

Militants, animateurs et professionnels : le débat « socioculturel-culturel » (1960-1980)

*Geneviève POUJOL **, *Michel SIMONOT ***

Évoquer au XXI^e siècle un débat, une vive divergence de conception, entre l'action culturelle et l'animation socioculturelle peut présenter quelque étrangeté tant le problème peut paraître daté. Il concerne, en effet, essentiellement les années 1960 et 1970. Pourtant, les enjeux que recouvrent les différences entre ces deux courants n'ont pas totalement disparu, car ils continuent de vivre sous deux formes. D'une part, si l'on schématise à l'extrême, il existe toujours deux axes selon lesquels s'organisent les visions de l'art et de la culture : l'un met plutôt l'accent sur des pratiques et des modes de vie, l'autre plutôt sur les œuvres et la création artistique. D'autre part, réapparaissent aujourd'hui dans les politiques culturelles des vocables, tel celui de « socioculturel », alors qu'il était devenu, à partir des années 1980-1990, plutôt négativement connoté. Si l'on devine une certaine nostalgie dans la réapparition actuelle du mot, il faut noter que la signification qu'on lui attribue s'est maintenant déplacée, sinon modifiée, par rapport à celle des années 1960-1970.

C'est autour de la question de la « démocratisation de la culture » que naît et se développe dans les années 1960 le débat « socioculturel-culturel ». Cette préoccupation devient alors de plus en plus centrale, aussi bien dans les politiques culturelles publiques (celles de l'État et celles des collectivités locales) que dans les associations culturelles les plus diverses. En fonction des différentes définitions que l'on peut donner de la culture et de la démocratisation vont s'amplifier des oppositions et des confrontations idéologiques et politiques qui marqueront de manière indélébile les milieux culturels. Le phénomène sera accentué par le développement des formations d'animateurs qui, depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, vont elles-mêmes s'organiser autour des différentes conceptions de la culture, de sa démocratisation et de leurs rapports à la question laïque, aux champs politiques, économiques et médiatiques. En effet, selon le contenu que l'on va attribuer aux notions de culture – expression personnelle ou bien création d'œuvres, par exemple – ou de démocratie – par exemple, primat accordé à

* Présidente de la Société française des chercheurs sur les associations (SFCA), ancienne rédactrice en chef des *Cahiers de l'animation* à l'Institut national d'éducation populaire de Marly, ancien chercheur au Laboratoire de sociologie du changement des institutions à l'IRESCO.

** Ancien chargé de mission à la Direction du développement culturel, maître de conférences (psychosociologie) à l'Université de Rouen et à l'Université Paris-III.

l'individu ou bien aux organisations collectives –, on voit se structurer des orientations idéologiques diversifiées. Ces dernières ne sont ni abstraites ni déconnectées de la vie concrète. Pour l'essentiel, elles s'incarnent dans la vie des équipements – dénommés socioculturels, socio-éducatifs, culturels, d'éducation populaire – qui, à partir des années 1950, maillent progressivement l'ensemble du territoire français. Tous ces équipements (foyers de jeunes, maisons des jeunes, centres sociaux, maisons de quartier, etc.) sont confiés à des associations chargées, en principe, de les gérer et donc d'en définir les orientations. Et celles-ci affirment une identité en fonction de deux logiques principales. D'une part, le rapport de forces politique et syndical au sein du conseil d'administration et son rapport à la majorité politique du conseil municipal. D'autre part, la position au sein de ce débat socioculturel-culturel. Ces deux paramètres (un troisième élément interviendra progressivement : l'affiliation à telle ou telle fédération nationale) auront des conséquences directes sur le recrutement des professionnels, des militants, des animateurs bénévoles. Ce sont ceux-là qui, sur le terrain, entreront en conflit, souvent aigu, dans ce débat culturel-socioculturel.

Qu'est-ce qu'un animateur ?

L'apparition d'animateurs bénévoles date des années cinquante. Celle des professionnels date des années soixante et correspond à la construction d'équipements décidée dans le cadre de politiques volontaristes destinées à l'organisation de services collectifs, en particulier dans le domaine des loisirs. Pour se contenter d'une classification provisoire, on dira que :

- l'animateur culturel se donne comme priorité la diffusion culturelle et intervient dans le domaine de la musique, de la danse, du théâtre, de la peinture... ;
- l'animateur social donne une priorité à l'intégration sociale du public auprès duquel il travaille ;
- l'animateur socioculturel privilégie le travail auprès de populations plutôt qu'auprès d'individus isolés. Il correspond aux « récréationnistes » et aux professionnels du loisir québécois.

En 1982, on estimait à vingt-cinq mille le nombre des animateurs professionnels ; ce nombre aurait doublé cinq ans plus tard. Si on intègre les emplois dérivés, on peut considérer que, cette même année 1987, l'animation socioculturelle correspondait à trois cent cinquante mille emplois professionnels devenus sept cent mille en 1996. Plus précisément, toutefois, le nombre d'emplois correspondant aux fonctions strictes d'animateurs culturels et socioculturels ne sont pas réellement connus (notamment si l'on souhaite prendre en compte les animateurs militants bénévoles).

L'animateur est un travailleur social dont l'activité s'exerce dans et sur le temps libre des autres. Au-delà de ce point commun, il est difficile de définir ses tâches, ses fonctions ou le niveau d'emploi qu'il occupe dans la hiérarchie salariale. La profession n'est pas fixée et plus de trente ans de diplômes n'y ont rien changé. Bien plus que dans d'autres métiers, ce ne sont pas les diplômes qui instituent la profession.

Dans le secteur culturel, les fonctions que recouvrait l'appellation d'« animateur » dans les années 1960-1970 se retrouvent aujourd'hui sous diverses appellations professionnelles : on y parle de relations publiques, de responsables de la communication, de chargés de relations avec les publics, de médiateurs culturels, voire d'administrateurs culturels, mais également de directeurs de projets, etc. Cette classification est en évolution constante, car elle traduit les changements idéologiques permanents qui, tout en prolongeant le débat des années 1960-1970, le déplacent en fonction de nouveaux enjeux. Ceux-ci ont pour caractéristique de s'organiser – depuis le début et actuellement – autour, d'une part, de l'objectif de démocratisation de l'art et de la culture et, d'autre part, de la professionnalisation et de la division du travail du secteur. C'est ainsi que les préoccupations économiques et de gestion et la généralisation des activités de programmation ont valorisé et identifié, dans les années 1980, des fonctions d'administrateur et de producteur.

On voit ainsi que la transformation des vocables servant à désigner les fonctions et activités du secteur de l'animation depuis plus de cinquante années peut constituer un excellent indicateur des étapes de ce débat. Elle traduit l'évolution des rapports de force entre enjeux sociaux, économiques et politiques selon que l'on accorde du poids au développement des pratiques culturelles personnelles, à l'intervention des artistes dans la vie sociale, à l'association des habitants à des processus de création artistique, à la prise en compte par la culture des réalités quotidiennes, à la diffusion des spectacles, au remplissage des salles, à la reconnaissance des artistes par les médias, etc.

Cette persistance du débat sur « socioculturel-culturel » est rendue possible par le fait que les enjeux portent sur des valeurs. Dans les années 1960-1970, on s'aperçoit que, lorsque les animateurs socioculturels sont interrogés sur leurs pratiques – qu'ils soient bénévoles, professionnels ou en formation –, ils ne les définissent pas en termes d'activités, de tâches ou de contenu, mais uniquement à partir de finalités morales ou sociales à atteindre. Il s'agit pour eux de permettre l'épanouissement des individus ou de groupes dans leur vie individuelle ou sociale, grâce à une meilleure vie relationnelle ou une meilleure prise en main de leurs responsabilités singulières ou collectives. La spécificité de l'animateur et de l'animation est définie par cet objectif. Pour l'atteindre, les « activités » ne sont considérées, alors, que comme des supports, des vecteurs, des moyens. Ainsi, une activité de peinture ou de photo n'a pas pour objectif, aux yeux de l'animateur socioculturel, d'apprendre ou de parfaire une technique, une pratique, et encore moins de confronter ou de comparer sa pratique et sa production à celles d'autrui. Elle doit, grâce à l'action facilitatrice

de l'animateur, permettre à l'usager, au pratiquant, de déployer ses capacités personnelles et relationnelles, voire de prendre conscience de sa place et de sa responsabilité dans un groupe.

Ce ne sont donc pas des « compétences », c'est-à-dire des savoir-faire repérables, qu'ils proposent pour spécifier leur propre fonction, mais des « valeurs » à atteindre. En ce sens, on peut dire que les animateurs des années 1960-1970 ont une définition uniquement « idéologique » de leur activité, ce qui écarte toute tentative de la cerner en termes de compétence professionnelle. Nous sommes ainsi dans le cadre des activités que le sociologue Max Weber qualifiait de « vocations ». C'est pourquoi les premiers programmes de formation des animateurs seront organisés autour d'un « savoir être » d'abord centré sur l'apprentissage relationnel. L'acquisition de savoirs techniques ne sera considérée comme nécessaire que comme support, qu'il s'agisse des techniques administratives et de gestion, ou bien de savoirs et compétences dans les domaines culturels, artistiques, voire sportifs ou sociaux. Par la suite, à la fin des années 1970, les programmes de formation verront dominer les préoccupations gestionnaires dans un contexte politique et culturel qui qualifie les associations d'entreprises.

Brève généalogie d'un débat

Pour comprendre le débat « socioculturel-culturel », il convient de le replacer dans l'histoire de l'éducation populaire. Celle-ci est née au XIX^e siècle au moment où ceux qui aspirent au pouvoir développent une idéologie éducative. Ils vivent dans ce qu'il faut appeler une croyance éducative. L'accès aux connaissances est perçu comme une condition incontournable de l'épanouissement des hommes et des femmes, voire un moyen de libération de l'oppression et de l'exploitation. Il ne faut pas oublier que nous sommes dans une période d'émergence d'une classe ouvrière appelée par le nouveau capitalisme. Des idéologies naissent : révolutionnaires, libératrices, réformistes, charitables. La science se développe et la croyance en la toute-puissance du savoir scientifique est largement dominante. Dans le même temps, l'industrialisation appelle de la part des ouvriers un minimum des savoirs (lire, écrire, compter). L'école laïque et obligatoire se prépare et se réalise.

L'éducation populaire se développe dans cette atmosphère. Couvrir tout le champ de l'extrascolaire et réaliser le patronage de la jeunesse française de la sortie de l'école à l'entrée au régiment, tels étaient les buts que s'étaient fixés, par exemple, la Ligue de l'enseignement. Mis en concurrence sur ce terrain, laïques et catholiques se disputent la clientèle. Il faut se rappeler que la France va sortir d'une période où le monopole de l'éducation était confié à l'Église catholique. Le conflit à propos de l'éducation entre le monde laïque et le monde catholique va se prolonger, de façon apparente ou souterraine, jusqu'à nos jours.

Le développement de l'éducation populaire va permettre d'expérimenter très tôt des méthodes d'éducation active dans le secteur extrascolaire avant d'être admises dans l'école. À la fin du XIX^e siècle, les éducateurs s'expriment en termes de classe, puisqu'ils jouent sur le « rapprochement des classes ». Les laïques comme les catholiques font de la diffusion culturelle en allant au peuple et en transmettant des savoirs. Il faut résolument renoncer à voir dans l'éducation populaire la moindre trace d'un mouvement populaire qui aurait été porteur d'une quelconque revendication en matière d'éducation. C'est peut-être parmi ces catholiques sociaux que l'on peut trouver les premières traces de préoccupations « socioculturelles ». Les universités populaires souhaitent se démarquer de formes anciennes de l'éducation populaire en se donnant pour but « d'être une association intellectuelle et morale d'égaux volontaires ». Des universitaires diffusent leur savoir devant un public où l'ouvrier se fait rare. L'art y est peu présent. Après la guerre de 1914-1918, l'éducation populaire s'empare de l'expression artistique, notamment par le théâtre amateur et le chant choral qui se laïcisent. Il faut rappeler que l'éducation populaire est alors de nature privée, initiative de bénévoles qui ne font pas appel à l'État. Quand on parlera d'animation après la Seconde Guerre mondiale, il sera question d'animateurs, de professionnalisation et de subventions réclamées à l'État. Les premiers professionnels sont les instructeurs d'éducation populaire, plus tard appelés conseillers techniques et pédagogiques (CTP). Ils sont au service d'associations et payés par l'État : ce sont des créateurs au service de l'éducation populaire. Dans les années 1960, alors que se développe l'animation socioculturelle, ils auront du mal à résister à la nouvelle idéologie qu'elle véhicule et qui n'a que faire de créateurs artistiques.

Apparition de l'animation socioculturelle, de l'animation culturelle, de l'action culturelle

La notion d'animation apparaît en 1955 dans le sens d'action de régulation des individus et des groupes. Elle devient « socioculturelle » et tend à se substituer à « l'éducation populaire ». Le mot animation remplace celui d'éducation, marquant ainsi la fin de la référence au savoir, aux connaissances, à l'instruction, au profit d'une attention portée à une qualité relationnelle interindividuelle et collective. Le qualificatif socioculturel remplace celui de populaire. Il ne s'agit plus de viser une catégorie sociale, mais d'agir dans un domaine de la vie, assimilant le social et le culturel. L'objectif, comme on l'a noté, est en général de mettre fin aux inégalités en matière de culture.

Pour l'animation socioculturelle, la culture et l'art ne sont pas des savoirs préexistants ou des œuvres sacralisées, mais l'expression des individus et des groupes. L'art n'est pas ce qui est consacré par l'argent ou bien les musées. Il surgit des pratiques et du regard quotidien des individus. En ce sens, chacun

peut décider ce qui est culture pour lui à chaque instant. La culture est une intention et un état personnels. Elle n'est pas un donné extérieur aux individus et qu'un ordre (un pouvoir) arbitraire lui imposerait.

L'animation socioculturelle « résout » la question des inégalités sociales face à la culture par un changement de définition de cette dernière : l'animation construit la conception d'une culture spontanément partagée parce que déjà possédée par tous. Il ne s'agit plus que de la révéler à chacun. Il n'est pas question d'apprentissage, d'acquisition, de techniques, de codes. Ainsi, la « répartition » de la culture dans la société ainsi que ses conditions de production et d'appropriation ne dépendraient pas de déterminants structurels, institutionnels ou sociaux (l'école, les musées, la richesse, les classes sociales), mais de la libération de capacités individuelles enfouies dans la personne. Ces capacités sont disponibles à l'intérieur de chaque être. Il suffit alors de créer des situations qui favorisent chez chacun la découverte de ses propres potentialités.

L'animation socioculturelle se veut la méthode qui propose ces situations centrées sur l'individu, puisque les conditions d'accès à la culture ne leur sont plus externes, mais se construisent autour de la vie de groupe. Celui-ci est considéré comme le ferment de l'épanouissement de la personne, comme un vécu immédiat de relations interpersonnelles et non pas comme une structure collective organisée, instituée et permanente. Le groupe se vit « ici et maintenant ». L'idéal de toute personne doit être de vivre le groupe et d'échapper ainsi au piège de l'enfermement individuel, de l'individualisme.

Plusieurs courants politiques traversent l'animation socioculturelle. Il convient de rappeler que les années 1960-1970 correspondent à un moment de très forte mobilisation politique dans la société française en raison de la guerre du Vietnam et de la guerre d'Algérie, en particulier. Les mouvements étudiants sont puissants (autour de l'Union nationale des étudiants de France, mais aussi de mouvements comme la Jeunesse ouvrière chrétienne, la Jeunesse étudiante chrétienne, l'Union des étudiants communistes, etc.). Les manifestations étudiantes se succèdent contre les réformes proposées par les ministres de l'Éducation nationale. Le Parti communiste est une force politique importante et la majorité des artistes et intellectuels sont à ses côtés, même s'ils n'en sont pas membres (les résolutions en matière de culture du comité central d'Argenteuil, en 1966, joueront un rôle essentiel en affirmant l'autonomie de la création et des artistes). La prise de pouvoir par Castro à Cuba en 1959 (avec Che Guevara ou « le Che ») et les « luttes révolutionnaires » du tiers-monde sont des références fortes pour beaucoup.

Une part des animateurs socioculturels, engagés dans des organisations révolutionnaires, ne verront pas de contradiction, tout au moins à cette époque, entre leurs convictions politiques et l'idéologie de l'animation socioculturelle. Ils considéreront que la libération des potentialités créatives inscrites dans les individus est une étape, voire une condition, une stimulation de l'engagement des personnes dans les luttes sociales, le combat politique.

La lutte pour l'égalité des moyens d'accès aux connaissances et aux œuvres par l'instruction et l'école, par la diffusion artistique dans les musées, l'égalité face aux moyens d'apprentissage n'est pas, pour l'animation socioculturelle, la priorité. Il ne s'agit pas de démocratiser un « contenu » (l'art, les œuvres, les connaissances). Ainsi, l'animation socioculturelle rejettera-t-elle la politique de « démocratisation de la culture ». Elle lui substituera la notion de « démocratisation culturelle », c'est-à-dire le développement des capacités d'expression, d'un « don » de la personne grâce à la vie de groupe.

Animation socioculturelle et action culturelle

Il en résulte la cristallisation d'une opposition entre « créativité » et « création ». La créativité valorise le processus de l'activité. La création, par contre, valorise le produit de l'activité. La richesse de la créativité se mesure à la satisfaction de la personne qui s'exprime. Les critères d'évaluation d'une activité créative sont internes à la personne. La valeur de la création réside dans le produit élaboré par l'individu. Il est comparé aux objets du champ auquel il correspond (on parlera d'œuvres par rapport au champ artistique). Le critère d'évaluation de la création est alors externe à la personne qui produit.

Se construit ainsi un principe d'opposition entre l'animation socioculturelle et l'animation culturelle, plus exactement l'action culturelle, et entre l'animateur socioculturel et l'animateur culturel. L'animation socioculturelle propose des activités dont l'objet est le processus d'expression des participants. L'animation culturelle part des œuvres pour proposer à des populations, des groupes sociaux, une familiarisation, une sensibilisation, une diffusion de l'art. Ces deux domaines se différencient idéologiquement à partir de 1968, et leurs rapports deviennent rapidement conflictuels. Cette hostilité évoluera jusqu'aux années 1980, avec un apogée dans les années 1975-1978. Les traces n'en ont toujours pas disparu.

Si l'animation socioculturelle se développe autour des équipements socio-éducatifs, sociaux et socioculturels à partir des années 1955, l'action culturelle va, de son côté, trouver une base concrète dans le programme des maisons de la culture conçu et mis en œuvre par André Malraux en 1960. Sur le plan institutionnel, cela aura pour conséquence que les deux secteurs auront des ministères de tutelle distincts : Ministère de la jeunesse et des sports pour les uns, Ministère des affaires culturelles pour les autres. Cette dichotomie renforcera les concurrences.

Malraux est nommé Ministre des affaires culturelles – distinct de celui de l'éducation nationale – par le Général De Gaulle en 1959. Il faut rappeler que le projet de Malraux prend appui sur ce que l'on a nommé « la décentralisation dramatique », une politique impulsée par Jeanne Laurent à la Direction des arts et lettres de 1945 à 1950. Elle nomme, dès cette époque, dans les régions des directeurs de troupes issus, pour la plupart, du corps des instructeurs

d'éducation populaire (Jean Dasté, Gabriel Monnet,...) chargés de rapprocher le théâtre et les œuvres des populations, d'irriguer le territoire. En 1959, Malraux (avec Pierre Moinot, puis Emile Biasini) multiplie la présence de troupes permanentes subventionnées par l'État. Il présente son programme de réalisation de maisons de la culture, une par département, les fameuses « cathédrales », qui doivent permettre de mettre en rapport direct les populations avec les grandes œuvres de l'art de l'humanité. La première sera inaugurée au Havre, en 1960, dans un musée. Celui-ci porte toujours l'inscription de la phrase de Malraux : « Et l'on dira qu'un jour, ici, tout a commencé ». Très vite, le musée se révélera inapproprié à la nécessaire souplesse des espaces. Dorénavant, les maisons de la culture s'organiseront principalement autour de scènes. Il y aura en tout une dizaine de maisons de la culture et une trentaine d'établissements plus légers dénommés officiellement « centres d'action culturelle ». Le statut de ces établissements est associatif, mais va rapidement poser problème : la décision de nommer les directeurs et directrices revient aux tutelles et, ensuite, les directeurs et directrices ont la responsabilité de décision de leur activité.

Depuis leur origine jusqu'en 1982 environ, on voit les établissements d'action culturelle (maisons de la culture et CAC) mener une action opposée à celle des équipements socioculturels. Les animateurs culturels recrutés par les établissements d'action culturelle ont pour tâche d'élargir les publics de la vie artistique grâce à une démarche d'action culturelle. Il s'agit bien, ici, de démocratisation de la culture au sens de démocratisation des œuvres et de la création. Mais, dans le cadre de la crise de 1968, l'action culturelle ne se contente pas de diffuser des œuvres. Elle tente de nouvelles démarches de création, associant des publics avec des artistes pour faire émerger de nouvelles catégories d'œuvres. Leur mode spécifique de production a un double objectif : être en prise sur la vie réelle des populations et pouvoir être approprié plus directement par elles que ne le sont les œuvres « traditionnelles ».

1968

Si l'animation s'est largement imposée en 1968, on voit se développer parallèlement des mouvements « révolutionnaires » qui affirment une conception de la société divisée en classes sociales. L'art, pour certains d'entre eux, est alors considéré comme un outil de domination des classes supérieures. La lutte consiste à déposséder ces classes de ces biens culturels pour les transmettre aux classes dominées : les classes populaires.

Entre l'animation, qu'elle soit socioculturelle ou culturelle, dans sa réalité de 1968, et ces mouvements, l'harmonie n'est pas évidente. Elle se traduira par

des conflits, parfois violents, en particulier avec des groupes d'extrême gauche, comme les « maoïstes » par exemple. Ils qualifieront les animateurs de réformistes ou de naïfs.

Pourtant, bien des animateurs tentent de se situer et d'agir en même temps dans les deux courants. Ceux d'entre eux pour qui l'animation socioculturelle correspond le plus à une conscience des inégalités sociales tentent de conjuguer le développement de l'expression individuelle des ouvriers avec un engagement militant dans les partis, syndicats et groupements de gauche et d'extrême gauche. S'ensuivront des débats – que l'on ne peut développer ici – à différents niveaux. Par exemple autour de la « culture populaire », ou des conceptions de W. Reich, psychanalyste et anthropologue allemand marxiste qui joua un rôle essentiel.

Ils seront très nombreux à essayer de vivre cette double situation qui, rapidement, laissera percer son ambiguïté. Elle générera, une fois retombée la flambée de 1968, un malaise profond chez beaucoup d'entre eux et conduira certains animateurs socioculturels vers de difficiles épreuves, psychologiques ou sociales.

On peut dire, pour résumer, que 1968 est le règne des idéologies dénonciatrices du savoir, des connaissances, de l'école, des musées, autrement dit de toutes les formes « sacralisées », institutionnalisées, de légitimation de l'art et de la science. La pédagogie « traditionnelle » fondée sur l'apprentissage est dénoncée au profit de la découverte personnelle et libre. À la relation maître-élève, enseignant-enseigné, devrait être substituée une relation égalitaire fondée sur le bien-être de l'échange, de la relation immédiate. La parole est considérée comme disponible chez chacun. Comme une ressource partagée. Elle est proclamée démocratique. Par contre l'écrit, conditionné par un processus d'apprentissage, serait un facteur de sélection culturelle et un instrument de domination sociale. On privilégie également l'expression du corps, qui, échappant comme la parole aux inégalités, permettrait un accès sans obstacle social à l'authenticité de la personne. (Conceptions dont les recherches ultérieures démontreront l'inexactitude. Mais, en même temps, elles contribueront à mettre fin à une sous-estimation de la parole et du corps comme dimensions de la communication et du développement personnel).

On devine l'importance des conséquences artistiques de ces positions. Le statut de l'artiste « consacré » est discrédité. Est artiste celui qui le décide, puisque l'art est expression immédiate. C'est le règne de la seule « auto-proclamation ». La « fin » des hiérarchies entre les œuvres. La dénonciation de ceux qui détiennent des pouvoirs de reconnaissance.

L'ensemble de ces évolutions idéologiques et de leurs contradictions conduisent au développement d'expériences artistiques et culturelles dans deux directions :

- Sur le versant de l'expression, cela se traduit au théâtre par l'irruption du corps sur la scène – le « corps comme langage » (souvent dans une opposition à l'héritage brechtien). On voit se multiplier ces événements spontanés que sont les *happenings* (formes « sauvages » d'expression artistique qui auront divers prolongements institutionnalisés, par exemple dans les « arts éphémères »). Le spectacle vivant reste marqué par l'influence de cette époque.
- Sur le versant social, des expériences de création sont tentées pour nourrir la création de rapports vivants et d'échanges avec des groupes sociaux. Certains événements artistiques consistent en l'intervention artistique directe de travailleurs. Il faut aussi citer le « théâtre d'intervention » – tel celui d'Augusto Boal – issu de « l'agit-prop ». Il propose dans des lieux de vie quotidienne des situations dramatiques semi-improvisées visant la prise de conscience par les spectateurs de leur situation sociale.

Dans un processus inverse, des artistes tentent de créer des « œuvres » à partir d'un échange avec le milieu du travail. On peut citer Benedetto, au Havre, avec *Emballage*. Ces démarches ne trouveront pas, en France, de prolongement stable, sauf rares exceptions parmi lesquelles Armand Gatti occupe une place particulière.

1968 aura été une période essentielle d'expérimentation artistique où certains ont tenté d'articuler des données conçues jusque-là comme difficilement compatibles : l'instant et l'histoire, la jouissance immédiate et la rationalité, la prise en compte de la subjectivité et la lutte sociale contre l'exploitation, la quotidienneté et l'œuvre... Dans le contexte de l'époque, ces pistes de travail artistique s'épuiseront rapidement pour la plupart. Il faudra attendre la fin des années 1980 pour voir resurgir ce type de préoccupation, dans des objectifs et des contextes complètement différents.

1968 est également marquée par la déclaration de Villeurbanne. Le 21 mai, les directeurs de théâtres publics et de maisons de la culture se rassemblent sans les tutelles, rompant avec la tradition. Francis Jeanson y joue un rôle important en développant l'idée que la seule diffusion des œuvres est insuffisante pour combler le déficit démocratique des établissements culturels. Il fait intervenir la notion de « non-public », évoquant les exclus de la vie culturelle. Cette réunion marquera une étape importante dans la critique des conceptions initiales de Malraux et renforcera certains courants qui privilégient une approche sociale de l'action culturelle.

Après 1968

Le conflit va s'accélérer et se radicaliser entre les deux secteurs, socioculturel et culturel. Point commun aux deux secteurs : la question de la réalité de la vie associative. Par exemple, si, légalement, les présidents des associations sont les employeurs des salariés, ils font face à un état de fait qui donne cette responsabilité effective aux directeurs. Au sein du monde socioculturel, des conflits vont s'étendre à ce sujet entre instances élues et directeurs. Par contre, dans le secteur culturel, sauf exceptions, il est acquis que le directeur a une autorité de fait aussi bien en matière d'orientation que d'action. Cela entraîne plusieurs mises à l'étude de réforme des statuts associatifs visant à favoriser le poids des tutelles (État, collectivités locales) et à renforcer celui des directeurs. Dans le domaine socioculturel en revanche, la persistance des conflits avec leurs instances associatives entretient un sentiment d'insatisfaction, une ambiguïté qui finiront par augmenter le découragement de nombre de directeurs. C'est l'époque où se développe le syndicalisme dans le monde socioculturel. Cette insatisfaction atteindra un point limite dans les années 1975-1980, lorsque seront mis en cause les principes mêmes et les résultats de l'animation socioculturelle. Cette question statutaire est loin d'être anodine : elle traduit administrativement et juridiquement des conceptions divergentes en matière de démocratie culturelle ou de démocratisation de la culture.

Elle renvoie à une autre difficulté. Les animateurs culturels et socioculturels ont comme autre point commun d'être des « intermédiaires ». Cela signifie qu'ils n'occupent pas des responsabilités de « production ». Dans le secteur culturel, ils sont intermédiaires entre des publics et des œuvres, ou des artistes. Dans le secteur socioculturel, ils sont des facilitateurs de pratiques effectuées par d'autres, les usagers. Ils ne veulent donc être ni des enseignants, ni des pédagogues, puisque leurs conceptions les conduisent, précisément, à critiquer les enseignants et l'institution scolaire au nom d'une « non-directivité » et d'un respect de l'expression personnelle et collective des usagers. Ainsi, pour des raisons différentes, voire opposées, les animateurs des deux secteurs vivent une difficulté dans l'établissement de leur identité sociale et professionnelle. Les animateurs culturels sont conduits à rechercher une reconnaissance du côté du monde artistique, dont ils tirent leur légitimité. Les animateurs socioculturels recherchent une reconnaissance du côté des usagers, des publics, voire des organisations collectives qui sont leurs interlocuteurs. On comprend dès lors que la situation est plus difficile pour ces derniers, et cela contribuera, dès le milieu des années 1970, à accélérer le sentiment de fragilité et d'incertitude éprouvé par les animateurs socioculturels.

À partir des années 1976-1978, on voit apparaître et se développer des critiques à l'égard des deux secteurs. Dans les deux cas, les reproches, souvent venus des élus locaux, des pouvoirs publics, consistent dans le constat d'une

sorte d'échec de la démocratisation. Mais les conséquences en sont différentes pour chacun des deux secteurs. Dans le monde socioculturel, ces reproches accélèrent un sentiment de découragement éprouvé par un nombre toujours croissant d'animateurs. On assiste d'abord à quelques crises internes sous forme de débats et de prises de positions, puis à des départs, des démissions d'animateurs. Les élections municipales de 1977, en portant au pouvoir la gauche et en promouvant des militants culturels au pouvoir municipal, ont pour effet d'une part d'accélérer le développement des politiques publiques municipales en matière de culture, d'autre part de favoriser une prise en compte des enjeux artistiques au détriment des activités d'expression socioculturelle.

Dans le secteur culturel, dès 1977, on voit certains metteurs en scène dénoncer l'action culturelle. Ils reprochent aux animateurs culturels d'être des écrans entre l'art et les publics au lieu d'être des facilitateurs. Ils revendiquent la capacité pour leurs œuvres d'être leurs propres médiations avec les publics. Dès lors, sont supprimés en quelques années ceux que l'on désignait dans les établissements d'action culturelle comme des animateurs de milieu (spécialisés dans le rapport avec des secteurs déterminés : les entreprises, les associations, etc.) ou de spécialité (c'est-à-dire agissant comme médiateurs avec des publics à partir de domaines artistiques déterminés). Ils sont remplacés par des « relations publiques » et des « chargés de communication ».

Enfin, au terme des années 1970 et au début des années 1980, l'évolution de la société française va conduire à la valorisation des artistes au détriment des activités d'expression spontanée. Du côté du Ministère de la jeunesse et des sports, on met l'accent sur la vie associative pour elle-même, au détriment de son contenu. Ce mouvement d'ensemble est conforté, à l'occasion de l'élection de François Mitterrand en 1981, par la nomination de Jack Lang comme ministre de la culture. On voit alors s'accélérer l'éclatement de l'animation socioculturelle. Une majorité des animateurs socioculturels achève une évolution amorcée cinq années plutôt (et stimulée par les nouveaux élus de 1977) : la programmation des activités de diffusion artistique dans leurs équipements, activité de diffusion des œuvres jusque-là récusée, car appartenant au monde de l'art. Une autre partie de ces animateurs se consacre à de l'action sociale, au sens strict du terme.

En créant au sein du Ministère de la culture une nouvelle direction transversale, la Direction du développement culturel (DDC) confiée à Dominique Wallon, Jack Lang favorise la radicalisation de cette transformation. Cette direction dispose de subventions destinées à des programmes culturels incluant, dans un objectif de démocratisation de la culture, la confrontation de populations identifiées à des artistes et à leurs démarches. Les demandes en provenance d'équipements socioculturels se généralisent, accentuant la mutation de leur activité, qui passe du socioculturel au culturel. Dans le même temps, le poids du Ministère de la jeunesse et des sports faiblit et il n'est plus en mesure de faire face aux demandes des grandes

fédérations d'éducation populaire par qui, jusque-là, transitaient des subventions d'État aux équipements socioculturels sous la forme d'emplois.

La politique offensive du Ministère de la culture, combinée à la décentralisation administrative, donne un coup d'accélérateur aux politiques culturelles territoriales par le biais de conventionnements ciblés. Dans ce contexte, le poids et la place des fédérations nationales d'éducation populaire tendent rapidement à faiblir. Les équipements socioculturels, gérés jusque-là par des associations recevant uniquement des subventions (hormis certains emplois) des municipalités, obtiennent des subsides directement de l'État, représenté par le Ministère de la culture et non pas par le Ministère de la jeunesse et des sports. Ils se trouvent dès lors pris dans de nouvelles logiques de négociation en raison du développement de financements « croisés », c'est-à-dire provenant de plusieurs collectivités publiques. Il convient d'ajouter que, dans cette période décisive, le Ministère de la culture n'accorde que des financements projet par projet aux équipements socioculturels, alors qu'il accordait des subventions annuelles de fonctionnement aux établissements d'action culturelle. Cela permettait d'influer assez directement sur la transformation des activités des équipements socioculturels.

L'évolution de la société conduit par ailleurs à conférer une valeur de plus en plus importante à la présence d'artistes dans les villes, artistes que, désormais, l'on appelle « créateurs ». Pour les collectivités locales, la présence d'un créateur reconnu, notamment par les médias, constitue une garantie de plus-value de notoriété en matière de visibilité et donc de développement.

Cette dynamique, ici très schématisée, va conduire à modifier sensiblement le paysage culturel et les enjeux des politiques culturelles du début des années 1980. On assiste à une mutation du secteur socioculturel, du moins tel qu'il était hérité des années 1960. Il se fonde dans le secteur culturel.

Deux figures sociologiques de référence : Joffre Dumazedier et Pierre Bourdieu

Il peut paraître incongru de mettre en parallèle les démarches de sociologues que tout oppose. Joffre Dumazedier, d'une part, revendique en tant que sociologue de penser l'avenir de la société et de prendre position à son sujet : il le fera autour de la question du « loisir » et du « pouvoir culturel ». De son côté, Pierre Bourdieu développe une démarche d'élaboration théorique des conditions sociales de l'éducation et de la culture (entre autres, autour des concepts de reproduction, de capital culturel) tout en affirmant une volonté (une nécessité) de ne pas être partie prenante du champ qu'il étudie. Mais on ne peut saisir les enjeux de cette période autour de la culture sans se référer à l'impact de leurs écrits et de leurs travaux.

Joffre Dumazedier a d'abord été un militant de l'éducation populaire, jouant un rôle central dans l'émergence de Peuple et Culture qui s'est nourri des combats de la Résistance dans les maquis du Vercors. Pierre Bourdieu, chercheur de la génération de l'après-guerre, s'est affirmé dans le développement d'un courant sociologique scientifique et profondément engagé dans une volonté de compréhension des mécanismes qui s'opposent à la démocratisation de l'éducation et de la culture. Il serait illusoire et prétentieux de tenter de résumer ici leurs démarches. On se contentera de rappeler que Joffre Dumazedier est l'auteur d'ouvrages dont les titres feront date : *Vers une civilisation des loisirs*¹ et *Le loisir et la ville* en deux tomes : *Loisir et culture*² et *Société éducative et pouvoir culturel*³. Les analyses et les visions de Dumazedier serviront de socle à la plupart des projets d'éducation populaire et d'animation socioculturelle de l'après-guerre : *Le loisir*, écrit-il, *quoique conditionné, limité et déformé pour les besoins d'une industrie dérégulée des biens et services de loisir, ou d'une propagande électorale à courte vue, est devenu le temps d'émergence de valeurs nouvelles de l'individu et de transformation d'engagement social : c'est ce que nous avons appelé la révolution culturelle du loisir*. Il alimente cette perspective grâce à un travail suivi dans la ville d'Annecy considérée comme une sorte de laboratoire du « pouvoir culturel ».

Au début des années 1960, jeune universitaire, Pierre Bourdieu entreprend avec Jean-Claude Passeron un travail d'enquête sur les étudiants qui donnera le célèbre *Les héritiers*, paru en 1964⁴, suivi en 1966 par *L'amour de l'art : les musées et leurs publics*⁵. La portée de ce travail sera décisive. Bourdieu montre, d'une part, que la sélection scolaire est d'abord une sélection sociale à l'œuvre tout au long de la vie familiale, scolaire et universitaire par l'effet de mécanismes inhérents au système scolaire et dissimulés aux individus (parents, élèves et enseignants) comme aux institutions et, d'autre part, que la fréquentation des musées est à mettre en corrélation avec le capital scolaire et le niveau de diplôme obtenu.

Bien que jamais frontale, l'opposition entre les deux approches sera radicale. Celle de Dumazedier alimentait, pour simplifier, une action « volontariste » de changement social par le changement culturel. Celle de Bourdieu mettait à jour l'ensemble de conditions qui, souvent à l'insu des acteurs sociaux eux-mêmes, les conduisent à « reproduire » un ordre culturel et social. On aura vite fait d'opposer, de façon fautive car non réellement informée, une vision optimiste à une vision pessimiste, une conception du libre arbitre à celle du déterminisme des conduites humaines. L'analyse de Bourdieu en particulier sera mal comprise et souvent rejetée par les enseignants et les animateurs socioculturels et culturels qui percevront sa sociologie de deux façons complémentaires.

1. J. DUMAZEDIER, *Vers une civilisation des loisirs*, Ed. du Seuil, 1962.

2. J. DUMAZEDIER, *Le loisir et la ville*, Ed. du Seuil, 1966.

3. J. DUMAZEDIER, *Société éducative et pouvoir culturel*, Ed. du Seuil, 1976.

4. P. BOURDIEU, *Les héritiers. Les étudiants et leur culture*, Les Éditions de Minuit, 1964.

5. P. BOURDIEU, *L'Amour de l'art*, Éditions de Minuit, 1966.

D'une part, comme une culpabilisation, voire une accusation de complicité avec les systèmes de sélection et de ségrégation culturelle, d'autre part comme un frein à leur volonté d'action sur la démocratisation de la culture.

Or Bourdieu jette les bases d'une analyse qui permettrait de comprendre les logiques qui rendent possibles et impossibles les conditions d'une action transformatrice des comportements. Mais elle ne sera pas reçue et ne l'est toujours pas. Les animateurs résisteront à l'idée que les individus « exclus de la culture » ont pour la plupart intériorisé une logique d'autosélection, voire d'autoélimination et que toute action aurait, d'abord, à prendre en compte cette réalité pour avoir quelque chance d'avancer.

Ce rappel paraît essentiel pour comprendre le malentendu autour de l'animation. Conçue comme stratégie de changement social et culturel, elle se voulait action de transformation du rapport des individus à l'art et à la culture. Au-delà, pour certains animateurs, l'objectif était de diminuer – voire supprimer – les inégalités culturelles pour contribuer à réduire – voire annuler – les inégalités sociales.

En rejetant la sociologie, les animateurs se privent d'appréhender les conditions réalistes de possibilité de transformation des attitudes, aspirations et comportements culturels individuels et collectifs. Du coup, des années 1960 à aujourd'hui, les enquêtes les plus diverses ne peuvent que constater le peu d'influence de l'animation socioculturelle et de l'action culturelle sur la démocratisation de la culture, si l'on se contente de la mesurer uniquement en termes de fréquentation.

Ainsi, l'époque des années 1960-1970 est-elle paradoxale. Alors que nous assistons à un développement sans précédent des sciences sociales, sur le plan empirique aussi bien que théorique, les militants sociaux cherchent ailleurs les fondements de leur action : dans des idéologies autojustificatrices qui garantissent *a priori* les présupposés de leur projet, écartant ainsi toute approche critique d'origine épistémologique. Là réside l'une des raisons du sentiment d'échec qui gagnera très rapidement tout le milieu des animateurs et qui atteint son apogée dans les années 1975-1980.

Si l'on revient aux années 1960, il faut rappeler que le rôle de l'université a été important dans la reconnaissance de l'animation socioculturelle et de son idéologie. En effet, au moment où, en 1955, apparaît le vocable d'animation dans sa nouvelle acception (action sur les relations interindividuelles et collectives), une équipe de jeunes universitaires psychosociologues revient des Etats-Unis. Ils ont participé à un séminaire dirigé par Carl Rogers, fondateur de la « psychothérapie centrée sur le client ». Celle-ci sera importée et transposée en France sous l'expression de « non-directivité ». Elle est caractérisée par le fait de privilégier l'expression des individus et des groupes en favorisant des attitudes « compréhensives », « empathiques » de la part des psychosociologues, éducateurs, enquêteurs, travailleurs sociaux, etc. Le rapide développement, au sein des universités, de formations à la non-directivité va

lui conférer très vite une caution universitaire, bientôt considérée comme scientifique, par tous les tenants de l'idéologie de l'animation socioculturelle telle qu'elle a été caractérisée plus haut. Universitaires « non-directifs » et animateurs socioculturels auront notamment en commun de considérer la vie des groupes comme une condition de l'épanouissement des individus (ce dont témoigne le développement accéléré, à l'époque, de la « dynamique des groupes », adaptation française de l'expression américaine *training group*). Le parallélisme entre l'animation socioculturelle et la non-directivité à l'université sera étroit : elles connaîtront un même développement, un même apogée et un même déclin à la fin des années 1970.

À partir des années 1980, le développement des politiques culturelles au niveau de l'État comme des collectivités territoriales permet aux animateurs de trouver un fondement politique à leur existence et à leurs démarches. La légitimité provenant des champs politiques, puis médiatiques et – temporairement – économiques, il devient inutile de rechercher des appuis au sein du champ scientifique. À partir du moment où la culture, et en particulier l'art, sont devenus des valeurs positives hors du champ culturel et artistique lui-même, on comprend qu'il n'est plus indispensable pour les acteurs culturels de se forger des outils intellectuels autonomes, spécifiques, éventuellement appuyés par des approches et des réflexions scientifiques et épistémologiques.

De l'animation à la médiation

Le déclin du vocable d'animateur traduit cette évolution interne au monde socioculturel, culturel et politique. Il est progressivement recouvert par celui de médiateur culturel. L'extension de ce nouveau vocable signe l'avènement d'une nouvelle époque, dont ont été tracés quelques traits plus haut, marquée par les élections de 1977, l'élection de François Mitterrand et la nomination de Jack Lang et par le début de la décentralisation. À partir de 1981 débute une nouvelle ère des politiques culturelles : l'art en est désormais considéré comme une valeur essentielle. La démocratisation de la culture demeure une priorité, mais à partir de définitions qui, quelles que soient leurs variations successives, placent l'art en son centre. Passer de l'animation à la médiation signifie que l'on se donne comme unique objectif, désormais, de favoriser le rapport de l'art et des publics. Le médiateur est celui qui tisse des relations entre l'art et des populations, qui construit des situations ayant pour enjeu ces relations. Bien entendu, on pourra donner à cette médiation des objectifs divers (réduire la fracture sociale, élargir les publics, sensibiliser les publics défavorisés aux pratiques artistiques, etc.), on pourra accorder aux artistes une place plus ou moins grande dans le processus de médiation. Mais la rupture est consacrée avec l'époque antérieure de l'animation socioculturelle qui considérait l'art comme élitiste par lui-même.

La médiation culturelle est fondée sur un postulat implicite qui prolonge celui de l'action culturelle : il y aurait un rapport d'extériorité entre, d'un côté, certaines catégories de population et, de l'autre, l'art. Il s'agit, donc, de mettre en œuvre des actions visant à réduire cette extériorité (que l'on appelait « écart » dans les années 1970). La différence entre l'action culturelle et la médiation culturelle est la suivante : pour la première, l'art était d'abord caractérisé par des œuvres ; pour la seconde, l'art est moins défini par des œuvres que par des pratiques artistiques (qu'il ne faut pas confondre avec « les activités d'expression » des années 1960-1970), et la vie artistique est moins caractérisée par l'existence d'œuvres que par la présence d'artistes que l'on dénomme désormais systématiquement « créateurs ». Cet emploi systématique du terme « créateur » est à différencier de l'usage antérieur et habituel de l'expression « création artistique ». Il met l'accent, en effet, sur la reconnaissance et la valeur d'une position et d'un rôle dans la société. Du coup, l'usage du mot « artiste » devient progressivement second et connoté de romantisme, de repli sur soi. Ce glissement des mots, de l'artiste vers le créateur, traduit précisément la prise en compte par les politiques culturelles de l'intérêt politique pour l'art et de son effet dans la vie médiatique, sociale et économique.

Retour de l'animation socioculturelle ?

On constate aujourd'hui, au début du XXI^e siècle, une réapparition de l'utilisation de l'expression d'animation socioculturelle dans les politiques culturelles, notamment locales. Cet usage, présenté comme une référence aux années 1960-1970, traduit souvent une méfiance à l'égard des artistes, des créateurs. En effet, dans les conceptions actuelles de la démocratisation de la culture, tendent à surgir des accusations « d'élitisme » à l'égard des créateurs, comme s'il s'agissait de leur faire porter la responsabilité de cette « extériorité » de l'art et des populations « culturellement défavorisées » ou « exclues ». Le souhait d'une « réapparition » du socioculturel semble correspondre au souhait que des créateurs, des artistes « impliquent » des publics, des populations sinon dans l'acte créateur lui-même, du moins dans leurs préoccupations. On tend ainsi, dans les politiques culturelles locales, à favoriser souvent des projets artistiques qui prennent en compte les préoccupations, les situations, la vie des « gens ». On suppose que ces productions artistiques seront ainsi plus immédiatement « appropriables » par les populations peu motivées par l'art. En réalité, on retrouve ici les démarches de l'action culturelle des années 1970 et non pas celles de l'animation socioculturelle.