.

Enfin, des stagiaires viennent régulièrement en renfort : la compagnie accueille une à deux stagiaires par an. Celles-ci peuvent être issues de Masters de direction de projets culturels ou de gestion des structures artistiques ; ou bien plutôt de formations socioculturelles.

Un des projets de la compagnie pour les mois à venir est d'embaucher un véritable permanent : cela se fera soit par le biais d'un Contrat d'accompagnement dans l'emploi (CAE), soit par le biais d'un emploi tremplin. Dans un cas comme dans l'autre il s'agit d'emplois aidés, de l'Etat ou de la Région.

Laurent Poncelet, initiateur du projet, est aussi le seul véritable permanent de la compagnie-même s'il est rémunéré en cachets. En effet Laurent Poncelet est salarié de l'association au titre de directeur artistique de la compagnie, mais est rémunéré par le biais de cachets versés dans le cadre de CDD d'usage pour ses activités de metteur en scène. Les activités de directeur artistique ne peuvent être rémunérées par le biais du CDD d'usage.

Le CDD d'usage est justifié lorsqu'il est conclu avec un artiste du spectacle tel que défini à l'article L. 762-1 du code du travail. Pour les autres emplois, l'accord fournit en annexe des listes de fonctions. Ainsi, lorsque la fonction envisagée fait partie de ces listes, le recours au CDD d'usage est possible. Or, la fonction de directeur artistique n'est pas visée par les listes. Par conséquent, un CDD d'usage ne peut être conclu avec une personne embauchée pour exercer cet emploi. Par ailleurs, la fonction de directeur artistique ne figure pas dans les listes de fonctions propres au spectacle vivant, jointes à l'annexe VIII du nouveau régime assurance-chômage des intermittents du spectacle.

La structure pourrait rémunérer ses activités de direction de la compagnie par le biais d'un autre contrat. Mais comme on l'a vu la précarité de l'association ne lui permet pas d'assurer la rémunération d'un CDI ou d'un CDD classique.

L'existence du système d'assurance chômage pour les intermittents permet à Laurent Poncelet de pouvoir être rémunéré en marge de ses activités de mise en scène. Ainsi, le régime de l'intermittence permet de rémunérer indirectement un permanent pour la compagnie.

Ceci n'est pas un cas isolé dans le secteur culturel. Ainsi l'Enquête Emploi réalisée par le Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques du Ministère de la culture en octobre 2007¹ montre que plus d'un salarié sur trois exerce sa profession dans le cadre d'un contrat à durée déterminée, contre 13 % seulement dans l'ensemble des professions.

¹ Téléchargeable sur le site <http://www.culture.gouv.fr/deps>

Le directeur de la compagnie a un parcours original : après avoir suivi des études scientifiques et un obtenu un diplôme d'ingénieur, il a choisi de s'orienter ensuite vers un Master de Direction de projets culturels à l'IEP de Grenoble.

Malgré l'originalité de son parcours, son profil reflète les caractéristiques dans l'emploi culturel mise en valeur dans l'enquête emploi. On remarque ainsi dans ce secteur une surreprésentation masculine un peu plus marqué que dans l'ensemble de la population active occupée (58 % contre 54 %). Les professions culturelles, dans leur ensemble, se distinguent nettement de la moyenne de la population active en termes de niveau d'études générales: deux tiers des actifs ont un niveau supérieur ou équivalent à « bac + 2 » contre 34% pour l'ensemble de la population active occupée. Enfin, les actifs des professions culturelles sont en moyenne un peu plus jeunes que ceux des autres professions (50% de moins de 40 ans contre 47% dans l'ensemble de la population active occupée).

2. La concentration des responsabilités

La compagnie a été créée par Laurent Poncelet, qui a été nommé directeur artistique en 1997. C'est lui qui a été à l'initiative du projet, et qui est gestionnaire, prend des décisions financières et contrôle l'utilisation du budget.

Une association a tout à fait le droit d'employer un directeur pour assumer la direction continue de ses activités. Un dirigeant de droit est une personne que les statuts désignent pour diriger l'association. D'un point de vue fiscal ou social, pour qu'une personne puisse être qualifiée de salariée, il faut qu'il existe un lien de subordination. Celui-ci se caractérise notamment par un contrôle du travail effectué et l'existence d'un pouvoir disciplinaire.

La situation de la compagnie Ophélie Théâtre pose la question de ce lien de subordination : les prérogatives déléguées s'exercent-elles dans le strict respect des délégations, et le directeur est-il réellement soumis à l'obligation de rendre compte de sa gestion ? Si tel n'est pas le cas le directeur peut se voir requalifier en dirigeant de fait. Cette requalification peut avoir des conséquences fiscales pour l'association dirigée par un dirigeant-salarié : l'administration fiscale peut considérer que l'association n'a plus de gestion désintéressée, donc l'association peut être soumise à la même fiscalité qu'une entreprise.

La jurisprudence de la Cour d'appel de Versailles du 14 octobre 1999 a précisé les critères de requalification. En effet, la Cour a rejeté la qualification de dirigeant de fait en se basant sur différents éléments :

- *Le règlement intérieur définissait très précisément les fonctions du directeur salarié et déterminait très strictement sa participation au Conseil d'administration et aux assemblées générales (uniquement sur invitation du bureau et limitée à une voix consultative) ;*
- *Les comptes-rendus du Conseil d'administration montraient que les importants pouvoirs de gestion délégués par le Conseil d'administration s'exerçaient dans le strict respect des délégations, le directeur rendant compte régulièrement de son action ;*
- *Les très nombreux procès verbaux de réunions permettant d'établir que le directeur tenait régulièrement informé de son action tant le Conseil d'administration que le Président de celui-ci.¹*

On peut en conclure que même si le Conseil d'Administration confie de larges prérogatives au salarié, si celles-ci sont très précisément définies et assorties d'une obligation de rendre compte alors la requalification n'aura pas lieu.

Laurent Poncelet assure les fonctions de metteur en scène, de direction et de gestion, mais aussi de communication, de diffusion, d'organisation. Le cas du directeur artistique, qui a monté son propre projet et qui assure la plupart des fonctions dans l'association, témoigne d'un mouvement plus large identifié par Pierre Menger : « *Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnels autonomes, (...) ou encore l'individualisation des relations d'emploi.* »²

Ainsi, les compagnies de Théâtre sont aujourd'hui rarement de véritables associations composées de comédiens et d'un metteur en scène. Le schéma le plus courant est aujourd'hui

¹ Commentaire de l'Arrêt de la Cour d'appel de Versailles du 14 octobre 1999 disponible sur <http://www.legiculture.fr/Dirigeant-de-fait-cas-d-un.html>

² **MENGER Pierre-Michel**, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, La République des idées/Le Seuil, 2002

le suivant : l'association est créée et dirigée par un metteur en scène pour porter ses propres projets. Celui-ci agit en créateur d'entreprise qui gère ses activités de manière indépendante. Autour de lui peuvent graviter des comédiens selon les projets.

On peut avancer l'idée que cette figure d'un metteur en scène indépendant, entreprenant et qui détient le pouvoir d'impulsion de projets est lié à l'histoire du Théâtre public. Gaëlle Redon, sociologue, remarque que la « *position actuelle du metteur en scène est très liée au développement du théâtre public (où il occupe une place centrale beaucoup plus marquée que dans le théâtre privé pour lequel le personnage central serait davantage le comédien) dans lequel il concentre les pouvoirs, qu'ils soient politique, administratif, créatif, intellectuel, etc.* »¹

La compagnie est confrontée à la crise de la diffusion et indirectement au désengagement de l'Etat en matière de culture. La précarité de ses emplois est le reflet de tout un secteur.

Son positionnement aux croisements de deux champs en fait sa spécificité : elle est ainsi soutenue par des politiques sociales et des politiques culturelles. Cependant cette transversalité ne lui permet pas d'être suffisamment soutenue par les politiques publiques : elle ne correspond pas aux projets types identifiés par chacun des secteurs. Elle dispose d'une certaine autonomie due à la rémunération de ses ateliers, et grâce à la rigueur de la gestion, la compagnie peut assurer son développement.

¹ REDON Gaëlle, Sociologie des organisations théâtrales, L'Harmattan, 2006, p.20

III. Rapport de stage

J'ai effectué mon stage dans cette microstructure et j'ai pu mesurer à quel point les besoins en termes de ressources humaines étaient importants. Le passage à un fonctionnement avec un salarié permanent va se faire dans les mois à venir : le fait que Laurent Poncelet me délègue autant de responsabilités est sans doute lié à cette modification profonde.

A. Missions et mise en œuvre

1. Mission principale : organisation du Festival International de Théâtre-Action

La 4^{ème} édition du FITA ayant lieu en novembre 2008, Laurent avait besoin d'une personne pour l'aider à organiser le festival. Il a en effet beaucoup d'activités au sein de l'association, notamment en tant que metteur en scène, qui l'empêchent de pouvoir se consacrer entièrement à l'organisation du festival.

Tous les deux ans, un stagiaire est donc accueilli au sein de l'association pour une durée longue qui permettra d'assister Laurent pour l'organisation du festival. Un temps long est nécessaire car si en février il est encore possible de comprendre le fonctionnement, s'imprégner des spectacles et de repérer les lieux de diffusion, ce n'est plus possible dès le mois d'avril car les choses s'accélèrent.

Au sein de cette mission, j'ai isolé plusieurs actions prises en charge au cours de ces cinq mois. Il faut bien comprendre que nous partageons avec Laurent beaucoup de ces tâches, il est difficile d'isoler des missions que j'ai menées seules. En ce qui concerne les stratégies à suivre, c'était bien entendu toujours lui qui m'aiguillait.

a) Lien avec les lieux de diffusion et partenaires pour l'organisation

L'association prend en charge la diffusion de certains spectacles à l'Espace 600 et au Théâtre Prémol. Ceux-ci mettent à disposition les lieux, ainsi qu'un régisseur, et l'association s'occupe de tout. En échange elle peut bien entendu récupérer la billetterie.

Parallèlement, une grande partie du festival est prise en charge par des partenaires, qui souhaitent acheter des spectacles. On peut identifier plusieurs types de partenaires qui achètent des spectacles et sont donc des coorganisateur du FITA à part entière: les équipements culturels, les associations de développement culturel et les collectifs SSI.

- Les équipements culturels

Il s'agit pour l'édition 2008 de L'Heure Bleue, à Saint-Martin-d'Hères, L'Agora à Saint Ismier, Le Théâtre de la Mure, L'Espace Paul Jargot à Crolles, Le Coléo à Pontcharra, Le Théâtre Gérard Philipe à Saint Jean de Maurienne. Ces équipements sont tous municipaux mais ont des priorités différentes, selon leur histoire et le territoire sur lequel elles s'ancrent. L'Agora a comme priorité de faire venir un public nombreux: pour ce faire elle programme souvent du théâtre de boulevard. Lui a été proposé le spectacle Hymnus, de Roumanie, qui peut plaire à un public large. La programmation a également été faite selon le budget. Cependant, les spectacles étant relativement peu chers (tous compris entre 1000 et 2000 euros), et les équipements disposant d'un budget d'achat de spectacle annuel important, cela n'a pas posé de problème majeur.

Les termes du partenariat ont été fixés avec les équipements culturels.

Nous prenons en charge le voyage, l'hébergement; eux les frais techniques supplémentaires, les défraiements sur la journée et bien entendu l'achat du spectacle. Dans certains cas précis, nous leur demandons de participer aux frais de voyage : lorsqu'ils sont trop importants (pour les roumains qui se déplaceront à onze) et/ou lorsque la structure a suffisamment de marge budgétaire (pour l'Heure Bleue à Saint Martin d'Hères).

Pour ces équipements les élections municipales sont décisives. Si la majorité change, alors on peut craindre un changement de politique culturelle. Dans tous les cas, la programmation annuelle est votée en commission courant avril par la nouvelle équipe municipale. Une des étapes est donc de s'assurer de l'appui politique pour la participation de ces équipements au

FITA. Seule l'Heure Bleue dispose d'une indépendance suffisante pour choisir elle-même la programmation ; dès mars le spectacle, la date et les modalités de partenariat sont fixées.

Pour les équipements cités plus haut, les nouvelles équipes municipales ont été favorables à la programmation d'un spectacle dans le cadre du FITA. Mais dans le cas de la salle du Laussy de Gières pour donner un exemple, la nouvelle équipe municipale -qui pourtant n'a pas changé de majorité- a affirmé vouloir donner la primauté au théâtre classique pour la saison 2008-2009. Le FITA n'a donc pas été retenu par la nouvelle commission culturelle.

Dès le mois de mai sont conçus puis édités les plaquettes annuelles de chacun des lieux. Un des enjeux est ici que le festival ait une visibilité suffisante, il faut avoir un regard sur la plaquette annuelle avant son impression.

L'aspect juridique formel est intervenu à partir du mois de juin: une convention a été établie avec l'Heure Bleue puis ce modèle a été repris et adapté à chacun des lieux.

- Les associations de développement culturel

Des associations peuvent être intéressées pour programmer un des spectacles du FITA. Elles construisent leur programmation plus tard dans l'année, à partir du mois d'avril seulement, et ont besoin d'un suivi plus important que les équipements. Participeront au festival l'association PAJ à Saint-Laurent du Pont, l'association Courant d'Art dans le Trièves, la MJC des Abrets, la MJC Abbaye à Grenoble.

Participer au festival est pour ces associations un choix important au regard de leur budget annuel et de leur capacité d'action: il s'agit de les convaincre de la pertinence du festival.

Ces associations ne disposent pas toutes de permanents : l'équipe est souvent restreinte (MJC Des Abrets par exemple) ou composée uniquement de bénévoles (Courant d'Art). Elles n'ont pas forcément de lieu pour accueillir le spectacle, ou bien sont confrontées à des problèmes techniques. Pour toutes ces raisons elles peuvent être réticentes. Ainsi l'ACCR à Pont-en-Royans ou encore la MPT de Villard de Lans ne participeront pas au FITA alors qu'elles étaient au départ très intéressées.

Les associations au budget limité doivent choisir des spectacles abordables au niveau du prix. Le choix se fait également en fonction des conditions techniques que nécessite l'accueil du spectacle au regard des capacités du lieu d'accueil.

Les associations travaillent en réseau avec d'autres partenaires, elles apprécient les spectacles qui peuvent mobiliser d'autres associations, des écoles ou des collèges. Ici sont mis en avant les spectacles qui particulièrement favorables à cette dynamique. L'association Courant d'Art a choisi le spectacle de musique et de danse des femmes Haïtiennes car cela lui permet de mener des actions avec l'association Danse sans frontières, très active dans le Trièves. L'association PAJ à Saint-Laurent du Pont et la MJC des Abrets travaillant dans le secteur de la jeunesse, elles souhaitent mobiliser les collèges autour d'un spectacle. Elles ont choisi le spectacle du Togo, parce que le thème du spectacle est l'enfance, les comédiens ont 16 ans et sont issus d'un centre d'éducation des enfants des rues par la technique du conte.

Certains partenaires associatifs (comme la MJC de Montluel) se sont tardivement positionnés sur un spectacle : cela montre que les délais sont vraiment plus longs pour ces associations, et les enjeux en termes de budget et de charge de travail sont très importants. L'accompagnement de ces partenaires est délicat: il faut leur laisser le temps nécessaire à la réflexion tout en les poussant à prendre des décisions rapidement.

Ces associations ne font pas de plaquette annuelle, le suivi de la communication intervient dès le mois de septembre uniquement.

- Les collectifs d'associations pour la Semaine de la Solidarité Internationale

La Semaine de la Solidarité Internationale a lieu chaque année la troisième semaine de novembre.

« Grand rendez-vous national et décentralisé, la Semaine de la solidarité internationale est l'occasion pour des milliers d'acteurs - associations, collectivités, écoles, universités, syndicats, comités d'entreprises, etc. - de proposer au public des pistes concrètes pour agir en citoyen-ne solidaire. »

Promouvoir les droits de l'homme, acheter équitable, épargner et voyager solidaire, respecter l'environnement, s'engager comme volontaire de solidarité internationale, devenir bénévole... toutes les thématiques de la solidarité internationale seront à l'honneur. »¹

Des liens sont donc intéressants à faire, d'autant plus que les collectifs sont toujours friands d'animations amenant un public large, qui n'est pas toujours sensibilisé aux problématiques Nord-Sud :

« Marchés équitables, expositions, projections de films, jeux, conférences, repas du monde, ateliers multimédias, concerts... les acteurs de la solidarité internationale vous proposent des animations qui mêlent découverte et réflexion. »

Lors de l'édition précédente, un collectif de Voiron a participé au FITA en programmant un spectacle. Cette édition, ce sont dix collectifs qui participeront au FITA : collectifs SSI de Voiron, Vienne, Grenoble, Pontcharra, Valence, Lyon, Albertville, Vienne, Bourgoin Jallieu et Chambéry.

Le service Solidarité Internationale du Conseil Régional de Rhône-Alpes attribue chaque année une subvention à une structure afin que celle-ci propose des animations aux collectifs SSI. La Région s'est montrée fortement intéressée par les spectacles du FITA. En estimant le nombre de représentations, a été demandée une somme correspondant à tous les frais liés à la mise à disposition des spectacles aux collectifs. Grâce à ce soutien le surplus de travail peut être pris en charge.

Dans un premier temps, il est nécessaire de trouver les bons interlocuteurs et leurs coordonnées. Il n'est pas aisé de se repérer dans le fonctionnement complexe de la Semaine de la Solidarité Internationale et de ces collectifs d'associations. L'important est d'être en contact direct avec la personne « moteur » de chaque association qui fédère tout le collectif autour d'un projet. Le fait d'aller aux réunions du collectif de Grenoble présenter le FITA m'a facilité la tâche, car j'ai mieux compris le fonctionnement interne de la SSI, et des personnes ressources m'ont donné des contacts.

Les collectifs ont beaucoup de mal à choisir un spectacle : y sont regroupés beaucoup d'associations n'appartenant pas au monde de la culture. Ces associations se sentent peu

1 Présentation de la SSI sur le site officiel <http://www.lasemaine.org/>

expertes et déroutées à l'idée de devoir choisir un spectacle. Comme toutes les associations, elles sont confrontées à des problèmes de budget, de technique, et au manque de permanents. D'autres complications s'ajoutent, notamment la lenteur de décision dû au nombre d'associations participant au collectif.

Deux spectacles (venant d'Haïti et du Togo) ont été mis en avant dans la présentation aux collectifs. En effet le prix de ces spectacles est abordable et ils apparaissent comme les plus pertinents au niveau de l'engagement social et culturel des troupes dans leur pays et des problématiques dégagées. Le fait de guider ainsi les collectifs dans leur choix accélère leur prise de décision. Du côté de la compagnie, proposer deux spectacles simplifie le suivi et l'organisation de tournées.

La difficulté majeure liée à la programmation partagée par plusieurs structures réside dans les différences de rythme et de calendrier pour chacune d'entre elles. Les professionnels de la culture qui doivent boucler leur programmation, la communication, signer les contrats très tôt dans l'année ; tandis que des associations composées surtout de bénévoles ont un rythme de travail beaucoup plus lent et ont parfois peu l'habitude de programmer des spectacles.

b) Lien avec les compagnies

C'est l'association qui invite les compagnies, achète les spectacles et s'occupe de leur venue en termes logistique.

Le lien avec les compagnies s'est uniquement fait par mail car la plupart viennent de l'étranger. Cependant, j'ai pu rencontrer la *Compagnie des Bruits de la Rue*, du Congo Brazzaville, lors de mon déplacement aux Rencontres de la Villette en avril. Je me suis aussi déplacée à Marseille avec le directeur de l'Espace Paul Jargot pour voir le spectacle d'Eva Doumbia, *Exils 4*.

Il s'agit dans un premier temps de négocier les tarifs et de s'assurer que les compagnies sont disponibles. Puis le suivi devient important à partir du mois de mai, car il faut envoyer des invitations officielles pour l'obtention de visas. Enfin, début juin, il faut trouver des billets d'avion à bas prix et un lieu d'hébergement.

La difficulté majeure de cet aspect de la mission réside dans l'éloignement géographique des compagnies. La communication est bien plus difficile, et les différences culturelles font que notre compagnie n'a pas forcément la même manière de travailler que des compagnies roumaines ou africaines par exemple. En outre, tout l'aspect logistique devient bien plus compliqué lorsque plusieurs milliers de km nous séparent de ces compagnies.

c) Mobilisation des acteurs du territoire

Comme nous verrons dans une troisième partie, un des enjeux du festival est de mobiliser les acteurs du territoire. Autour des spectacles programmés à Grenoble peuvent être imaginées de nombreuses actions, en relation avec le thème du spectacle, le pays d'origine ou la démarche de la compagnie.

Chaque année, une des personnes de l'organisation prend contact avec les associations, les centres sociaux, les foyers... Il n'existe pas forcément de traces exactes dans les archives de ce qui a été fait, qui a participé et quel était le contact. Des outils supplémentaires permettraient qu'après le festival une trace soit gardée des contacts créés et des actions menées. La difficulté majeure est de rentrer en contact avec les structures, et les mobiliser autour du festival. Celles-ci ont un emploi du temps très chargé à la fin de l'année et ne se projettent pas facilement 6 mois à l'avance.

Sont contactées les structures qui ont déjà été partenaires du Festival. Sont démarchées les structures potentiellement intéressées par le thème d'un spectacle et/ou son pays d'origine.

Voici une liste non exhaustive des partenaires rencontrés et qui participeront au festival : associations Arc en Ciel, Solidarité Femmes, Agora Peuple et Culture, Solexine, La Remise, Culture du Cœur, Grenoble Isère Roumanie, Gières Roumanie, Vif Roumanie, Roms Action, SOL, CCFD, Artisans du Monde, Cen, Genepi, le SPIP, l'OIP, Le Troisième Bureau, Danse sans frontières, les Visiteurs de Prison, le Foyer Milena, les bibliothèques Arlequin et Prémol, la Maison des Habitants de la Villeneuve, le foyer de l'Oiseau Bleu, le collège de la Villeneuve, le Lycée Marie-Curie à Echirolles, le Lycée Stendhal et le club Unesco, le collège des Abrets, le Codase, le Foyer Jeunes Travailleurs des Ecrins, le CCREG, CCSAS de la Ville de Grenoble, le pôle Développement des territoires de la Ville de Grenoble.

d) Etablissement d'un planning pour le festival

A partir des premières réponses de partenaires et de compagnies en termes de dates, un planning a pu être établi. C'est un outil très important : il permet d'anticiper et de ne pas se retrouver avec des incompatibilités à plusieurs niveaux. Il y a différents paramètres dont il faut tenir compte.

Tout d'abord, il faut s'attacher au parcours de chaque compagnie : isoler chacune des tournées. On peut vite voir si la compagnie a un nombre de représentations suffisant. Comme développé dans la troisième partie, le travail du FITA avec la plupart des compagnies est envisagé comme un soutien à long terme. Pour ces compagnies, il faut un nombre de dates qui leur permettra d'investir de l'argent pour leur développement et celui de leur région. Se pose la question de la rentabilité : ce nombre de dates permet-il à l'association d'amortir les coûts de transport ?

Visualiser le parcours de chaque compagnie permet de s'interroger sur leur rythme de travail, et planifier des jours de repos. Il permet de penser les actions culturelles : organiser une rencontre en trouvant le moment le plus pertinent.

Le planning est aussi un point de départ pour une réflexion sur le territoire et la circulation des publics. Il permet de voir rapidement si trop de dates ne sont pas prévues le même jour sur un périmètre restreint. C'est un enjeu pour chaque lieu partenaire du FITA : l'Heure Bleue a ainsi demandé à ce que le spectacle *Hymnus* ne soit pas programmé dans l'agglomération grenobloise, afin que le public vienne en nombre.

En termes d'outil pour l'organisation d'un festival, le planning est un outil très important. Il ne faut pas craindre de le faire très tôt car il permet de se projeter sur les questions aussi bien concrètes (logistiques) que stratégiques (enjeux budgétaires, équilibre dans la programmation, circulation des publics).

e) Communication

Outre le suivi de la communication de chacun des lieux qui édite sa propre plaquette, l'association Epi d'Or possède également ses propres supports de communication :

- Site internet
- Programme sous forme de dépliant
- Affiches en plusieurs formats

Dès le début du mois de juin, sont rassemblées toutes les informations en termes de dates, de programmation, d'actions menées, de partenaires. Ces éléments sont organisés pour la mise en ligne sur le site internet et tout est transmis à la personne chargée du site web du festival¹. Une réflexion sur le format du programme et à la présentation de l'information s'amorce en lien avec la graphiste.

L'autre volet de ce pôle communication concerne les partenariats avec des structures qui contribuent à la visibilité de l'évènement. Ce partenariat peut prendre des formes différentes. A la Maison du Tourisme est réservée une vitrine de communication, espace ouvert à toutes les entreprises mais payant. A la bibliothèque Centre Ville en revanche, l'espace est gratuit mais le conservateur en Chef opère un choix. Enfin des structures comme la Semitag ou France Bleu Isère acceptent de porter l'évènement si celui-ci les intéresse. En retour, les documents de communication doivent porter le logo de l'entreprise.

2. Mission secondaire : Communication du spectacle *Le Cri*

Le spectacle a été créé au Théâtre Prémol et au Théâtre des Peupliers entre février et avril. Il a été présenté les 29 et 30 avril au Théâtre Prémol et les 4 et 6 avril en avant première à la Maison Diocésaine de Grenoble et à l'église de Susville.

A partir d'écritures bibliques, cette création a été pensée et mise en scène par Laurent Poncelet, et enrichie des improvisations des danseurs et musiciens. Ceux-ci, venus du Brésil, du Portugal, de Norvège et de Suisse ont habité à Grenoble pendant ces trois mois. Ils se sont beaucoup investis dans la création.

a) Communication médias

Dans un premier temps, il s'est agit de réécrire et de mettre en page le dossier de presse; de rédiger les lettres d'accompagnement pour l'envoi des dossiers et un communiqué de presse. Cette tâche permet de mieux connaître le projet, de s'imprégner des axes majeurs de la création. Cela facilite ensuite la communication sur une création dont on ne connaît pas la forme finale, mais seulement les intentions.

1 <http://Ophélie.theatre.free.fr/fita/index>

Le fichier presse a été remis à jour et enrichi. Ont été ciblé les médias locaux, la presse chrétienne s'agissant d'un projet sur les Ecritures Bibliques et les médias culturels. Après l'envoi ciblé des dossiers, il s'agit de relancer en proposant des informations complémentaires, un entretien avec le metteur en scène, ou une invitation au spectacle. Afin de faire une revue de presse il faut ensuite surveiller la sortie des articles.

b) Communication diffuseurs

Seules quatre dates de diffusion étaient prévues (le 4 avril à la Maison Diocésaine, le 6 avril à Susville, les 29 et 30 avril au Théâtre Prémol), dont deux présentant une forme provisoire du projet. Avec si peu de représentations, on ne pouvait compter sur le bouche-à-oreille pour que les diffuseurs viennent voir le spectacle. L'enjeu pourtant était qu'ils soient présents au spectacle, pour avoir des chances de trouver des lieux de diffusion futurs pour ce projet produit par la compagnie.

En prenant en considération le coût important du spectacle certaines structures sont plus pertinentes à contacter que les autres. Tout d'abord les membres de la Commission « Le Maillon », commission réunissant des structures de diffusion de Rhône-Alpes (présentée plus haut).

La compagnie peut obtenir une aide à la diffusion en milieu rural du Conseil Général de l'Isère si cinq structures non conventionnées se montrent intéressées par le spectacle. Ainsi ont été contacté des lieux de diffusion isérois en milieu rural : l'association Courant d'Art et le Pot-au-Noir dans le Trièves, la mairie de Saint-Marcellin, différents groupes locaux du Secours Catholique, la mairie de la Côte-Saint-André...

Enfin, ont été mobilisées des structures disposant d'un budget suffisant : l'Heure Bleue à Saint-Martin d'Hères, l'espace Paul Jargot à Crolles.

A toutes ces structures ont été envoyé des mails, des invitations par courrier, et toutes ont été relancées.

c) Communication directe

Trois semaines avant les premières dates sont identifiés les lieux clés dans l'agglomération grenobloise pour la diffusion des tracts et des affiches : lieux culturels, structures socioculturelles, paroisses... Ont été rencontrés également les responsables d'aumônerie,

associations de confession chrétienne. Des mails ont été envoyés à tous les contacts de l'association.

B. Résultats

1. L'organisation du FITA

Pour une mission longue comme l'organisation d'un festival, il est parfois difficile de mesurer les résultats de son travail. Ce sera pleinement possible en novembre lorsque le festival aura lieu.

a) Lien avec les lieux partenaires du FITA

Début juin, la programmation est quasiment établie. Nous savons quels seront les partenaires qui participeront au festival, quels spectacles ils programmeront (sauf pour quelques associations ou collectifs SSI), et presque toujours la date et le lieu choisi. Nous avons commencé à échanger des informations pour la communication. Les conventions sont en négociation et vont être signées.

Le festival mobilise plus de partenaires que les autres éditions : 21 lieux de diffusion contre 17 en 2006.

b) Mobilisation des associations

Trois réunions d'information ont été organisées par l'association : une au mois d'avril pour tous les partenaires du festival de Grenoble, qui a faiblement mobilisé. Une seconde a été organisée en mai dans le secteur 6 (Villeneuve-Village Olympique), où beaucoup d'acteurs se sont déplacés. Cette réussite doit être due à la sectorisation de la réunion: le projet apparaît comme plus construit car en lien avec les problématiques de territoire. D'autre part, la réunion était organisée en partenariat avec le Pôle de Développement du Territoire (ex-DSU). A ces deux premières réunions se sont surtout déplacés les structures culturelles et sociales, et les associations disposant de permanents. Pour les associations militantes, une troisième réunion a été organisée en soirée à la Maison des Associations, mi-juin.

Je suis également intervenue lors d'une réunion des directeurs des Centres Sociaux de Grenoble. Cette intervention a permis de toucher des professionnels qui ont un emploi du temps très chargé, en particulier les directeurs de Centres Sociaux.

Lors de toutes ces rencontres, des idées d'actions à mener ont été lancées, et quelques dates sont convenues. Dès septembre, l'équipe sera plus importante et permettra une meilleure prise en charge du partenariat.

2. Communication du spectacle Le Cri

A la différence du Festival, j'ai pu voir les résultats de notre travail pour la communication du Cri.

a) Mobilisation du public

Le premier spectacle au Théâtre Prémol a accueilli plus de 150 spectateurs pour une jauge de 200 places, ce qui constitue une bonne soirée selon les permanents du théâtre. **La deuxième soirée a affiché complet**, ce qui est plutôt rare. Je pense qu'il aurait été intéressant de faire remplir un questionnaire pour savoir par quel biais les personnes avaient été au courant de ce spectacle.

b) Retombées presse

Il a été très difficile de mobiliser la presse nationale sur un spectacle en région Rhône Alpes, portant sur un thème très particulier et surtout qui n'affichait que deux dates et pas de tournée. Même la presse chrétienne n'a pas répondu à l'appel, sauf le mensuel *Messages* du Secours Catholique, et le magazine mensuel *Prier* qui a fait une annonce.

Les médias locaux ont relativement bien couvert l'évènement : France 3, Le Dauphiné Libéré, le Petit Bulletin, Radio Grésivaudan, France Bleu, Radio Chrétienne Française de l'Isère et Phare FM ont répondu présent.

c) Diffusion future du spectacle

Certains programmeurs se sont déplacés au spectacle, surtout ceux que connaissaient déjà Laurent. **Il semble possible que le spectacle puisse tourner en Isère à l'automne 2009**, car nombre d'entre eux se sont montrés intéressés.

C. Bilan de compétences et intégration dans l'équipe

1. Bilan de compétences

Les compétences acquises ont été nombreuses, même si celles-ci sont difficilement palpables. J'ai eu l'opportunité d'être au cœur des enjeux du festival et de la mise en place de stratégies d'action. Etre à ce poste de coordination dans une microstructure m'a permis d'avoir une vision d'ensemble, de m'investir et de prendre des responsabilités.

Je pense avoir pris des initiatives sur les outils à mettre en place, notamment dans l'enrichissement de certains fichiers et la création du planning. Par contre, je regrette de ne pas avoir pu prendre en charge une partie du budget prévisionnel, ni des dossiers de subventions. Je n'ai pris connaissance du budget qu'au mois de juin, car Laurent Poncelet ne me les a pas transmis malgré mes demandes.

Au niveau administratif, j'ai pris en charge le renouvellement de la licence d'entrepreneur et l'adaptation des conventions de partenariat pour chaque structure. Tout le reste était pris en charge par Jean-Pierre, par l'intermédiaire de Laurent. Jean-Pierre ne faisant pas partie de la structure, je n'ai pas eu accès aux informations quotidiennes sur les problèmes rencontrés, je n'ai donc pas acquis beaucoup de compétences précises sur les payes, le droit fiscal et social.

J'ai mesuré toutes les difficultés que peut rencontrer un chargé de communication, et les compétences à acquérir. Ce n'est pas tant le savoir-faire qui m'a posé problème que le savoir-être. La rédaction et la mise en page d'un dossier sont en effet moins compliqués que les relances médias. Il faut faire preuve de beaucoup de confiance et de ténacité.

Ce qui ressort de l'ensemble de ce stage, c'est que j'ai pu prendre pleinement conscience de l'importance de la communication avec les partenaires. Cela a été une des principales

difficultés de mon stage, et aussi un enrichissement. Un projet culturel qui s’ancre dans le territoire ne peut se faire sans l’appui sur de multiples partenaires. Ce partenariat doit être construit, et il ne faut pas hésiter à solliciter, rappeler, prendre des initiatives en terme de communication avec ces partenaires. Or, il faut pouvoir avoir suffisamment de confiance en soi et avoir d’emblée compris les enjeux du festival pour pouvoir faire ce travail.

	Connaissances théoriques		Savoir Faire		Savoir Etre	
MISSIONS	Acquis	Manquants	Acquis	Manquants	Acquis	Manquants
Coordination d’un festival	-Connaissance des enjeux, des acteurs, des délais pour l’organisation d’un festival	- Connaissance des acteurs grenoblois (associatifs, sociaux ou culturels...)	- Etablissement d’outils tels qu’un planning, tableaux de suivi	-Mener une réunion	-Rigueur -Anticipation	-Autonomie dans la recherche et la sollicitation de nouveaux partenaires
Communication sur une création	-Connaissance des enjeux et des délais -Connaissance du paysage médiatique local et national	-Connaissance des réseaux informels grenoblois	-Mise en page et réécriture de dossiers de presse et communiqués - Etablissement de rétro-plannings - Etablissement de fichiers presse et médias	-Rédaction de dossiers de presse et de communiqués -Connaissance approfondie des techniques de relance presse et médias	- Communication écrite	-Communication orale -Prise d’initiative dans la recherche de réseaux de communications locaux

Acquis : compétences acquises avant ou au cours du stage, maîtrisée à l’issue du stage

Manquants : compétences ayant manqué pour la réalisation des missions, ou non acquises actuellement mais qui pourraient s’avérer nécessaire

2. Accompagnement et intégration dans l’équipe

Laurent m’a proposé plusieurs rendez-vous avant le début du stage afin de me tenir au courant des avancées auprès des partenaires, ce qui m’a permis d’être rapidement au fait. Il m’a

d'emblée laissé beaucoup de responsabilité et a manifesté sa confiance. Au départ, son suivi était très présent puis j'ai pu moi-même prendre certaines décisions ou intervenir seule lors de réunions.

Je regrette cependant avoir du travailler seule (chez moi et au local de l'association) durant ces cinq mois. L'échange avec d'autres personnes m'a manqué, et de fait je n'ai pas pu améliorer mes compétences sur le travail en équipe et les ressources humaines.

J'ai eu des difficultés à obtenir des documents sur la structure pour mon travail et pour mon mémoire, en grande partie parce que les archives n'étant pas rangées au local de l'association et que Laurent Poncelet ne m'a transmis les comptes et budgets qu'à la fin de mon stage.

IV. Le FITA : un développement fondé sur le partenariat

La compagnie Ophélie théâtre organise depuis 2002 le FITA. Celui-ci n'a pas toujours été un évènement s'étendant à toute l'Isère. Nous verrons que cette extension est profondément liée aux enjeux du FITA qui place le partenariat au centre de son festival. Son but est en effet de permettre à des publics éloignés de la culture pour des raisons sociales ou géographiques de pouvoir assister à des spectacles.

A. Le petit frère du FITA Belge

1. Proximités et divergences

Le FITA est né en 2002 en Rhône-Alpes, 16 ans après son homonyme belge, qui débuta en février 1986 au Centre culturel le Botanique à Bruxelles.

Le festival de Rhône Alpes est fondé sur le même principe : c'est un rendez-vous de compagnies de théâtre du monde entier partageant une même vision engagée du théâtre, que ce soit par les thèmes abordés, leur processus de création ou encore leur engagement dans leur pays. Le festival s'adresse à un public le plus large possible. Ainsi, le but est de mailler le territoire en proposant à diverses structures de programmer des spectacles dans leurs salles. Enfin, il s'agit de créer une émulation autour des spectacles avec des partenaires locaux, particulièrement les associations et les institutions sociales.

Laurent Poncelet a ainsi repris le concept belge mais en l'adaptant au territoire et à sa propre vision du projet.

Comme on l'a vu, les problématiques de l'Isère sont celles d'un territoire à la fois urbain, avec des quartiers particulièrement défavorisés et rural. C'est ainsi que depuis sa création, le FITA Rhône-Alpes a lieu d'une part dans les quartiers sud de Grenoble (Arlequin, la Villeneuve, Village Olympique et Abbaye) et dans des territoires ruraux ou de montagne (Grésivaudan, Trièves, Matheysine, Voironnais-Chartreuse, Bièvres-Valloire, Val du

Dauphiné, Porte des Alpes...). En revanche le festival belge a lieu principalement en milieu rural.

En ce qui concerne la programmation, le FITA Rhône-Alpes sans doute davantage ouvert à des compagnies ne faisant pas strictement partie du réseau du Théâtre-Action. Laurent Poncelet accepte davantage les compagnies qui ne développent pas un travail avec des amateurs, voire des compagnies reconnues. C'est le cas pour la 4^{ème} édition de la compagnie venue de Roumanie, de Dieudonné Niangouna qui est un auteur-metteur en scène reconnu originaire du Congo Brazzaville qui a été programmé au IN d'Avignon en 2007 ou encore le spectacle *Exils 4* soutenu par le ministère de la Culture.

2. Une évolution rapide...

Une première édition eut lieu en 2002, édition restreinte qui n'a pas donnée lieu à un bilan quantitatif. Les trois spectacles programmés furent diffusés à l'Espace 600, lors de cinq représentations accompagnées parfois de forums. Les représentations eurent un grand succès en termes de public. Après cette première édition qui fut encourageante, Laurent Poncelet décida de poursuivre le Festival à Grenoble, en essayant d'élargir à la région.

En 2004, déjà plus de huit lieux programmèrent des spectacles (outre l'Espace 600, le Théâtre Prémol et la MJC Abbaye), il y eut des spectacles à Villefontaine, Bourgoin Jallieu, Péage de Roussillon, Vienne, Aix-les Bains, Albertville, Chambéry et Saint-Étienne. 3000 spectateurs environ se déplacèrent pour assister à 15 représentations de 7 spectacles différents.

En 2006, 6500 spectateurs se déplacèrent pour assister à 26 représentations de 8 spectacles différents, tous présentés au moins une fois à Grenoble (l'Espace 600, Théâtre Prémol et MJC Abbaye) ainsi que dans 14 autres lieux différents en Isère et en région Rhône-Alpes¹.

Nous relativisons ici quand même le succès spectaculaire de l'édition de 2006 largement dû au spectacle *Résistance Resistencia*, spectacle qui fut très porteur. Ce spectacle fut mené avec des jeunes des favelas de Recife au Brésil, coproduite par la compagnie et mis en scène par

1 Vif, Voiron, Mens, Corbellin, St Just de Claix, Chatte, Bourgoin-Jallieu, la Mûre, St-Jean de Maurienne, La Motte Servolex, Albertville, Valence, Bourg-en-Bresse, St-Fons

Laurent Poncelet. Il y eut près de 300 spectateurs par représentation. Cet afflux de public pour *Resistencia* eut sans doute pour conséquence de faire baisser la moyenne de la fréquentation des autres spectacles à l'Espace 600 : moyenne de 200 spectateurs à l'Espace 600 en 2006, contre 240 en 2004. Cette petite baisse peut aussi être due à la présence d'un plus grand nombre de spectacles et surtout de lieux et de représentations en sus de l'Espace 600.

La quatrième édition marquera les six ans d'existence du festival. Nous pouvons ici comparer le FITA Rhône-Alpes et le FITA belge: le festival belge en 1994 -huit ans après sa naissance- diffusait plus de 180 représentations dans 60 lieux publics. Le festival en Rhône-Alpes de novembre 2008 devrait réunir une vingtaine de lieux différents¹ pour une trentaine de représentations.

Ce développement en France est-il pour autant moins important ? Non, car il convient ici de rappeler que les différences en termes de fonctionnement entre la Belgique et la France. Le FITA en Belgique est co-organisé par de nombreuses structures, tandis qu'en Rhône-Alpes l'organisation est prise en charge par la compagnie Ophélie Théâtre. Or, ramené aux forces vives de chacun des festivals, on peut estimer que le développement en termes de maillage du territoire en Rhône-Alpes a été tout aussi rapide.

3. ...malgré un soutien politique moins franc qu'en Belgique

Le Théâtre-action en France, n'a pas la même reconnaissance politique qu'en Belgique.

Ainsi Fadila Laalan, ministre de la Culture, de la Jeunesse et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique² déclare qu': « *Aujourd'hui, le Théâtre-action est reconnu comme un secteur à part entière des arts de la Scène. (...) Par son engagement avec des publics au service d'une démocratie culturelle active, le théâtre-action joue un rôle essentiel et connexe aux autres politiques culturelles. Son action quotidienne, au carrefour*

1 Il est ainsi prévu que les spectacles soient diffusés dans des salles de Saint-Laurent du Pont, Bourgoin Jallieu, La Mure, Saint-Jean de Maurienne, Crolles, Pontcharra, Montluel, Valence, Albertville, Mens, Les Abrets, La Tour du Pin, Lyon, Chambéry, Saint-Martin d'Hères, La Côte-Saint-André, Saint-Ismier, et à l'Espace 600, au Théâtre Prémol, à la MJC Abbaye

2 BIOT PAUL(dir.), **Théâtre-Action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)**, Editions du cerisier, 2006, p.7

des enjeux sociaux et culturels, procède de cette vision de la culture. C'est cette vision que je défends comme ministre de la Culture et en tant que citoyenne. »

Depuis le début des années 1970, les groupes de théâtre qui deviendront les compagnies de Théâtre-Action signent, avec le ministre de l'Education nationale et de la Culture de la Communauté Française de Belgique des conventions annuelles fondées sur des projets. Tous les projets des groupes théâtraux s'inscrivent dans une notion de démocratie culturelle. Il apparaît lors de réunions que le Théâtre-Action doit être reconnu distinctement tant des associations d'éducation permanente que des théâtres traditionnels. Les compagnies élaborent les fondements d'une circulaire sur le théâtre-action, document à valeur symbolique promulgué en 1984.

En 2002 est proposé une réécriture du Décret-cadre paru en 1989 fixant les relations du Ministère de la Communauté Française et des théâtres subventionnés. Pour le Théâtre-Action c'est l'occasion d'enfin apparaître dans un texte. Le 10 Avril 2003 est adopté le nouveau Décret dont l'article premier déclarait qu'il fallait entendre « *l'art dramatique, y inclus le théâtre-action comme un des quatre domaines d'expression artistique professionnels* »¹. Ce nouveau décret autorise toutes les compagnies même peu dotées à bénéficier d'une stabilisation contractuelle sur le long terme. Le Décret indique également que le Théâtre-Action est une pratique théâtrale qui « *poursuit avec des personnes socialement et culturellement défavorisées des objectifs socioculturels* ».

En France, en revanche, il n'existe pas de reconnaissance institutionnelle du Théâtre-Action. Pour amorcer une reconnaissance, Paul Biot, Laurent Poncelet, une sénatrice de l'Isère, Yann Renard et Jacques Ralit lancent en 2004 une démarche pour la création d'une Commission d'Information Parlementaire autour du Théâtre-action et son intégration dans le champ culturel.

Le rendez-vous avec un conseiller de M. Aillagon alors ministre de la Culture s'avère être un *fiasco*, pour reprendre les termes de Laurent Poncelet. Plusieurs arguments sont lancés. Selon le conseiller, les compagnies de Théâtre-action n'étant pas les seules à mener ce travail auprès de personnes en situation d'exclusion sociale, dans un objectif de créer du lien social, cette demande de reconnaissance n'est pas fondée. En outre, le secteur culturel français ayant un

¹ Extrait du Décret in *Eléments d'analyse institutionnelle* in BIOT PAUL(dir.), **Théâtre-Action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)**, Editions du cerisier, 2006, p.399

ministère de la Culture suffisamment fort, leur quête n'était pas justifiée : les acteurs culturels devaient se contenter de leurs acquis. Enfin, cette demande intervenant dans un contexte de crise de l'intermittence, le ministère de la Culture n'était pas disposé à entendre cette revendication.

Nous pouvons affirmer cependant que si cette reconnaissance est difficile, c'est principalement dû aux paradigmes fondateurs des politiques culturelles françaises. Celles-ci s'étant fondées sur la prééminence de la création et sur le critère de l'excellence artistique, il y a peu de place pour une reconnaissance du Théâtre-Action. En outre, le déploiement du budget culturel n'est pas une priorité actuelle du gouvernement.

Cette différence fondamentale implique, concrètement, que le FITA Rhône Alpes est beaucoup subventionné par des politiques transversales, comme la Politique de la Ville. Il est aussi subventionné par la politique de Solidarité Internationale de la Région, par la politique Droit des femmes du Conseil Général (voir le budget du festival en annexe). Ces politiques soutiennent ponctuellement des projets culturels, mais il ne s'agit pas de leur cœur de cible. Cela ne facilite pas développement du festival puisque d'une année à l'autre ces subventions ont de grandes chances de ne pas être reconduite. En outre, certaines politiques spécifiques risquent de ne pas exister d'une année à l'autre. Par exemple le service « Droits des femmes » du Conseil Général disparaîtra très prochainement.

B. La « transversalité plurielle » comme enjeu et gage de réussite

Malgré ce soutien des politiques culturelles peu affirmé, le festival est parvenu à s'étendre très rapidement et à mobiliser un public nombreux. Il a pu atteindre ces objectifs grâce à la multiplicité des partenariats qu'il mène et les nombreux champs dans lesquels se déploie son action. Selon Paul Biot, « *la transversalité plurielle constitue un des enjeux et un des gages de réussite du festival* »¹

1 Biot Paul, in Biot Paul (dir.) **Théâtre-Action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)**, Editions du cerisier, 2006, p.381

1. Le FITA : une étape dans une coopération de longue durée à l'échelle locale et internationale

La collaboration avec de multiples acteurs du tissu social un des objectifs du projet culturel de la compagnie, et du mouvement du Théâtre-Action en général. Cette collaboration sert à vitaliser un réseau qui contribue pleinement au développement social et culturel du territoire. *« Le Théâtre-action participe pleinement de l'approche communautaire en proposant de nouvelles alliances entre acteur-citoyen, professionnel-non professionnel(...). Il se fonde également, au-delà des actions menées ponctuellement, sur des collaborations continues avec des partenaires privilégiés. »*¹.

Cette coopération est menée sur le long terme avec nombre de partenaires au niveau local. *« Un travail continu est mené sur l'année au moyen des créations collectives (ou d'autres actions) impliquant un travail rapproché avec un réseau important de partenaires de la création ou de la diffusion. L'association avec ces partenaires pour d'autres manifestations telles que le FITA en est alors facilitée. »*²

Les partenaires mobilisés sont tous très différents, mais une chose est sûre : cela permet à la compagnie de travailler avec des acteurs spécialisés dans leur domaine.

Les structures sociales ont une expertise précieuse en ce qui concerne le rapport du public qu'elles accompagnent au théâtre. Elles savent comment les mobiliser, sous quelle forme accompagner le public vers les spectacles et les rencontres avec les artistes. Par exemple, lors d'une rencontre avec l'association Solidarité Femmes, celle-ci a pu témoigner de la difficulté de certaines femmes à pouvoir sortir le soir pour aller au théâtre en raison de la grande emprise de leur mari sur leur vie sociale. Ainsi, a été convenu qu'une rencontre avec les artistes serait menée un midi dans le restaurant associatif dans lequel ces femmes ont l'habitude de se retrouver une fois par semaine. Par la suite, celles-ci seront plus disposées à venir au spectacle malgré l'interdiction de leur mari : elles prendront ce risque car elles auront rencontré la compagnie.

Les lieux de diffusion et associations dans toute l'Isère ont également une vision très fine du territoire sur lequel elles mènent leurs actions, et de leur public. Ils savent quel jour

1 FUNKEN Vincent, in BIOT Paul (dir.) **Théâtre-Action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)**, Editions du cerisier, 2006, p.286

2 PONCELET Laurent, in BIOT Paul (dir.) **Théâtre-Action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)**, Editions du cerisier, 2006, p.394

programmer le spectacle en fonction des habitudes du public : programmer un spectacle le dimanche paraissait incongru à Valence alors que dans le Trièves, cela semblait être très pertinent. Ces lieux sont eux-mêmes dans un réseau de partenaires locaux qui permet de mobiliser un public nombreux.

L'association s'engage également dans une coopération artistique internationale, auprès de plusieurs compagnies qu'elle suit d'édition en édition. Pour cette 4ème édition, le festival invite plusieurs compagnies déjà venues en 2004. C'est le cas de la compagnie Zigas du Togo, du groupe Pe No Chao venu du Brésil, du Théâtre du Public de Belgique et du Theater for Everybody venu de Palestine. Ainsi, elle peut soutenir de manière durable le travail des compagnies et engager un partenariat à long terme.

Bien souvent, il ne s'agit donc pas simplement d'achat de spectacle. L'association est souvent coproductrice du spectacle. Elle propose de leur faire une création lumière car les compagnies n'ont pas de régisseur dans leur pays. Parfois même la mise en scène est assurée par Laurent Poncelet, comme cela a été le cas pour le spectacle *Résistance Resistenzia* du groupe Pe No Chao.

En faisant ce suivi sur plusieurs années, l'association participe à son niveau au financement des projets de développement local initiés dans les pays d'origine des troupes.

Cette année, l'association prévoit une dizaine de dates pour la compagnie Zigas dans le cadre du FITA en Rhône-Alpes. Il s'agit de les faire tourner un maximum afin qu'ils puissent financer leurs projets de développement local au Togo. En effet, la compagnie dirigée par Atavi-G travaille à partir des techniques du conte avec les enfants des rues de Lomé. Atavi-G a récemment ouvert un centre d'accueil de ces enfants, et initié un programme éducatif composé pour moitié des enseignements autour du conte.

L'association accompagne également le groupe Pe No Chao, qui en 2004 et surtout en 2006 avait bénéficié de tournées importantes en Europe. Ce groupe est issu d'un centre éducatif et culturel pour les jeunes des favelas à Recife au Brésil. Dans ce centre, un travail est mené autour des cultures urbaines (graph, rap, danse hip-hop), des cultures traditionnelles (danse et percussions,) et de la capoeira. Dans chaque discipline, les jeunes travaillent avec des professionnels. Le groupe s'ouvre constamment à des pratiques nouvelles (dont le cirque avec le cirque Fratellini). En tout, 70 enfants et jeunes sont accompagnés par la structure. Le directeur part d'ailleurs cet été monter un projet au Brésil avec le groupe.

2. Le partenariat, la clé du développement du festival

Le développement spectaculaire du FITA tient sans doute au grand nombre et à la diversité d'acteurs impliqués dans le projet.

Comme nous l'avons vu, la Belgique organise depuis 1986 un FITA. Celui-ci a lieu désormais en octobre, tous les deux ans. C'est en partie pour cette raison que l'association Epi d'Or a choisi d'organiser le festival en région Rhône Alpes en novembre. Ainsi les différents organisateurs, de Belgique, ou de Rhône Alpes, peuvent mutualiser leurs moyens à plusieurs niveaux.

En termes de programmation et de choix artistique, la coopération est essentielle. Il n'est pas aisé pour les programmeurs d'avoir vu ou en tout cas eu des informations sur tous les spectacles proposés par les compagnies du réseau du monde entier. Tous n'ont pas eu le temps de voir beaucoup de spectacles d'autres compagnies ne faisant pas partie du réseau. C'est pour cela que tous les programmeurs, durant les deux ans de préparation de leurs festivals respectifs, se tiennent au courant de leurs « coups de cœur » et des rencontres qu'ils ont pu faire.

Pour la programmation du FITA en Rhône-Alpes par exemple, on peut distinguer les spectacles « coups de cœur » de l'association Epi d'Or des spectacles conseillés par d'autres structures organisatrices du réseau de Théâtre-Action :

Le spectacle *Hymnus* (originaire de Roumanie) et le spectacle *Attitude Clando* (compagnie Les bruits de la Rue du Congo-Brazzaville) ont été choisis par Laurent Poncelet qui a pu les voir lors de l'édition 2007 du festival d'Avignon. En revanche, le spectacle *Rara F exhibition* (compagnie Toto B d'Haïti) a été conseillé par un partenaire belge, le Théâtre du Croquemitaine. Ceux-ci ont en effet découvert le travail de la compagnie lors de la venue en Europe de Dieuvela, la chorégraphe du groupe haïtien.

Lorsque de la programmation est établie, vient le temps de l'organisation. Comme le FITA en Belgique a lieu en octobre, et le FITA Rhône Alpes en novembre, la mutualisation de certains moyens est possible.

Par exemple, le Théâtre du Croquemitaine, participant au FITA en Belgique, est producteur délégué de la compagnie Toto B venant d'Haïti. Cela signifie qu'il organise sa venue en Europe, se charge des frais de déplacement d'Haïti, organise sa tournée en prenant en compte les dates françaises. A l'inverse, Laurent Poncelet est producteur délégué de la compagnie

Zigas, venue du Togo. De même, il s'occupe des visas, calcule le budget nécessaire à leur frais de déplacement et le cas échéant recherche des financements possibles.

Ainsi, la venue des compagnies est rendue possible. En effet, pour certaines compagnies, les personnes à se déplacer sont nombreuses. Si la tournée n'était pas organisée sur deux mois, il n'y aurait pas de dates suffisantes pour amortir les coûts de déplacement.

Le fait de se répartir ainsi les responsabilités permet l'économie de temps, d'énergie, et d'argent pour les équipes organisationnelles.

En Rhône-Alpes, l'idée d'associer des théâtres, des associations, des collectifs à la programmation du FITA permet un maillage important et de fait, un développement du festival en termes de nombre de représentations. Ainsi, on observe qu'une grande partie des achats de spectacle est assuré par ces partenaires. La ligne « Contribution partenaires » du budget prévisionnel 2008 est de 30 250 euros, soit plus de la moitié du budget total d'achat de spectacles du festival qui est de 53 000 euros. Il est plus intéressant pour le projet culturel, on l'a vu, de travailler en partenariat avec ces structures pour leur connaissance très fine du territoire. En outre, cela permet à l'association Epi d'Or de ne pas prendre seule tous les risques liés à l'accueil des spectacles.

Le FITA s'est développé rapidement mais en prenant appui sur de solides partenariats conduits sur plusieurs années. L'objectif est de consolider ces partenariats en menant des actions construites le plus possible en amont, avec une vraie réflexion et une adaptation aux objectifs de chacun.

La compagnie Ophélie Théâtre s'ancre dans un réseau local et international. Malgré les innovations des collectivités territoriales et l'histoire récente de la municipalité Dubedout, les activités de la compagnie se heurtent à une sectorialisation trop importante des politiques culturelles. De fait, le Théâtre-Action n'est pas reconnu en France, contrairement à la Belgique. La crise de la diffusion et le désengagement de l'Etat, que peinent à surmonter les collectivités territoriales, rendent l'activité de la compagnie difficilement pérenne surtout en ce qui concerne les ressources humaines.

Le développement du FITA montre à quel point le travail en partenariat permet un maillage du territoire, de nombreuses représentations et la venue d'un public nombreux. Le FITA 2008, pour lequel j'ai effectué mon stage, sera en outre l'occasion d'alerter les politiques sur l'importance de la démarche de création collective de théâtre pour créer du lien social et permettre une appropriation de l'expression culturelle par chacun. En effet, est programmé un grand forum « Théâtre et lien social » associant participants aux ateliers, habitants et professionnels de la culture et de l'action sociale et auquel seront conviés des élus.

Les objectifs de la structure sont très nombreux : lien entre culture et social, création de lien social et réinsertion par la culture, coopération internationale et démocratisation culturelle... Ces enjeux rendent parfois la compagnie plus proche d'une ONG que d'une entreprise culturelle.

Du point de vue de la décentralisation dans le territoire, la démocratisation de la culture est atteinte grâce au FITA. En revanche il n'y a jamais eu d'études de composition sociologique du public : on ne sait pas si la démocratisation comme rencontre de l'art et d'un public large d'un point de vue sociologique est atteinte. Mais étant donné le nombre d'associations et institutions sociales qui conduisent des groupes de personnes défavorisées au spectacle, il semble tout de même que cet objectif soit largement atteint.

En ce qui concerne les autres objectifs, il n'y a pas encore d'indicateur mis en place. On ne peut que s'en tenir qu'aux témoignages très forts des participants aux ateliers et des institutions sociales qui les accompagnent.

Cette riche expérience de stage m'a appris de nombreux outils, allant de la production à la communication. Mais il m'a surtout appris comment construire des démarches partenariales. J'en tire un bilan très positif.

J'ai effectué deux stages dans des compagnies de théâtre, pour deux festivals de théâtre de rue et un festival de théâtre-Action. J'ai toujours choisi mes stages en fonction du projet de la compagnie et sa démarche d'ancrage dans le territoire. Faire son stage pour l'organisation d'un festival permet de voir la construction d'un projet dans son ensemble.

Mon projet professionnel peut paraître paradoxal, puisque je souhaite me préparer aux concours de la Fonction Publique territoriale. Mais en réalité cette expérience sur le terrain me donne une vision beaucoup plus fine des enjeux auxquels sont confrontés les acteurs culturels, et de l'importance de la cohérence du projet politique développé sur un territoire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BENHAMOU Françoise, *Les dérèglements de l'exception culturelle*, Paris : Seuil (La Couleur des Idées), 2006

DUBEDOUT Hubert, *Ensemble, refaire la ville*, Rapport au Premier ministre du président de la Commission nationale pour le développement des quartiers, Paris : La documentation française, 1983

FERRIER Michèle, *L'Aménagement du territoire théâtrale en Rhône-Alpes*, Grenoble : Observatoire des Politiques Culturelles, 1994

GIRARD Jeanne et BERAUD Didier, « Une aventure culturelle à Grenoble, 1965-1975 », Paris : Fondation pour le Développement culturel, 1979

LEPHAY MERLIN Catherine, PARADA-LILLO Rodolfo, MAYER René-Jacques, *Cartographie régionale du spectacle vivant*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2003

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, La République des idées/Le Seuil, 2002

Résister, Militer, Grenoble : Musée de la Résistance et de la Déportation/Maison des Droits de l'Homme de l'Isère, 2007

REDON Gaëlle, *Sociologie des organisations théâtrales*, L'Harmattan, 2006

SCANT Renata *20 ans de Festival de Théâtre européen, De l'Atlantique à l'Oural. Grenoble – Isère*, Grenoble : PUG, 2004

SCANT Renata *Dialogue avec un quartier*, Compagnie Renata Scant, 2003

Théâtre-Action de 1996 à 2006, *Théâtre(s) en résistance(s)*, Editions du cerisier, 2006

Articles

BIOT Paul, ROUX François et VIGE Hata « Agir avec le théâtre, le théâtre-action » in *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*, Paris : Cassandre/Editions de l'Amandier, 2006

BUISSON Georges, « Des artistes acteurs de la ville ? » in *L'observatoire n°26*, Grenoble : L'observatoire des politiques culturelles, 2004

SCANT Renata, « Le théâtre en actes », in *10 ans d'Action artistique, 1995-2005*, Paris : Cassandre/Editions de l'Amandier, 2006

Mémoires

ASTIER Gaël, *Les objectifs à la réalité d'une politique publique dans le secteur culturel*, Grenoble : IEP, 2005

CLERET France, *Comment remédier à la crise de la diffusion du spectacle vivant*, Grenoble : IEP, 2007

Documents téléchargeables

Enquête sur l'Education Artistique, 2008, Conseil Général de l'Isère:
<http://www.isere.fr/6529-pratiques-artistiques-en-isere.htm>

« *Relations tumultueuses entre Art et Social* », Synthèse des interventions et débats du forum participatif dans le cadre du FITA, Espace 600, Grenoble, 18 novembre 2006 :
<http://Ophélie.theatre.free.fr/forum.htm>

Circulaire n°168350 du 12 mai 1999 relative à l'aide apportée par l'Etat aux compagnies dramatiques professionnelles pour leurs activités de création et de diffusion :

www.rhone-alpes.culture.gouv.fr/service/sv/cir-aidethea-1999.pdf

Enquête Emploi réalisée par le Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques du Ministère de la culture en octobre 2007 :

<http://www.culture.gouv.fr/deps>

Commentaire de l'Arrêt de la Cour d'appel de Versailles du 14 octobre 1999 :

<http://www.legiculture.fr/Dirigeant-de-fait-cas-d-un.html>

Sites Internet consultés

Site de la Direction Départementale de l'Agriculture et de la Forêt de l'Isère :

<http://ddaf38.maapar1.agriculture.gouv.fr/>

Site de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Grenoble :

<http://www.grenoble.cci.fr/>

Site internet du Conseil Général de l'Isère :

<http://www.cg38.fr/>

Site internet de la compagnie

<http://Ophélie.theatre.free.fr>

ENTRETIENS CONDUITS

-Entretien semi-directif conduit avec Laurent Poncelet à Grenoble, le 21 Mars 2007 portant sur cinq axes : Parcours/ Contenu et cadre des actions/ Objectifs des actions/ Motivations personnelles/ Relations aux acteurs sociaux et au champ culturel

-Entretien semi-directif conduit avec Laurent Poncelet à Grenoble, le 11 Juin 2008 portant sur trois axes : Histoire de la compagnie/ Rencontre avec le Théâtre-Action/ Lien avec le Théâtre-Action de Renata Scant

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1

Bilans et comptes de résultat de l'association Epi d'Or (2004, 2005, 2006) p.78

Annexe 2

Budget prévisionnel du FITA 2008 p.84

Table des matières

I.	Ancrage et héritage local.....	6
A.	Un territoire contrasté.....	6
1.	Espaces et disparités.....	6
2.	Une volonté politique de rééquilibrage.....	8
B.	Un territoire favorable à une démarche de développement culturel.....	10
1.	Epoque mythique : la municipalité Dubedout.....	10
2.	Un dynamisme associatif.....	12
C.	Naissances et renaissances du Théâtre-action.....	17
1.	Renata Scant et Fernand Garnier : les premières pierres.....	17
2.	Affirmation et développement du mouvement.....	19
3.	Renaissance à Grenoble.....	21
II.	Une compagnie en Isère.....	25
A.	Quel état des lieux du théâtre en Isère?.....	25
1.	Ressources et analyses.....	25
2.	Un problème majeur : la diffusion.....	27
3.	Le désengagement de l'Etat.....	30
B.	La compagnie Ophélie Théâtre.....	32
1.	Des activités au croisement de plusieurs champs.....	32
2.	Un déficit de reconnaissance maîtrisé par la gestion budgétaire.....	36
C.	Une microstructure représentative du secteur culturel.....	43
1.	Les ressources humaines.....	43
2.	La concentration des responsabilités.....	45
III.	Rapport de stage.....	48
A.	Missions et mise en œuvre.....	48
1.	Mission principale : organisation du Festival International de Théâtre-Action.....	48
2.	Mission secondaire : Communication du spectacle <i>Le Cri</i>	56
B.	Résultats.....	58

1.	L'organisation du FITA.....	58
2.	Communication du spectacle Le Cri	59
C.	Bilan de compétences et intégration dans l'équipe	60
1.	Bilan de compétences	60
2.	Accompagnement et intégration dans l'équipe	61
IV.	Le FITA : un développement fondé sur le partenariat	63
A.	Le petit frère du FITA Belge	63
1.	Proximités et divergences	63
2.	Une évolution rapide... ..	64
3.	...malgré un soutien politique moins franc qu'en Belgique.....	65
B.	La « transversalité plurielle » comme enjeu et gage de réussite	67
1.	Le FITA : une étape dans une coopération de longue durée à l'échelle locale et internationale.....	68
2.	Le partenariat, la clé du développement du festival	70
	BIBLIOGRAPHIE	74
	ENTRETIENS CONDUITS	77
	LISTE DES ANNEXES	78