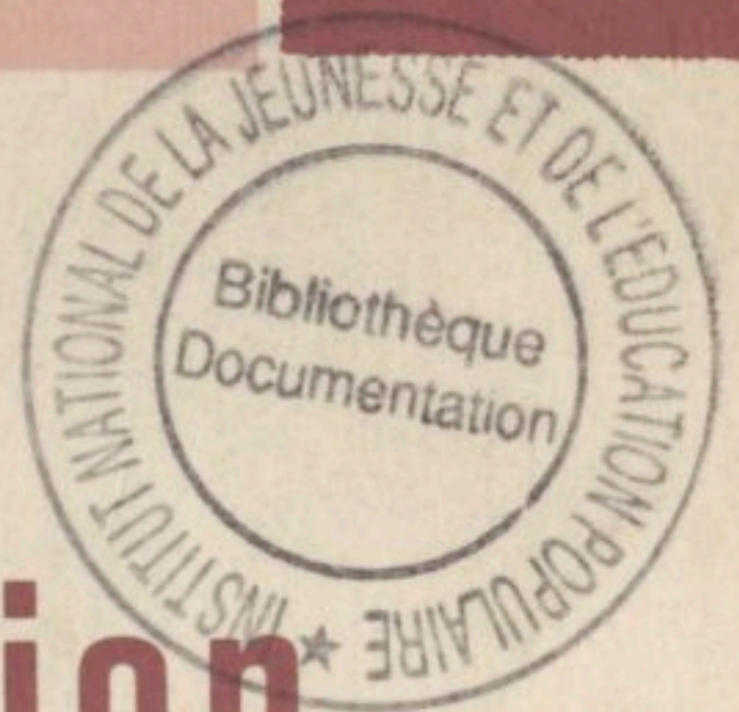


T  
ACTION CULTURELLE  
ACTION SOCIO-CULTURELLE



les cahiers  
de l'animation



30

INSTITUT NATIONAL D'ÉDUCATION POPULAIRE

L'Institut National d'Éducation Populaire est un établissement public qui dépend de la Direction de la Jeunesse et des Activités Socio-Éducatives du Ministère de la Jeunesse des Sports et des Loisirs. Il contribue au perfectionnement de ceux qui, à titre bénévole ou professionnel, exercent des fonctions importantes dans l'animation. Il organise des stages de formation et de perfectionnement, des journées d'études, des colloques nationaux et internationaux sur les problèmes de Jeunesse, d'Éducation Continue, de Loisirs et d'Animation.

S'adresser pour le calendrier des activités à M. le Directeur de l'Institut National d'Éducation Populaire - Département de la Formation et des Stages.

L'Institut National d'Éducation Populaire édite 3 séries de «Documents de l'I.N.E.P.» :

Série I : Documentation

Série II : Études et Recherches

Série III : Documents iconographiques

Le Département des Études, de la Recherche et de la Documentation de l'Institut National d'Éducation Populaire a été créé en 1971 pour contribuer à la qualification des activités socio-éducatives par la diffusion d'études et de recherches théoriques et appliquées sur la formation à l'animation et sur l'animation. Le Département des Études, de la Recherche et de la Documentation édite une revue : «Les Cahiers de l'Animation». Cette revue entend être l'instrument d'échanges et de liaisons entre chercheurs, experts, formateurs et animateurs socio-culturels.

Pour l'achat des «Documents de l'I.N.E.P.» et l'abonnement aux «Cahiers de l'Animation» (4 fois par an - 100 pages), s'adresser à l'Institut National d'Éducation Populaire - Service des publications. Tél. : 958 49 98.

Le service de documentation de l'I.N.E.P. est ouvert aux chercheurs, formateurs, experts et animateurs du lundi au vendredi, de 9 h à 19 h, et le samedi de 10 h à 12 h.

Directeur de la publication : N. Deny

Directeur de la rédaction : R. Labourie

Rédactrice en chef : G. Poujol

Secrétaire de rédaction : A. Dozol

Rédaction : C. Baret, P. Besnard, M. Boulanger, J.F. Chosson, R. Dujardin, J. Fouquet, P. Gallaud, G. Gentil, C. Guérin, G. Guilhaume, C. Huet, B. Jung, L. Kellermann, R. Lachat, I. Lochard, F. de Manoel, I. Mazel, B. Miège, J.M. Mignon, A. Oberti, B. Sachs, M. Simonot, C. Vincent.

Maquette de couverture : M. Violette

## SOMMAIRE

### ACTION CULTURELLE ACTION SOCIO-CULTURELLE

|   |                 |
|---|-----------------|
| <b>Renseignements, abonnements</b> . . . . .  | <b>I à VIII</b> |
| <b>Avant-propos</b> . . . . .   | <b>1</b>        |
| – Geneviève POUJOL : La généalogie du débat socio-culturel/culturel . . . . .   | 3               |
| – Michel SIMONOT : Création, créativité, expression . . . . .   | 15              |
| – Gérard KOLPACK : L'action socio-culturelle aujourd'hui : le point de vue de la F.F.M.J.C. . . . .   | 27              |
| – Claude SAGEOT : Un faux débat . . . . .   | 35              |
| – Pierre GAUDIBERT : La modernisation de l'héritage : la perte du sens . . . . .  | 39              |
| – Jean-François CHOSSON, Paul LOUPIAS, Jean LAFORGE :<br>L'animation de l'espace rural. Pour un renouvellement des hypothèses pour la recherche et l'action . . . . . | 47              |
| – Création, pouvoir, société : un débat autour de Gildas BOURDET . . . . .  | 57              |
| – Démarches culturelles : un débat entre Jean HURSTEL et Gildas BOURDET . . . . .   | 67              |
| – I.N.E.P. : une exposition, un film . . . . .  | 75              |

### INFORMATIONS

|   |     |
|---|-----|
| <b>Vie associative</b> : La ligue de l'enseignement lance la décennie de l'éducation permanente – 1000 Centres Sociaux en péril – Fédération nationale des communes pour la culture, journées d'Avignon – La revue Education et développement suspend sa parution . . . . .   | 83  |
| <b>Animation – formation</b> : Journées d'études à l'I.U.T. de Tours ; Colloque départemental à Mâcon ; A propos de la mise en place du D.E.F.A. ; Les ateliers Claireau ; Une formation supérieure d'animateurs à l'I.N.E.P. ; Dix années de formation des cadres supérieurs de la jeunesse et des sports africains à l'I.N.E.P. . . . . | 89  |
| <b>Animation et vie locale</b> : L'effet H.V.S. . . . .   | 101 |
| <b>Audio-visuel et animation</b> : Le premier numéro d'« Antennes » ; Mass-media et école en Amérique latine. . . . .   | 103 |
| <b>Notes documentaires</b> : Education en Afrique : alternatives ; le fait culturel ; les industries de l'imaginaire ; Fichier de la participation ; Manuel de l'animateur social ; Les publications de l'I.C.E.A. . . . .  | 107 |
| <b>Lu dans la presse</b> . . . . .  | 119 |

LES CAHIERS DE L'ANIMATION  
EN  
1981

Au sommaire des prochains numéros, on trouvera des articles portant sur : *les pratiques culturelles des enfants, les représentations de l'enfant dans le film, action culturelle en milieu rural, permanence et mutations de l'éducation populaire, mentalités et comportements des jeunes travailleurs, les jeunes entre l'école et l'emploi, les jeunes et l'animation socio-culturelle, promotion culturelle et sociale pour les femmes, la vie communautaire et le travail social en Grande-Bretagne, les dépenses culturelles des départements.*

En outre les cahiers de l'animation vous tiendront au courant de : *la vie associative, des expériences d'animation locale, des activités audio-visuelles, de la formation et du statut des animateurs et vous signaleront les livres et articles récemment parus touchant au domaine de l'animation.*

Deux numéros spéciaux seront publiés cette année :

- Education Populaire (1920-1940)
- Formes actuelles de l'Education Populaire,

COMITE DE REDACTION : Catherine BARET, Pierre BESNARD, Michel BOULANGER, Jean-François CHOSSON, Arlette DOZOL, Rémi DUJARDIN, Joëlle FOUQUET, Patrick GALLAUD, Geneviève GENTIL, Chantal GUERIN, Claude HUET, Luce KELLERMAN, Raymond LABOURIE, Raymond LACHAT, Isabelle LOCHARD, Françoise de MANOEL, Isabelle MAZEL, Bernard MIEGE, Jean-Marie MIGNON, Annie OBERTI, Geneviève POUJOL, Bertrand SACHS, Michel SIMONOT, Catherine VINCENT.

VOTRE ABONNEMENT ARRIVE A EXPIRATION,  
PENSEZ A LE RENOUVELER EN REMPLISSANT LE BULLETIN CI-CONTRE.

### ABONNEMENT 1981 A LA REVUE « LES CAHIERS DE L'ANIMATION »

Pour tout abonnement ou achat par correspondance, s'adresser à l'Institut National d'Education Populaire, Service des Publications, 11 rue Willy Blumenthal, 78160 MARLY-le-ROI.

Tout abonnement part du 1er janvier de l'année en cours :

Abonnement simple :

France 90 F

Etranger 120 F

Abonnement couplé :

(abonnement d'un an aux Cahiers de l'Animation + l'ouvrage « Education en Afrique : Alternatives »).

France 125 F

Etranger 160 F

Prix du numéro : simple 30 F

Pour vous abonner, remplir le bulletin ci-dessous et le **joindre** à votre chèque postal (3 volets) ou chèque bancaire à l'ordre de **M. l'Intendant de l'I.N.E.P.**

#### BULLETIN D'ABONNEMENT AUX "CAHIERS DE L'ANIMATION"

(à renvoyer à : I.N.E.P.- Service des Publications, 11, rue Willy Blumenthal - 78160 Marly-le-Roi)

Adresse du destinataire :

Nom : M.Mme.Mlle .....

.....

Profession : .....

N° : ..... Rue : .....

.....

Code postal : .....

Ville : .....

.....

Envoi de la facture à :

Nom : .....

.....

N° : ..... Rue : .....

.....

Code postal : .....

Ville : .....

.....

Nombre d'abonnements demandés

Abonnement choisi :  simple

couplé

**Pour l'étranger :** Envoyer un chèque en francs français à l'ordre de **M. l'Intendant de l'I.N.E.P.**

**N.B.** Les mandats internationaux ne sont pas acceptés. **Joindre dans tous les cas le chèque au bulletin.**

BULLETIN DE COMMANDE DES DOCUMENTS DE L'I.N.E.P.

Institut National d'Education Populaire Service des Publications - 78160 MARLY-LE-ROI

NOM (en capitales) ..... Prénom .....

Profession .....

Adresse .....

.....

- Commande les "Documents de l'I.N.E.P." suivants :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Frais 3,00 F

Total

Chèque (postal ou bancaire) à l'ordre de M. l'Intendant de l'I.N.E.P. à joindre à ce bulletin

A facturer en ..... exemplaires.

Adresse du destinataire

Envoi de la facture à

Nom : M. Mme. Mlle. ....

Nom : .....

Profession : .....

.....

N° : ..... Rue : .....

No : ..... Rue : .....

Code postal .....

Code postal : .....

Ville : .....

Ville : .....

.....

.....

## COLLECTION "DOCUMENTS DE L'I.N.E.P."

*SERIE ETUDES ET RECHERCHES*

- XX TITMUS (C.) – L'éducation des Adultes et l'éducation communautaire en Grande-Bretagne. – Actes des Journées d'Etudes sur l'éducation des adultes en Grande-Bretagne, INEP 1975-1977 20 F
- XXI Eléments pour l'histoire de l'éducation populaire. Actes du Colloque INEP de mai 1975-1976 20 F
- XXIII HERRMANN (Jean) – Entre la lyre et le compas. Notes pour une scénographie de l'espace ludique. 1976. 30 F
- XXVI GALLAUD (P.), SACHS (B.). – Les adolescents. Pratique de loisirs. Valeurs. Comportements. - 1) Les loisirs socio-éducatifs des adolescents à Laval. Bilan et propositions. - 2) Choix de textes et de documents. – 1978. 30 F
- XXVII PERRIN (E.). – Les utilisateurs socio-culturels de la vidéo et l'apprentissage du langage vidéo. – 1979 20 F
- XXVIII DURNEZ (J.L.), GROUSSET (L.M.), LEMOINE (C.) – Etude sur la formation des moniteurs de centres de vacances. – 1979 25 F
- XXIX MAZEL (I.). – Des maisons pour l'enfance. – 1979 25 F

*SERIE DOCUMENTATION*

- VIII GUIRONNET (R.). – Matériaux audio-visuels pour la formation socio-éducative. – Catalogue sélectif 3è édition 1978 tome I 20 F
- XXII 2è édition 1978 tome II 20 F
- XXX HENRI-BOURGAIN (B.), GALLAUD (P.) – Bourses et fondations pour les loisirs des jeunes – 1979 20 F
- XXXI OBERTI (A.) – Pour connaître la télévision. Choix de textes – 1980 35 F

*SERIE ICONOGRAPHIQUE*

- XXV VIOLETTE (M.), LAJUDIE (G.), BOUTEILLE (B.), PRUDAT (A.L.)  
Formes animées, marionnettes, théâtre d'animation. Expériences de formation par la création - 1979. 35 F

*OUVRAGES HORS SERIE – CAHIERS DE L'ANIMATION*

- POUJOL (G.), LABOURIE (R.) – Les cultures populaires – Co-édition Cahiers de l'Animation - Edition Privat – 1979 53 F
- POUJOL (G.), DOZOL (A.) – La formation des animateurs socio-culturels. – Edition 1980 25 F
- MIGNON (J.M.), MIGNOT-LEFEBVRE (Y.) – Education en Afrique : Alternatives. Projets éducatifs et nouveaux modes de développement – Co-édition Cahiers de l'Animation - Agecoop - Edition Privat – 1980 45 F

**FICHES D'INFORMATION CONCERNANT  
LES LOISIRS EDUCATIFS**

*Fiches déjà parues :*

- Les ateliers verts
- L'atelier mécanique d'Igny pour cyclomoteurs
- La ferme pour enfants de Villiers-le-Bacle
- Le chantier de fouilles archéologiques du Vieux ST Maur
- La ludothèque de Chenove
- Le poney-club de Brimborion

*A paraître :*

- Le club astronomique de Nancy
- L'association pour handicapés de la Seine Saint Denis.

Service Information  
Institut National d'Education Populaire  
11, rue Willy Blumenthal  
78160 – MARLY-LE-ROI



LES CAHIERS DE L'ANIMATION N° 28  
LES C.T.P. : DES ACTEURS DE L'EDUCATION  
POPULAIRE

*Les Conseillers Techniques et Pédagogiques du Ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs sont probablement les agents de l'Etat qui ont le plus contribué à l'évolution de l'Education Populaire.*

*Formant d'abord (1945) un petit groupe d'Instructeurs spécialisés qui allait participer au mouvement de décentralisation culturelle, ils ont vu leur nombre s'accroître lentement, et leurs interventions de formateurs s'étendre au domaine des sciences humaines et aux nouvelles formes d'animation. Témoins de la substitution des professionnels aux bénévoles, protagonistes obligés des activités socio-éducatives, les Conseillers Techniques et Pédagogiques ont toujours été partisans d'une pédagogie imaginative, toute orientée vers la création.*

*Comprenant des études et des entretiens, ce numéro spécial des Cahiers de l'Animation consacré aux C.T.P. est à la fois une contribution à l'histoire institutionnelle de l'Education Populaire, et une contribution au débat permanent sur l'animation et à la formation. Il constitue, cinq ans plus tard, une sorte de suite au numéro 8 de la revue (« Un été de stages »)...*

Ce numéro spécial a été réalisé par  
Michel BOULANGER, C.T.P.

On peut se procurer ce numéro spécial en s'adressant à :

INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE

Service des Publications

78160 MARLY-LE-ROI

*en joignant à la commande un chèque de 25 F. à l'ordre de Monsieur l'Intendant de l'Institut National d'Education Populaire.*

## LES CAHIERS DE L'ANIMATION

### *L'action culturelle auprès des enfants*

Les cahiers de l'Animation proposent un ensemble d'articles sur le thème « l'action culturelle auprès des enfants ». Le lecteur habitué à la revue de l'I.N.E.P., sera peut-être étonné de trouver ici un ton et un style différents des numéros précédents. La raison en est que nous avons fait appel davantage à ceux qui font l'action culturelle qu'à ceux qui l'observent. Aussi auteurs, créateurs, artistes racontent, se racontent, s'interrogent, s'irritent ou s'enthousiasment sur un mode personnel, littéraire et militant, créateurs qu'ils sont, impliqués dans et par leur action.

*Au sommaire de ce numéro :*

- Annie OBERTI : Avant-propos, suivi de l'action culturelle et l'école
- Catherine DASTE, Françoise PILLET, Christine FOUCHE : La pomme verte : l'exploitation pédagogique d'un spectacle
- Maurice YENDT : Le théâtre des jeunes années : deuxième esquisse
- Jean-François CAMUS : Les ciné-clubs d'enfants : refus d'infantiliser
- Gérard LEFEVRE : Pour un cinéma d'air et d'essai auquel les enfants ont droit
- Geneviève LE CACHEUX : L'animation des bibliothèques pour enfants : une réalisation de la ville de Caen
- Mission d'action culturelle en milieu scolaire : La jeunesse scolaire à la rencontre du musée
- Chantal GUERIN : Pour l'animation musicale des centres de loisirs : compte rendu d'une expérience effectuée à Angoulême
- Bernard MIEGE : Les industries culturelles aux enfants : « Que vous êtes jolis, que vous me semblez beaux »
- Annie OBERTI : Annexe documentaire, bibliographie

*On peut se procurer ce numéro spécial en s'adressant à :*

INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE

Service des Publications  
78160 MARLY-LE-ROI

*en joignant à la commande un chèque de 25 F. à l'ordre de Monsieur l'Intendant de l'Institut National d'Education Populaire.*

**ACTION SOCIO-CULTURELLE – ACTION CULTURELLE**

Actes des journées d'études

organisées les 11, 12 et 13 octobre 1979

à

**l'INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE**



L'action socio-culturelle et l'action culturelle représentent des tentatives visant à contribuer à la démocratisation des moyens de production et d'appropriation de la culture. Ces deux types d'action semblent aujourd'hui s'opposer, qu'en est-il de la réflexion à ce sujet ? L'Institut National d'Education Populaire a réuni une soixantaine de praticiens de l'action socio-culturelle et de l'action culturelle, des créateurs et des chercheurs au cours de trois journées d'études. Celles-ci étaient destinées à élaborer une réflexion sur les pratiques, les finalités et les publics propres à ces deux secteurs d'intervention. Enfin ces journées d'études devaient permettre de s'interroger sur les chances et les moyens de rendre ces deux types d'action complémentaires.

Nous proposons aux lecteurs des Cahiers de l'Animation les interventions dans l'ordre chronologique de leur déroulement ainsi que quelques éléments des débats qui ont marqué ces journées. Le débat en lui-même est loin d'être clos mais nous pensons que les textes ici rassemblés pourront permettre de poursuivre la réflexion entre animateurs, créateurs et chercheurs.

**Geneviève POUJOL**

Chargée d'études au D.E.R.D.

Institut National d'Education Populaire

Nous remercions Michel SIMONOT de l'Université de Rouen, et de la Maison de la Culture du Havre, pour l'aide qu'il nous a apportée dans la mise en place de ces journées et l'élaboration de ce numéro.

**INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE  
PRIVAT - Collection SCIENCES DE L'HOMME**

---

ouvrage collectif  
sous la direction de G. POUJOL et R. LABOURIE

**LES CULTURES POPULAIRES**

Maurice AGULHON – Michel BASSAND –  
Jean-Claude BARTHEZ – Pierre BELLEVILLE –  
Pierre BESNARD – Eve CERF – Michel de CERTEAU –  
Andrée CHAZALETTE – Joffre DUMAZEDIER –  
Walter J. HOLLENWEGER – Maurice IMBERT –  
Raymond LABOURIE – Jean-Charles LAGREE –  
Geneviève POUJOL – Evelyne RITAINE – Erica SIMOND –  
Arlindo STEFANI – Catherine VINCENT –  
Geneviève ZARATE

*Institut National d'Education Populaire  
Service des Publications  
78160 MARLY-LE-ROI*

*joindre à la commande un chèque  
à l'ordre de Monsieur l'Intendant  
de l'I.N.E.P. – Prix : 53 Francs.*

## LA GÉNÉALOGIE DU DÉBAT SOCIO-CULTUREL/CULTUREL



ans le petit texte introductif aux journées d'études de l'Institut National d'Éducation Populaire, nous avons tenté de situer le débat en proposant des définitions :

L'action socio-culturelle et l'action culturelle représentent des tentatives visant à contribuer à la démocratisation des moyens de production et d'appropriation de la culture.

D'un côté, l'action socio-culturelle cherche à faciliter l'expression et la créativité des individus au sein du groupe et de la collectivité.

D'un autre côté, l'action culturelle part des produits culturels élaborés et des conditions propres à la démarche créatrice ; elle cherche les moyens de les mettre en rapport avec des publics et notamment les plus défavorisés.

C'est de ces « oppositions » entre ces formes d'action et ces finalités que nous partirons pour retrouver la généalogie du débat actuel entre action culturelle et action socio-culturelle. Etant bien entendu que c'est aujourd'hui qui nous intéresse ici plus que de reconstituer l'histoire.

L'actualité nouvelle de ce débat nous est apparue à l'occasion du colloque d'Amiens en 1978. Ce colloque était organisé par Peuple et Culture – mouvement du renouveau de l'éducation populaire en 1945 – et la maison de la culture d'Amiens. Le révélateur de ce débat a très certainement été le projet de rattachement des établissements d'action culturelle au ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs, ministère de tutelle du « socio-culturel ». Pourtant l'opposition entre ces formes d'action non seulement n'est pas nouvelle mais elle traverse les institutions qu'elles soient à vocation culturelle ou qu'elles soient à vocation socio-culturelle.

Aujourd'hui, ce conflit oppose (ou semble opposer ?) le créateur à l'animateur, les maisons de la culture aux maisons de jeunes et de la (même ?) culture. Le créateur semble n'avoir que faire de l'animateur et l'animateur ignore la création au nom de la créativité propre à chaque individu. Auparavant l'opposition s'exprimait en termes de contenus, de méthodes, de finalités ou de cibles (les publics).

Nous ne pouvons pas prétendre régler le problème au fond.

Le débat est semble-t-il constant. Il a opposé l'université médiévale à l'Église, puis cette même université une fois institutionnalisée aux jésuites. On pourrait même

dire qu'il a opposé les protestants aux catholiques. Notre ambition aujourd'hui est de tenter de cerner pourquoi ce débat prend tant d'acuité aujourd'hui et pourquoi il apparaît là où nous le situons.

Car plutôt qu'aux filiations d'idées auxquelles le sociologue ne peut pas adhérer c'est aux analogies de situation que nous référerons. Or comme le souligneront certains intervenants aux journées et en particulier Claude Sageot, nous ne disposons pas de notre histoire, tant en ce qui concerne le secteur socio-culturel qu'en ce qui concerne le secteur culturel. Pierre Gaudibert à ce sujet nous proposera quelques pistes de recherche.

Ce n'est certainement pas un hasard ni même l'effet d'une filiation d'idées si, Alfred Grosser, dans un article publié en première page du Monde du 26 septembre 1979 sur les injustices scolaires, propose de « permettre des formations différentes selon qu'il y a (chez les enseignants), plutôt vocation de transmetteur de savoir ou plutôt d'éducateur du besoin de savoir ».

L'éducation populaire, à plusieurs reprises, a voulu mettre en pratique la proposition d'Alfred Grosser, mais elle l'a aussi perdue de vue chaque fois qu'elle la (re)découvrait.

#### DE L'ILLUSION ÉDUCATIONNISTE A L'ILLUSION ANIMATIONNISTE

La naissance de l'éducation populaire est à replacer dans son contexte idéologique de l'époque. A ce moment, ceux qui aspirent à prendre le pouvoir, et qui le prendront en fait, développent une idéologie éducative. Ils vivent dans ce qu'il faut peut-être appeler une croyance éducative. Un universitaire d'Oxford (1) s'est étonné récemment de cette nouvelle foi qui a animé les Français à la fin du XIXe siècle, une foi en l'école et l'instruction qui ne semble pas s'être développée avec une telle intensité dans les pays anglo-saxons (ceux-ci adhéreront très peu à l'idéologie de l'animation). Théodore Zeldin souligne que cette période « fut l'âge de l'éducation et des illusions éducatrices autant que celui de l'industrie et des transformations qu'elle apportait ».

Un livre récent de François Furet et Jacques Ozouf (2) confirme bien cette impression d'une « illusion volontariste » qui masque les réalités : malgré l'obligation scolaire, sa gratuité et sa laïcité, l'alphabétisation des français n'a pas été à la mesure des moyens déployés.

L'éducation populaire est née dans cette atmosphère éducationniste. Couvrir tout le champ de l'extra-scolaire 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'était fixée la Ligue de l'Enseignement. Mis en concurrence sur ce terrain, laïques et catholiques se

(1) Théodore ZELDIN.— Histoire des passions françaises, 1978, Editions Recherches (Collection Encre).

(2) François FURET et Jacques OZOUF.— Lire et écrire, L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry.— Paris. Ed. de Minuit, 1979 (Le sens commun).

disputent la clientèle, mais les résultats sont très intéressants à défaut d'être très spectaculaires quantitativement. Les méthodes d'éducation active ont été ainsi expérimentées dans le secteur extra-scolaire avant d'être admises à l'école.

Nous sortons à peine d'une période où s'est développée une nouvelle « illusion », l'illusion de l'animation ; dans ce domaine aussi les résultats obtenus par rapport aux intentions déclarées n'ont pas été spectaculaires mais il s'est expérimenté de nouvelles valeurs, de nouveaux comportements qui ont profité à d'autres secteurs et notamment celui de la diffusion culturelle.

La fièvre animationniste des années 60 a réuni un étonnant consensus. Ce souci de faire communiquer, de mettre en relation s'est manifesté au nom d'une idéologie groupale qui marque une séparation avec l'éducation populaire d'hier. L'éducateur populaire était dans une relation duelle proche de la relation enseignant-enseigné. L'animateur, lui, est en relation privilégiée avec le groupe ou la collectivité.

L'animation refuse le modèle scolaire, elle refuse toutes références directes à la transmission du savoir et des valeurs. L'idéologie de l'animation est à mettre en rapport avec la désillusion éducative. Cette désillusion étant d'autant plus grande que l'illusion avait été forte.

Au nom d'une ouverture à tous, parler en termes d'animation a permis aux animateurs et aux administrateurs concernés de se dispenser, du moins dans un premier temps, d'une analyse en termes de classe sociale.

A la fin du XIXe siècle les éducateurs populaires s'expriment en termes de classe, puisqu'ils jouent 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 populaire (1).

C'est peut-être parmi ces catholiques sociaux que l'on peut trouver les premières traces de préoccupations socio-culturelles. Au Sillon de 1900, il est préconisé, non d'aller au peuple mais de « se faire peuple ». Cette idée sera reprise aussi par les universités populaires mais en d'autres termes. Les universités populaires voudront se démarquer des formes anciennes de l'éducation populaire en se donnant pour but d'« être une association intellectuelle et morale d'égaux volontaires ». Y sont-elles parvenues ? C'est moins certain. Des universitaires diffuseront leur savoir devant un public où l'ouvrier se fait rare. De nouvelles formes de loisirs seront proposées : concerts — lecture — conférences accompagnées de la lanterne magique. Au Sillon, comme dans les universités populaires on commence à s'interroger sur les méthodes. Les échecs rencontrés seront le plus souvent attribués aux défauts de méthode. (Parmi les méthodes préconisées on trouve déjà des éléments de l'entraînement mental).

L'art y sera peu présent malgré une volonté fréquemment affirmée de l'y introduire,

(1) Geneviève POUJOL. — L'éducation populaire, histoires et pouvoirs, Ed. Ouvrières (à paraître).

mais l'art est-il si présent que cela dans la culture bourgeoise de l'époque ? Des historiens (dont Pierre Vilar) ne parlent-ils pas pour cette époque d'exil social de l'art ? L'art officiel à cette époque est à Paris où se trouvent les théâtres et les musées. Il règne en maître.

Après la guerre de 14, la société française fait revenir l'art de son exil et l'éducation populaire s'empare alors de l'expression artistique : le théâtre amateur se développe dans les milieux du scoutisme et dans les milieux politiquement engagés. Le chant choral sort de son cadre ecclésial et se laïcise, il apparaît en dehors des « conservatoires », dans les auberges de la jeunesse notamment.

On peut alors parler de formes d'animation culturelle même si ces termes ne sont pas employés, car il n'est question que d'éducation populaire ; celle-ci étant caractérisée par l'initiative privée, se situe hors de l'école, elle est le fait de bénévoles et l'Etat n'est pas sollicité. Quand il sera question d'animation, il sera question d'animateurs, de formation d'animateurs et enfin de professionnalisation de ces animateurs et surtout les subventions des pouvoirs publics seront sollicitées.

Il faut pourtant s'arrêter sur ces professionnels de l'éducation populaire que seront les instructeurs d'éducation populaire, plus tard appelés conseillers techniques et pédagogiques (1). Ces conseillers sont là au service des associations et payés par l'Etat. Ce qui fait l'originalité de ces instructeurs c'est que ce sont des créateurs associés à un travail d'éducation populaire. Parmi ceux-ci Jeanne Laurent au ministère de l'Education recrutera ses meilleurs agents de la décentralisation théâtrale qu'elle réalisera en 1945. D'autres resteront et auront parfois bien du mal à résister à cette illusion animationniste des années 60. Il leur sera alors demandé de former des animateurs, or la formation des animateurs va être envahie par les sciences sociales, sciences dont n'ont que faire les créateurs.

## L'INSTITUTIONNALISATION DE LA FORMATION DES ANIMATEURS

Celle-ci rompt avec la tradition de l'éducation populaire. A partir des années 65, « Jeunesse et Sports » qui a la tutelle, de tradition, du secteur des associations d'éducation populaire va fortement aider à propager cette notion d'animation et insister sur ses finalités : mise en relation, communication, priorité donnée à la vie des groupes.

En voulant aider à la professionnalisation des agents de l'animation : les animateurs, « Jeunesse et Sports » crée des diplômes : le C.A.P.A.S.E. (2), est institué en 1970 en plein accord avec les associations. Le consensus est alors presque parfait (les associations n'ont pas été associées à l'élaboration du D.E.F.A. (3)). Les Sciences Humaines ont fait irruption brutalement dans la formation des animateurs et ce,

(1) Voir les C.T.P., des acteurs de l'éducation populaire, *Les Cahiers de l'Animation*, n° 29, 1980.

(2) Certificat d'Aptitude à la Promotion des Activités Socio-Educatives.

(3) Diplôme d'Etat relatif aux Fonctions d'Animation.



en plein accord avec les pouvoirs publics et les associations.

Commentant l'évolution des contenus et des méthodes de formation des animateurs, Michel Boulanger (1) remarque : *L'éducation populaire a été progressivement investie puis envahie par les Sciences Humaines, Sociales et en dernier lieu par celles... de l'éducation. Non seulement on leur a fait une part de plus en plus large dans les contenus de formation mais encore, on a su faire passer les instruments de la psychologie et de la sociologie pour les clés de toutes les serrures. A exclure pratiquement l'apprentissage des langages poétiques et artistiques des nouvelles formations (ou pire, à la conduire d'une manière dérisoire ou condescendante) on risque de donner à l'animation des allures et des modes rationnels, intelligents, intégrés. Quand cessera-t-on de faire semblant de croire qu'il convient de préférer le social au culturel, l'économique à l'artistique et ainsi de suite ?* Nous partageons entièrement l'avis de ce conseiller technique et pédagogique.

Dans le C.A.P.A.S.E. et plus encore dans le D.E.F.A., œuvre commune de « Jeunesse et Sports » et du ministère de la Santé, la formation sociale (gestion, pédagogie, relations humaines) prend le pas sur la formation culturelle. En ce qui concerne le D.E.F.A., les modes d'expression culturelle : cinéma, arts plastiques, musique, danse, théâtre, ne sont envisagés que comme des moyens, voire des prétextes. Il est bien spécifié que cette formation a un double but :

— « Doter l'animateur des outils d'animation et de communication indispensables à toute intervention professionnelle.

— Le préparer à la pédagogie des activités d'expression à partir de l'approfondissement d'une technique. Celle-ci loin d'être une finalité, doit être une occasion permettant aux individus de s'exprimer ». (Décret 79500 du 28 juin 1979). Le D.E.F.A. n'a fait que consacrer l'évolution de la profession d'animateurs et de l'action socio-culturelle dans son ensemble, l'aspect « gestion » y tient une grande place. Cependant la résistance à l'institutionnalisation de la profession par les diplômes doit être soulignée, avec ses corollaires : la cooptation et l'étonnante capacité des animateurs à s'auto-proclamer professionnels comme l'a souligné Claude Sageot. L'auto-proclamation qui tient lieu de diplôme semble être le fait des « socio-culturels » et encore plus des « culturels ».

## L'INSTITUTIONNALISATION DE L'ANIMATION

L'animation a bien fait partie de l'idéologie dominante des années 60-70. La preuve que cette idéologie dominait bien, est que tous les mouvements sociaux s'en sont emparés, de la droite à la gauche, du secteur public au secteur privé et pas seulement le privé non lucratif.

Les projets, dits d'animation, exprimaient un inconscient collectif qui cherchait à censurer et le politique et le religieux. Pour les laïques, pas de problème, c'est une notion fondamentalement laïque ; pour les catholiques, animation convenait bien

(1) Michel BOULANGER, Les Cahiers de l'Animation, n° 8, 1975.

à exprimer le projet de laïcs (au sens de laïcat) voulant agir hors de l'église, et hors du cadre paroissial en particulier.

La désaffection actuelle pour ce mot est à mettre en relation avec la moindre censure qui s'exerce aujourd'hui sur le politique et sur le religieux, c'est, du moins, notre hypothèse. La notion d'animation est avec certitude à mettre en relation avec l'apparition d'équipement. Qui dit équipement, dit subvention d'équipement donc intervention de pouvoirs publics. On pourrait dire que l'équipement est premier, l'animation seconde. Ceci dans l'ordre de la gestion des pouvoirs publics. Le renversement de cette tendance est à peine amorcée, qui donnerait aux crédits de fonctionnement une supériorité sur les crédits d'équipement.

### LE DÉPLACEMENT DE LA NOTION D'ANIMATION

Tandis que s'édifiaient les équipements en France, on a pu assister à un déplacement et à un élargissement de la notion d'animation et de ce fait on a commencé à la qualifier suivant son domaine d'application : animation socio-culturelle, animation culturelle.

Le champ de l'animation s'est élargi en effet au domaine de la diffusion culturelle traditionnelle : musées, conservatoires, bibliothèques et aussi maisons de la culture. Il est alors mis l'accent plus sur les méthodes que sur les finalités. Animer devient alors : diffuser mieux et plus. La finalité officielle est la démocratisation de la culture et il s'agit bien dans la plupart des institutions concernées de démocratiser les formes de culture dominante.

Cet élargissement du champ de l'animation, va faire apparaître un nouvel ensemble composite fait de sous-ensembles assez peu réunis jusqu'ici autour d'un même projet ou considérés comme assurant une fonction sociale semblable. Se sont ainsi trouvés rapprochés au niveau de l'analyse : le théâtre, les bibliothèques, les maisons de quartier ou les maisons de la culture. (Ces dernières ayant fait l'objet de nombreuses recherches ou observations portant sur leur public).

### APPARITION DE LA NOTION D'ACTION CULTURELLE

A partir de quand l'usage des termes d'action culturelle a-t-il commencé à se répandre ? Pas avant les années 70. Au ministère des Affaires Culturelles, on s'exprime à la fin des années 60 en termes d'animation culturelle. Les C.A.C. ont été des centres d'animation culturelle avant d'être rebaptisés centres d'action culturelle.

L'usage courant de ce vocable est donc postérieur à l'apparition du vocable animation. Il désigne une action volontariste plus spécifique en nature et en contenu que l'animation. Son usage enfin est lié à l'apparition des maisons de la culture inventées en pleine expansion économique des années 50, les maisons de la culture représentent l'utopie d'un possible partage du patrimoine culturel. La politique du gouvernement incarnée alors par André Malraux est toute orientée vers la diffusion de la culture nationale.

En 1969, André Hubert Mesnard, un juriste, publie un ouvrage intitulé « l'action culturelle des pouvoirs publics » (1). Il fait une large place bien entendu au secteur de la diffusion culturelle traditionnelle dépendant très directement des deniers publics. Il y inclue le secteur des associations, et à juste titre, puisque ce secteur fonctionne pour l'essentiel sur des crédits publics.

Les maisons de la culture sont particulièrement bien étudiées par Mesnard. Ce sont si l'on peut dire des inventions structurelles des pouvoirs publics même si elles fonctionnent sur une base associative. Leur apparition n'est donc pas « socialement » naturelle à l'inverse d'autres institutions comme sont les maisons de jeunes et de la culture qui n'ont pas été « inventées » par les pouvoirs publics. L'évolution des maisons de la culture qui a été « socialement » plus naturelle a inquiété les pouvoirs publics comme peuvent le faire apparaître les mesures prises à l'encontre de l'ATAC (2). Quoiqu'il en soit cet « ensemble composite d'institutions fort différentes » a commencé à être analysé en tant que tel.

En 1972, Jacques Ion, Bernard Miege et Alain-Noël Roux (3) publient un ouvrage intitulé « l'appareil d'action culturelle » qui inclue le secteur de la diffusion culturelle en faisant une large place au secteur dit de l'animation.

En 1974, Pierre Gaudibert publie un ouvrage intitulé : « l'action culturelle, intégration et/ou subversion ». Dans ce numéro cet auteur revient sur cette distinction. Dans ces deux livres les animateurs dits socio-culturels se retrouveront très bien. Après quelques années d'existence, à l'intérieur des maisons de la culture, on a commencé à s'interroger sur leurs fonctions : les maisons de la culture aident-elles à la démocratisation culturelle ? Le doute s'est alors emparé des animateurs et des administrateurs. Du dehors, elles ont été dénoncées comme des foyers de contestation. On les a même tenues pour responsables des barricades de Mai 68.

Après 68, les maisons de la culture privilégieront l'animation en reprenant cette idéologie à leur compte, et aujourd'hui on écrit : « si elles apparaissent aujourd'hui comme des carcasses sans vie, c'est qu'elles ont trop souvent privilégié l'animation au détriment de la création. C'est par là pourtant que passe la véritable conquête du public et sa confrontation avec l'art. Cependant il serait injuste de les condamner sans appel. Elles sont imparfaites sans doute, mais néanmoins fragiles vigiles d'une nécessaire utopie » (4).

Depuis une quinzaine d'années, c'est le ministère de la culture grâce à son service des Etudes et de la Recherche dirigé par M. Augustin Girard qui réalise ou fait réaliser toutes les études concernant le secteur culturel et socio-culturel. Les analyses menées au niveau des publics font apparaître un certain nombre de constantes propres aux deux secteurs.

(1) Presses Universitaires de France, 1969.

(2) Association Technique pour l'Action Culturelle.

(3) Ed. Universitaires, 1974 (Coll. Citoyens).

(4) Article de Dominique DARZACQ de l'A.T.A.C. paru dans le Monde du 23.12.1979.

Ces résultats ont amené M. Augustin Girard à des conclusions assez pessimistes : la démocratisation de la culture par le biais de l'action culturelle n'est pas réalisée (1). Les obstacles sont du même ordre, qu'il s'agisse d'animation ou de diffusion culturelle. Ce problème est évoqué tout au long de ce numéro, il explique peut-être la relative désespérance des agents de l'action culturelle.

### L'APPARITION DU DÉBAT SOCIO-CULTUREL/CULTUREL

A partir de quand va-t-on commencer à le distinguer dans cet « ensemble » que nous avons remarqué très composite ? A partir de quand va-t-on envisager, comme aujourd'hui, de distinguer entre action socio-culturelle et action culturelle ?

Nous l'avons vu, le fond du débat n'est pas nouveau. Quant aux conflits sur le terrain ils ne datent pas d'hier. Plus qu'à une politique culturelle définie, nous avons affaire, en France, à une politique de gestion de l'action culturelle. C'est à dessein que nous ne parlons que de pouvoirs publics (au pluriel) et non de l'Etat. L'administration française en effet, aussi centralisée qu'elle soit, se caractérise par une pluralité d'instances. De plus les collectivités locales représentent autant d'instances susceptibles d'être sollicitées et d'intervenir. L'Etat par le biais de ses différents départements ministériels (et ils sont nombreux à intervenir dans le champ de l'action culturelle), gère au coup par coup l'action culturelle. C'est dans ce contexte bien français qu'a été conçu le projet de rattachement des établissements d'action culturelle au ministère de la Jeunesse et des Sports, qui a servi de révélateur d'oppositions et de concurrence entre des institutions dont l'histoire sociale est fort différente. Le fait que ce projet de rattachement et le projet politique qui le sous-tendait — si projet politique il y avait — n'aient jamais été clairement formulés, n'a pas permis aux principaux agents concernés de se situer.

Nous relèverons donc quelques oppositions qui sont apparues au cours de ces dernières années gardant à l'esprit la remarque de Pierre Gaudibert sur les connotations de l'adjectif culturel. Ce mot désigne aujourd'hui un ensemble d'œuvres mais il est aussi employé pour désigner l'ensemble des pratiques quotidiennes d'un groupe, le mode de vie d'une nation ou d'une classe — le culturel ne se traduit pas forcément dans les œuvres d'art.

#### — Opposition au niveau des institutions

Historiquement on peut dire que l'interrogation culturel/socio-culturel est venue en premier lieu des institutions culturelles, type maisons de la culture. Entre une maison de jeunes et de la culture et une maison de la culture le fossé a été immense dans un premier temps. Pour beaucoup en effet :

- dans les M.J.C. on s'occupe d'éducation dans le temps des loisirs,
- dans les M.C. on affirme la fonction sociale de l'Art.

(1) Industries culturelles. — *Futuribles*, Sept.-Oct., 1978, n° 17.

« J'insiste sur ceci, s'exprimait André Malraux, ne voir dans la culture qu'un emploi des loisirs, c'est assimiler le public des maisons de la culture à la bourgeoisie de naguère. La distraction de cette bourgeoisie c'était les tournées, la collectivité qui s'inscrit aux maisons de la culture attend de nous autre chose que des tournées pour tous ».

Pourtant les M.J.C. ne se reconnaissent pas forcément sous le vocable de socio-culturel pour plusieurs raisons que précise Gérard Kolpack, leur délégué général, dans ce numéro. Dans ces institutions, la référence à l'éducation reste très forte. Ce n'est pas un hasard si les directeurs de M.J.C. n'ont jamais revendiqué le titre d'animateur.

La F.F.M.J.C. aujourd'hui fonde davantage son action sur les objectifs qui étaient ceux de l'éducation populaire que sur ceux de l'action socio-culturelle. Comme on le lira sous la plume de G. Kolpack, l'action de terrain ne justifie à ses yeux nullement la différenciation entre action culturelle et action socio-culturelle.

Localement pourtant les conflits sont nombreux. Ils apparaissent au niveau du partage du gâteau, autrement dit de la manne étatique. Et comme cette manne se fait rare, la lutte est d'autant plus sévère. Fallait-il financer Beaubourg, vingt maisons de la culture ou cinq cents maisons de jeunes ? Quelle municipalité n'est pas tentée de s'offrir un Beaubourg et n'a pas à choisir entre plusieurs types d'équipement, plusieurs types d'activités ?

Comme le souligneront J.-F. Chosson, Paul Loupias et Jean Laforge « une animation socio-culturelle à partir d'une institution dans une commune pilote peut se révéler en contradiction avec une politique culturelle relevant d'une institution de type maison de la culture. Mais il peut tout aussi bien se produire des convergences et deux types d'animation peuvent se révéler complémentaires ».

#### — Opposition au niveau des pratiques

Celle-ci traverse toutes les institutions. Quelle est la maison de la culture qui n'a pas d'activités de type socio-culturel, quel est le centre social ou la maison de jeunes qui ne font pas de diffusion culturelle ? Et surtout quel est l'animateur qui n'a pas à choisir entre ces deux formes d'action ?

Quoiqu'il en soit :

- les socio-culturels reprochent aux culturels leur élitisme et l'ambiguïté de leurs finalités,
- les culturels reprochent aux socio-culturels leur vacuité et de se livrer à l'agitation.

A ce sujet il faut souligner qu'une réflexion en termes d'action (et non plus en termes d'éducation et surtout d'animation) doit nous amener à nous interroger sur les pratiques. Ce n'est pas un hasard, comme le soulignera Michel Simonot, si la recherche scientifique n'a pas eu de prise sur un discours fondé entièrement sur les finalités et non sur des pratiques réelles. Si elle l'a eue, elle n'a pu que contribuer à « idéologiser » au lieu de rendre compte de la réalité.

L'opposition au niveau des pratiques sous-tend toute la réflexion de Michel Simonot qui, à partir d'exemples concrets, décrit le processus d'auto-élimination qui permet une harmonisation culturelle implicite entre la pratique de l'animateur et les caractéristiques sociales de son public. Ce faisant il introduit à la distinction maintenant nécessaire entre création, créativité et expression. Cette distinction permet de révéler la nature de chaque type d'activités et les pratiques culturelles spécifiques qui s'y rattachent. La complémentarité de ces démarches une fois soulignée il n'en reste pas moins un écart, que les animateurs culturels comme les animateurs socio-culturels sont amenés aujourd'hui à tenter de réduire.

Gildas Bourdet et Jean Hurstel, tous deux hommes de théâtre réputés, ont bien voulu échanger entre eux sur leurs pratiques ; leur opposition est grande et pourtant ne sont-ils pas tous deux institutionnellement des culturels ? Caricaturalement et d'après leur démarche, on pourrait pourtant qualifier leurs pratiques de « culturelles » en ce qui concerne Gildas Bourdet et de « socio-culturelles » en ce qui concerne Jean Hurstel. Pour le théâtre de la Salamandre la création reste fait de l'équipe d'acteurs, pour le P.A.C. (1) le travail de création s'effectue avec le public. Pourtant Jean Hurstel tient beaucoup à se distinguer du travail des socio-culturels traditionnels qui lui semblent aussi bien renoncer à l'expression des populations, cette expression étant, pour lui, le deuxième pôle d'une action culturelle dont le pôle principal est la création. Son travail en effet s'inscrit dans une perspective d'action culturelle que personne ne lui dénie. Pourtant les démarches de Bourdet et d'Hurstel ne semblent pouvoir s'accorder sur le plan théorique, chacun pourtant déclarant faire place à la réalité et à l'imaginaire dans la création artistique. Vus par leurs publics les spectacles donnés par l'une ou l'autre troupe sont-ils aussi différenciés que les créateurs le proclament ? Le débat entre Gildas Bourdet et Jean Hurstel confrontant leurs pratiques, a orienté le débat de la création vers l'expression et de nouveaux clivages sont apparus.

#### — Opposition au niveau des agents

Au niveau de la réalité professionnelle on trouve des institutions socio-culturelles donnant priorité aux finalités de l'animation et qui emploient — prennent à leur service — des créateurs ou des animateurs culturels pour faire fonctionner leurs activités. Ceux-ci qu'ils soient plasticiens, hommes de théâtre ou danseurs ont la plupart du temps le statut instable de vacataires. Pierre Moulinier, il y a deux ans, soulignait dans cette revue (2) que ces vacataires souscrivaient massivement à une option éducative et 5 % seulement à l'option socio-politique qui reste le fait des animateurs socio-culturels à plein temps. Cette opposition dans les options divise les différents agents des institutions socio-culturelles.

Par ailleurs, des institutions culturelles qui donnent la priorité à la diffusion culturelle ou la création, emploieront des animateurs socio-culturels pour faire usage de leurs méthodes et faciliter cette diffusion quand elle rencontre des obstacles, remarquons que cette deuxième éventualité est moins fréquente que la première.

(1) Pour une Autre Action Culturelle.

(2) Pierre MOULINIER, les animateurs vacataires ou l'indépendance pédagogique. *Les Cahiers de l'Animation*, N° 22, 1978.

Cette complémentarité se joue dans une relation de dépendance ou d'ignorance réciproque ce qui n'est pas le moindre problème.

A Amiens, au congrès de Peuple et Culture les créateurs semblaient n'avoir que faire des animateurs et les animateurs (socio-culturels) ne semblaient guère se soucier de la création. Cette incompréhension réciproque doit être analysée. Elle tient sans doute à des cursus sociaux et culturels fort différents. On ne choisit pas entre la profession de créateur et celle d'animateur. Même si le créateur-animateur existe, il est avant tout créateur. Remarquons que ce problème de rivalité animateur/créateur, à plusieurs reprises proposé au débat par Michel Simonot, n'a pas été relevé, par pudeur ou par crainte, par les participants aux journées d'études.

Seul Hurstel l'a abordé en caricaturant l'animateur socio-culturel qui ouvre et ferme un équipement et dispense, à l'occasion, quelques activités. Se réclamant du socio-culturel Claude Sageot s'est exprimé, rappelant le flou sociologique qui entoure ce secteur et le caractère non identifiable de ses agents : les animateurs socio-culturels que l'on a renoncé à dénombrer faute de pouvoir définir leur rôle professionnel. Reste à certains acteurs du socio-culturel à s'auto-proclamer animateurs ce qu'ils ne manquent pas de faire. Les agents de l'action culturelle quant à eux, constituent un groupe plus facilement identifiable parce que se réclamant peu ou prou de la production artistique.

#### — Opposition au niveau des affirmations idéologiques

Les pratiques ne sont-elles pas parfois en contradiction avec les affirmations idéologiques ? Les affirmations idéologiques ne justifient-elles souvent des pratiques plus qu'elles ne se fondent sur des projets politiques précis ? Mais ces oppositions ne peuvent être réduites à des justifications de pratiques ou d'institutions. Là aussi nous voyons l'opposition création/créativité traverser la plupart des institutions et même les partis politiques qui se sont prononcés sur ces points.

Les journées d'études de l'Institut National d'Education Populaire sur l'action culturelle et l'action socio-culturelle étaient manifestement placées sous le signe de la désillusion. Les bilans de tous les réseaux mis en place dans les années 60 ne sont pas très positifs que ce soit dans le domaine culturel ou dans le domaine socio-culturel. Les bénéficiaires des actions mises en œuvre n'ont pas été ceux que l'on souhaitait, la petite bourgeoisie nouvelle seule en a profité. Côté pouvoir, comme le souligne Pierre Gaudibert, il ne s'agit plus que de gérer ; côté opposition, l'articulation entre les projets d'action et les projets politiques a été fortement ébranlée.

Pourtant la volonté d'action elle, ne semble pas tarie, les écoles de formation d'animateurs sont débordées par les candidatures, les institutions s'adaptent à la pénurie mais n'en renoncent pas pour autant à agir. L'action culturelle et l'action socio-culturelle sont à la recherche d'un nouveau discours qui les justifieraient dans leur entreprise. Tout comme la société globale, dont elles sont l'image, elles sont à la recherche d'un nouveau « sens ». Nous concluons comme Pierre Gaudibert que le renouvellement de la réflexion culturelle et du projet culturel passe par la réflexion sur les problèmes du sens de l'histoire et aussi celui du sacré. Cette conclusion,

les participants aux journées d'études l'ont partagée et ce début de réflexion, les Cahiers de l'Animation le propose à tous les agents de l'action culturelle et de l'action socio-culturelle pour qu'ils se retrouvent dans le même projet sans pour autant unifier leurs pratiques puisque celles-ci sont complémentaires.

**Geneviève POUJOL**  
Chargée d'études, D.E.R.D.





## CRÉATION, CRÉATIVITÉ, EXPRESSION

**L**es années 80 sont celles d'une étape importante pour nos domaines d'activité : disparition ? transformation ? mutation ? Il y a plus de trente ans s'établissait la décentralisation culturelle, aujourd'hui remise en question par les pouvoirs publics. Il y a une vingtaine d'années que l'on s'est mis à parler et à « faire » des activités socio-culturelles, en les dénommant ainsi. Il y a vingt ans qu'est née au Havre la première maison de la culture.

En effet, il y a 20 à 30 années que s'est amplifié le développement de ce que l'on a nommé : les couches sociales nouvelles, couches moyennes scolarisées et qualifiées, parmi lesquelles : des cadres, des techniciens, les professions sociales. L'évolution de la vie artistique, la transformation des activités syndicales dans les milieux des travailleurs, la modification du statut des intellectuels : autant de facteurs qui ont été déterminants dans tout le secteur culturel.

Ces nouvelles couches sociales ont développé des aspirations sociales et culturelles spécifiques, distinctes des classes moyennes traditionnelles et tournées vers les couches intellectuelles établies, ou, du moins, vers ce qu'elles en perçoivent. L'une des conséquences en est apparue dans l'enseignement secondaire, la « crise » prenant une forme pédagogique, faisant oublier ses racines sociales.

On a vu ainsi surgir des valeurs mettant en avant les aspects relationnels, les « manières » de vivre, et les attitudes, en opposition avec les valeurs dites « traditionnelles » (le contenu des activités, le savoir scolaire, etc.).

L'animation (qu'elle soit culturelle ou socio-culturelle) a pris racines dans ces valeurs. Elle les a systématisées au point de les institutionnaliser. Dans les années 60-70, d'ailleurs, l'animation constituait une sorte de cheval de bataille contre l'enseignement « traditionnel ». On opposait volontiers l'animateur au professeur. Cette attitude n'a pas disparu aujourd'hui, mais a pris des aspects nouveaux et diversifiés. La crise de l'action culturelle et de l'animation socio-culturelle va contribuer, sans aucun doute, à modifier encore cette situation et les enjeux idéologiques dans les conflits entre les classes sociales et leurs fractions internes. Ainsi, des contradictions sont nées au sein du champ culturel, aiguës par la politique des pouvoirs publics et la « crise » économique ; aiguës aussi par les effets de ses propres activités, également par le développement d'aspirations des couches populaires en matière culturelle. Ces lignes ne sont qu'allusives : nous ne possédons pas d'analyse documentée aujourd'hui sur cet aspect de l'histoire.

## IDÉOLOGIE OU RATIONALITÉ

Il est devenu banal de constater que l'animation s'est, en 20 ans, institutionnalisée : elle est devenue une profession, des diplômes, des équipements, des syndicats, etc. Mais il est moins évident de relever que cette institutionnalisation ne concerne pas de la même manière le secteur « socio-culturel » et le secteur « culturel ». En effet, diplômes et formations (dont certains sont universitaires) ne concernent que le premier secteur. Ce simple constat conduit déjà à une interrogation : quelle différence y a-t-il entre les deux pour expliquer cette distinction ? Autrement dit : il apparaît que l'animateur socio-culturel et l'animateur culturel ne tirent pas leur légitimité des mêmes sources. Le premier nécessite pour être reconnu une « sanction » sociale qui lui confère une « garantie » de valoir comme animateur. Le second n'aurait besoin ni de formation, ni de diplôme : l'animateur de maison de la culture ou de centre d'action culturelle ne serait apparemment recruté que sur des qualités ou des compétences liées à la personne...

Rappelons que l'on peut faire la différence entre socio-culturel et culturel en disant que, **traditionnellement**, le premier secteur propose des activités dont le produit est élaboré par le public lui-même (qu'il s'agisse de poterie, ou d'activités sportives), alors que le second établit des activités à partir des produits préexistants au public (diffusion ou animation préparatoire à cette diffusion, ou formation pour cette diffusion).

On sait bien qu'aujourd'hui à la différence d'il y a vingt ans, cette division ne correspond plus à la réalité exacte. C'était la raison d'être de ces journées d'études. Comment expliquer ces différences ? Comment expliquer ces évolutions, en particulier d'apparents rapprochements ? Pour le faire, nous devrions disposer d'outils, d'observations, d'enquêtes, or ils n'existent pour ainsi dire pas. Et cela est à mes yeux un signe essentiel.

Les sciences psychologiques, sociologiques ou de l'éducation ont produit des travaux concernant les enseignants, et non l'animation. Le peu d'études existantes ne concernent jamais le contenu ou les modalités concrètes des activités socio-culturelles ou culturelles. Comment s'en étonner ? L'idéologie sur laquelle s'est bâtie et légitimée l'animation évacuait toute approche scientifique réelle à son égard puisqu'elle se fondait sur le primat de la « manière », de la « relation », contre les contenus, contre le concret des activités.

Il ne faut pas oublier que l'animation est née et s'est développée en même temps que la « non directivité » pénétrait en France. Les idées de Carl Rogers, développées et transposées par une nouvelle psychologie sociale en plein développement dans l'Université, sont apparues comme la caution « scientifique », ou tout au moins universitaire de cette nouvelle idéologie de l'animation, et au-delà, du « travail social » en plein essor. On aboutissait paradoxalement, à ce qu'une école de pensée universitaire contribue à « idéologiser » une approche au lieu de la rationaliser.

Historiquement, l'animation s'oppose fondamentalement à sa propre compréhension rationnelle, (donc, à sa propre rationalisation !). Se dressant contre les savoirs,

les dogmatismes scientifiques et les rigidités de la connaissance, elle se fondait sur un discours idéologique, privilégiant les valeurs, les finalités sociales, morales ou psychologiques. Au-delà elle s'opposait donc à une définition concrète de sa propre nature. Ce n'est qu'aujourd'hui, en période de « crise », que le manque se fait sentir pour analyser le mouvement et, peut-être, en maîtriser certains aspects.

L'animation en affirmant que sa réalité était bien dans ses discours d'intention a toujours rejeté l'idée que sa réalité est le déroulement concret de ses tâches. Implicitement, les animateurs et ceux qui les légitimaient, oublièrent que l'animation n'est aucunement un champ de la connaissance ; elle est un champ d'activités sociales qui ne produit pas de connaissances sur sa réalité propre, sinon des « savoirs-pratiques » non conceptualisés, donc, non maîtrisables, non formalisables, donc, non transposables dans une formation d'animateurs. Ceci explique sans aucun doute pourquoi, alors que l'animation socio-culturelle s'est institutionnalisée en partie par la formation, celle-ci ne forme pas à la maîtrise, ni à la connaissance des modalités d'activité. Elle est essentiellement caution et légitimation éclectique d'une « vocation » préexistante.

Les quelques études sérieuses concernant l'animation n'ont rien modifié de cette situation. Nous nous trouvons donc dans une situation difficile : avec peu de données, il nous faut distinguer entre le socio-culturel et le culturel, penser à l'avenir, maîtriser ce qui nous arrive, alors que l'histoire de ce secteur n'y prédispose pas et s'y oppose même.

Les débats que nous rencontrons aujourd'hui dans nos milieux, s'enlisent souvent dans les préalables de définition de la culture (cultivée ou anthropologique, élitiste ou populaire...). Ou bien dans la nature des publics que l'on « vise ».

Aujourd'hui, tout rend plus nécessaire encore l'analyse pour y voir clair : on sent bien qu'il se passe quelque chose entre le socio-culturel et le culturel. Ici sous forme de conflits, là sous formes d'échanges de rôles, etc. Et puis certains tendent à mettre en question l'intérêt même de l'activité culturelle ou socio-culturelle. En réalité, se trouve posée la question fondamentale du rapport entre la vie sociale et la vie culturelle. Entre la vie de l'art et de la culture en général... Entre la société et la création artistique. Surgit en fait la question de la nature sociale de l'art, de sa production et de son appropriation par les individus, les collectivités, les groupes sociaux, les classes sociales.

Faute de pouvoir correctement poser les problèmes engendrés par ces questions, l'animation, c'est-à-dire les animateurs, se trouvent démunis face aux reproches qui de l'extérieur leur sont adressés, d'avoir manqué pour l'essentiel leur objectif de base : élargir l'accès aux activités culturelles, les pratiques culturelles, voire la démocratisation de la culture.

Le reproche est tout aussi idéologique que l'était la problématique initiale de l'animation. La conséquence en est une « culpabilisation » des animateurs. Et, au-delà d'eux, ce qui est plus grave à mon avis, la culpabilisation des créateurs, des producteurs, des artistes qui n'auraient toujours pas trouvé leur public « populaire »...

Or, si l'on veut bien s'en souvenir, l'animation socio-culturelle s'était bien présentée comme une sorte de carte de rechange à ces arts élitistes, figés et morts-nés dans les musées et les cathédrales en leur substituant pour l'essentiel une culture vivante, immédiatement communicable, tissée dans les relations de la vie quotidienne. Dans l'animation culturelle, cette animation était aussi vécue comme l'espoir enfin aperçu de mettre en rapport vivant et actif les milieux culturellement défavorisés et la vie artistique. Le socio-culturel se dressait même souvent contre le culturel, lui reprochant sa complicité avec le monde élitaire et fermé des artistes et des jouisseurs.

Aujourd'hui, face à cette mise en cause globale de l'animation par la baisse des subventions, par le reproche d'un manque de fréquentation « populaire » (ou de fréquentation tout court), les animateurs n'ont souvent comme seule issue que deux voies extrêmes. Soit une démobilisation, soit la fuite en avant. Celle-ci peut se faire également dans deux directions : soit un terrorisme anti-culturel, anti-artistique radical, soit un ésotérisme élitiste, autistique, et irresponsable. Au milieu (si ce mot a un sens !), subsistent quelques animateurs tentant d'expérimenter des voies nouvelles, dans l'ombre et avec acharnement. Mais avec peu de moyens matériels ou moraux.

Le tableau que je dresse ici paraît sombrement catastrophique. Cela tient au fait, je crois, que l'on schématise les positions pour mieux les faire comprendre. Cela est aussi l'effet de ce vieux mythe de la culture démocratisée, de ce vieux rêve missionnaire et paternaliste d'une culture à faire « partager » aux démunis. Ces mythes et ces rêves ont été à la racine des positions les plus opposées, qu'il se soit agi de la conception de la culture de la « quotidienneté », du regard, du vécu, ou bien de la conception de la diffusion de l'art, de l'irrigation d'un milieu à partir de réseaux privilégiés.

La première position s'est enfermée quelquefois dans un spontanéisme psychologue et individualiste. La seconde parfois dans un pédagogisme formaliste et réducteur. Ces deux courants se retrouvent aujourd'hui dans les deux secteurs : socio-culturels et culturels. Toutefois, et la tenue de ces journées le prouve, un besoin de réflexion se fait jour. Un recul est pris par rapport à l'histoire récente, et les aspirations surgissent chez les animateurs d'une approche outillée, pensée, de la situation, de leur situation. On commence à pouvoir envisager que les deux orientations opposées ont pour base commune d'évacuer l'analyse des processus réels constitutifs des activités culturelles et socio-culturelles. Toutes deux écartent le fait sociologique et économique fondamental : l'appropriation des biens culturels est au centre d'un enjeu entre les classes et les couches sociales, pour leur identité, pour leur distinction, pour la domination. Les valeurs et finalités longtemps prônées par l'animation elle-même n'ont jamais été neutres dans cet enjeu-là. Il suffit pour s'en convaincre de considérer le recrutement social dominant chez les animateurs dans les années 70, majoritaire parmi les couches moyennes. L'évacuation essentielle a été celle du contenu concret des activités, ne voyant pas que la fonction sociale de l'animation se joue dans cette réalité matérielle, bien qu'apparemment la plus triviale et la plus anodine.

C'est pourtant la voie que nous indiquaient dès 1964 les auteurs (1) de « La photographie, un art moyen ». C'est bien ce que démontre encore Pierre Bourdieu dans ses dernières ouvrages : « La distinction » et « le sens pratique ».

### MODALITÉS PRATIQUES, AUTO-ÉLIMINATION ET HOMOGENÉISATION DES VALEURS

L'exemple de la photographie était pourtant l'exemple le plus approprié, puisque cette activité était à l'époque dominante dans les établissements socio-culturels. En démontrant que la fonction décisive d'une activité culturelle réside dans ses modalités pratiques, on pouvait apercevoir les fondements des mécanismes de l'animation socio-culturelle et culturelle : la forme pratique d'une activité culturelle porte en elle-même tout le système de règles, d'usage, de vie d'un groupe social. Autrement dit, la simple proposition d'une forme matérielle et pratique d'activité, (indépendamment de tout discours), décide en soi de sa valeur sociale, de sa fonction sociale.

Je prendrai un exemple, simplifié à l'extrême, à partir d'une enquête sociologique menée dans trois équipements culturels à propos d'une même activité : la peinture.

Dans le premier équipement, on proposait aux participants un apprentissage méthodique et accéléré de techniques schématisées, caricaturées, mais ayant l'apparence d'une méthode rigoureuse, très liée à des « savoir-faire », des « trucs ». On peignait à partir de natures mortes, mais en plastique pour garantir la même fraîcheur du sujet d'une semaine sur l'autre. Les « animés » utilisaient des chevalets en demi-cercle autour du sujet. L'animatrice était une artiste peintre, mais de seconde zone, et jouant par ailleurs les « Maîtres » dans son « atelier » personnel, expliquant aux apprentis que l'on cadre le sujet au travers d'un cache vide de diapositive pour ensuite en découper les contours au trait de fusain. Le public était constitué majoritairement d'épouses (sans emploi) de cadres. Les conversations complices autour du thé et des chevalets prenaient autant d'importance que l'apprentissage de la peinture. Les œuvres terminées étaient encadrées et, pour la plupart, exposées dans les salles de séjour des « animées ».

Le second club était animé par un étudiant relativement avancé de l'école des beaux-arts, se faisant plus ou moins passer pour enseignant dans cet établissement. Son but pédagogique était d'abolir « la propriété privée de la peinture » et « l'individualisme de l'acte créateur ». Pour ce faire il demandait aux membres de représenter leurs états psychologiques, subjectifs, sans motif matériel. Il leur demandait de passer à tour de rôle à l'œuvre du voisin, dans un changement continu. Cet échange se faisait sur du papier punaisé à même le mur, afin de désacraliser la création artistique. Le matériel était de la colle à poisson colorée, « bien suffisante pour pouvoir s'exprimer soi-même ». Les participants venaient épisodiquement, au nombre de trois ou quatre ils étaient essentiellement étudiants et peu enthousiastes,

(1) BOURDIEU (P.), BOLTANSKI (L.), CASTEL (R.), CHAMBOREDON (J.C.).— Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie, Ed. de Minuit, 1965.

les conversations étaient rares et peu suivies, chacun restant sur un quant-à-soi méfiant. Il n'y avait donc pas « d'œuvres » achevées dans cette activité, où l'animateur ne donnait qu'exceptionnellement un conseil technique, l'expression étant pour lui essentielle.

Dans le troisième équipement, l'animateur était artiste peintre, comme dans le premier cas, mais ne jouant pas de sa qualité auprès du public. Discret sur ses capacités et sa notoriété, il proposait une pédagogie construite, élaborée, progressive et directive. Il s'agissait de passer de la mise en volume d'un objet à la mine de plomb, à la peinture à l'huile en respectant des critères précis. Les participants, assis autour des « sujets », quand il y en avait, utilisaient un matériel variable suivant l'étape atteinte, celui-ci était précis. Les participants étaient conseillés, suivis, non sur les « trucs » technique ou les savoir-faire mais sur la maîtrise d'une démarche d'ensemble, d'une expression plastique. Le public était composé essentiellement de femmes, assez jeunes, ayant un emploi dans des professions intellectuelles ou sociales.

Ces trois exemples sont ici réduits à leur ossature. Il ressort en tous cas que dans chaque cas les publics sont différents, mais, de plus, relativement homogènes en fonction de l'activité proposée. Tout se passe comme si le déroulement concret de l'activité, les modalités proposées et mises en œuvres par l'animateur, les caractéristiques propres de ce dernier ne retenaient à chaque fois qu'un type de public et un seul.

Sans en avoir conscience, les animateurs mettaient en jeu au travers de leur pratique concrète des valeurs symboliques homologues à un groupe social précis. Cependant, interrogés sur leur pédagogie, leur conception de l'animation, ils ne formulaient que des conceptions générales de l'animation d'art plastique, imaginant une efficacité sociale qui en serait la conséquence.

En réalité, il est apparu dans l'observation, tout au long d'une année, que s'élaborait une auto-sélection progressive des participants. Cette sélection, inaperçue comme telle, faisait partir ceux des candidats qui ne se sentaient pas en harmonie avec le contenu de l'activité proposée, retenant ceux qui se sentaient en harmonie. Il y avait ainsi une auto-élimination des participants qui permettait l'ajustement progressif et inaperçu du public au système de valeur implicitement véhiculé par la pratique mise en œuvre. Cette auto-élimination est vécue par les animateurs et par les participants comme le résultat d'un « goût » personnel et comme le fruit d'une liberté par chaque animé de rester ou non. On peut supposer que le soulagement, (pour l'animateur comme pour les participants) de voir partir celui ou celle qui n'est pas en harmonie avec eux, contribue à masquer les raisons réelles et à les mettre sur le compte de caractéristiques personnelles (psychologiques, morales, etc.) du candidat qui s'auto-élimine.

Ce processus d'auto-élimination qui permet une harmonisation socio-culturelle implicite entre la pratique de l'animateur et les caractéristiques sociales des sujets est particulier aux activités volontaires, il en est une donnée importante. En effet, dans l'enseignement scolaire, cette auto-élimination physique n'existe pas : la présence est obligatoire, et l'élimination est organisée et différée dans le système lui-même. L'obligation de présence va faire s'inscrire les différenciations à l'intérieur

même de l'activité scolaire et s'articuler aux aiguillages des différentes filières.

Dans les activités volontaires, les mécanismes socio-psychologiques vont pouvoir jouer à plein, mais vont être complètement masqués. A plein, car l'élimination ne pose aucun problème matériel et ne repose que sur l'individu qui s'exclut, par dégoût ou désintérêt, etc. Masqués, car ces mécanismes sont attribués à l'individu, aussi bien dans la perception qu'en ont les autres participants, que dans le vécu qu'en a le candidat qui s'auto-élimine.

Ces processus vont entraîner une homogénéisation du groupe des participants sur une base sociale, comme l'indique l'enquête menée. En s'homogénéisant, le « groupe » des « animés » renforce sa cohésion, la cohérence des valeurs sociales et culturelles qui sont les siennes. De ce fait, cette homogénéisation progressive renforce encore plus la nécessité de l'éviction de tout candidat non conforme à la composition dominante du groupe et au système de valeur explicite et implicite correspondant aux modalités concrètes proposées dans l'activité.

Il y a donc conjonction aboutissant à un renforcement de l'effet des valeurs dégagées par ces modalités pratiques et de l'effet de l'homogénéisation sociale et culturelle sur les candidats potentiels.

### CRÉATION - CRÉATIVITÉ - EXPRESSION

Les trois clubs observés ont pour élément commun le fait qu'ils proposent un apprentissage d'un ensemble de pratiques d'arts plastiques. On peut relever que le premier et le dernier concernent une formation à la création, alors que le second stimule la créativité des sujets, car il ne forme pas à une démarche précise et ne favorise aucunement l'élaboration d'un produit final. Il est centré sur l'épanouissement de l'expressivité personnelle et non sur l'acquisition d'outils ou l'assimilation de critères liés à la production plastique. Les deux premiers, par contre, privilégient les apprentissages visant à maîtriser un langage plastique. Le premier a pour particularité de se centrer sur des savoir-faire stéréotypés, des « trucs », afin d'accélérer la réalisation d'un produit final qui puisse être encadré. Le troisième, par contre, met l'accent sur une démarche, des méthodes, l'acquisition d'outils progressifs. La réalisation d'un « tableau » est accessoire : elle est un aboutissement.

Que peut-on dire des caractères généraux de ces trois formes d'activité ? Création, créativité et expression ? Dans le domaine des activités artistiques, il est difficile de rationaliser le processus de création, dans la mesure où il s'appuie sur des processus individuels et sur une « subjectivité » qui, non seulement, s'extériorise dans la démarche créatrice mais, encore, transforme le « créateur » lui-même. Toute rationalisation risque donc d'être réductrice et on se limitera ici à quelques caractéristiques appelées par notre propos. Ainsi, parler de création, c'est mettre l'accent sur la réalisation d'un « produit » par l'intermédiaire d'une « démarche » spécifique dans un domaine défini. Celle-ci n'est pas abstraite. Par exemple dans les arts plastiques, elle concerne les rapports entre matière, forme, volume, couleur, lumière... Toute création est supposée s'achever dans un produit. Même si elle ne s'y achève pas concrètement, la démarche mise en œuvre se définit par un produit virtuel, potentiel.

En effet, la référence au produit est, à notre avis, essentielle pour caractériser la création. En tant que produit, celui-ci échappe pour une part aux processus qui l'ont engendré. Il acquiert une vie propre, relativement autonome. Ainsi, le tableau de peinture devient un objet et peut entrer dans le marché « symbolique » et « économique » de la peinture. Bien que plus complexe, cela est vrai aussi du spectacle « vivant » qui ne vit que le moment de sa « représentation » (le théâtre par exemple). Un produit peut être analysé dans sa spécificité, en fonction du domaine dont il relève, (peinture, histoire, cinéma, etc.). Il peut être classé parmi les genres possibles, sur le plan historique ou dans l'époque considérée. Ce produit peut être confronté à l'histoire de son domaine, et être analysé en fonction de son intégration des phases antérieures, ou parallèles. En même temps il prend des sens différents en fonction des groupes sociaux par rapport auxquels il existe physiquement ou en représentation... En effet, tout produit de création est une intervention sur le monde, ses images, ses imaginaires. Il est une reconstruction du monde.

La créativité, à la différence de la création, met l'accent sur le développement des capacités propres aux individus. Elle concerne le déploiement des capacités personnelles. La richesse de la créativité ne se mesure pas à des critères concernant le produit de l'activité mais l'individu lui-même, son développement, son épanouissement, sa satisfaction personnelle, ses intérêts propres, ses aspirations et ses attentes. L'activité de créativité se mesure donc par rapport à la dynamique personnelle qu'elle engendre chez les sujets, et non pas aux caractéristiques de ses produits. D'ailleurs ces derniers sont facultatifs : la créativité n'a pas nécessairement besoin d'aboutir dans un « produit » pour être la plus totale. Elle n'a de réalité qu'individuelle, chacun mesurant le chemin parcouru pour lui-même. Cependant, la créativité ne s'exerce pas dans le vide. Elle utilise des méthodes ou des démarches qui peuvent être celles des domaines artistiques et de la « création », mais transposés dans un autre système de référence. La créativité a besoin de s'appuyer sur des outils, des moyens d'expression concrets empruntés aux domaines artistiques, scientifiques ou techniques. Le développement des capacités personnelles créatives a besoin de ces éléments, mais ils sont alors évalués non pas par rapport à la réalisation qu'ils permettent, mais par rapport à l'effet sur la personne qui les intègre. On voit ici qu'il y a passage possible entre créativité et création : ce passage peut être volontaire ou insensible à partir du moment où l'on utilise des outils, des méthodes, des démarches du domaine de la création pour structurer les activités de créativité.

Il faut définir une troisième catégorie d'activité, que nous nommerons « d'expression », pour la commodité. Nous dirons, qu'il s'agit là de développer les capacités d'extériorisation des individus, hors de toute référence à un langage donné, qu'il soit artistique ou autre. Ici, seules les potentialités personnelles sont concernées dans une logique strictement individuelle, hors de tout référent externe. On voit surgir depuis quelques années des activités de ce genre (« cri primal », « développement relationnel », etc.).

A mon avis, seules les activités de création et de créativité concernent le secteur culturel ou socio-culturel. Les termes « activité d'expression » sont parfois utilisés pour désigner les activités de créativité. Bien entendu il s'agit là d'une question de terminologie, mais pas uniquement : l'ambiguïté réside en effet entre ces deux dernières plutôt qu'entre celles de créativité et de création.



Le fait que la créativité prend en compte d'abord les capacités personnelles des personnes, amène souvent à rendre complètement secondaires les démarches, les outils, pour glisser vers la seule satisfaction subjective, c'est-à-dire vers « l'expression ». L'idéologie traditionnelle de l'animation a longtemps favorisé ce glissement et la confusion.

Cette tentative de classification permet de distinguer clairement la nature de chaque type d'activité, donc des pédagogies différentes et les pratiques spécifiques. Il faut noter que les activités de créativité ont pris un essor au sein des nouvelles couches moyennes de techniciens, cadres et travailleurs sociaux. Alors que les couches populaires restent attachées de préférence aux activités classées ici dans la « création ». Les intellectuels, quant à eux, se répartissent le plus volontiers dans les trois genres, en fonction de la quantité et de la nature de leur capital économique et de leur capital culturel.

Cette typologie, en montrant la spécificité des trois démarches, amène également à apercevoir leur complémentarité nécessaire. On devine bien comment la créativité se nourrit des activités de création, mais aussi d'expression, pour construire son originalité. On voit que les activités de création n'ont de réalité que dans les capacités personnelles des « créateurs », leur dynamique individuelle, leur expression propre pour donner vie à une démarche créatrice originale. On peut imaginer aussi que le passage des activités de créativité à celles de création peut être progressif, parfois insensible. En effet, si les premières s'appuient sur les démarches des secondes, on comprend que celles-ci puissent acquérir une densité, une spécificité propres amenant le participant à se centrer sur cette démarche créatrice. Ce passage de la créativité à la création est en principe possible et relativement naturel, mais à condition de saisir leurs différences. Permettre à une personne d'aller au maximum de son développement personnel, ce peut être lui permettre d'aller au-delà de l'épanouissement de ses capacités personnelles au moyen d'une démarche créatrice assumée. La créativité ne s'exerce pas « en général », sur la seule base des attentes des animés. Attentes et demandes sont, pour l'animateur une base, un appui, un matériau de travail, une donnée brute à partir de laquelle il commence son travail.

Si créativité et création sont également une transformation de soi-même, il ne faut pas oublier que la création est également et surtout une transformation du monde, de sa vision, de sa représentation, de sa perception. Elle est une intervention sur le monde puisqu'elle le reconstruit, le questionne et l'interprète, lui donne un sens, du sens. La créativité est, pour reprendre Levi-Strauss, un « bricolage », un arrangement d'éléments de matière et de sens déjà existants, au profit exclusif de soi. La création produit un objet nouveau, un dépassement, un sens, nouveau pour soi mais aussi pour l'identité collective.

#### DÉMARCHE CRÉATRICE, LANGAGE PÉDAGOGIQUE ET PRATIQUE SOCIALE

Longtemps « socio-culturel » et « culturel » ont été la superposition de l'opposition de la créativité à la création.

On a vidé la créativité de sa nourriture créatrice, comme on a vidé la création de sa

nourriture créative. La solution, on l'aura compris, n'est pas à mes yeux leur confusion, mais, au contraire, la reconnaissance de leur destination pour pouvoir construire leur complémentarité.

Cette opposition « culturel - socio-culturel » se retrouve aujourd'hui d'une façon différente et transposée. Le déplacement qu'effectue le secteur socio-culturel vers la diffusion artistique, provoque une translation du débat : les difficultés rencontrées par les animateurs socio-culturels les ont conduits à compléter les activités traditionnelles par des spectacles. Ce faisant, les animateurs socio-culturels se placent directement sur le terrain des animateurs culturels. Ceux-ci, victimes aussi de la crise et d'un certain désenchantement de leur activité, voient mal cette évolution qu'ils vivent comme une « concurrence ». De fait, les choses ne sont pas simples. La diffusion artistique socio-culturelle ne prend pas exactement le même chemin que la diffusion culturelle. La première tend à prendre en compte des critères différents, pour sélectionner parmi le « marché » du spectacle des objets qui seraient en adéquation avec les « attentes » de son public. On vise à choisir des objets qui répondraient aux « demandes » d'un public supposé.

Dans le secteur culturel, on tendait plutôt, jusqu'à aujourd'hui, à choisir des spectacles en fonction de leur « représentativité », ou de leur « signification » par rapport aux courants artistiques contemporains ou passés. On assistait en conséquence à des conflits, les animateurs socio-culturels traitant les culturels d'« élitistes », les animateurs culturels désignant les autres comme « démagogues ».

Cette situation caricaturale n'est pas aujourd'hui simplifiée. La crise économique, la politique culturelle de l'Etat, les soucis des collectivités locales ont conduit les animateurs culturels à se pencher, bon gré mal gré, sur les attentes des publics. L'expérience, la fréquentation des milieux artistiques et culturels amènent des animateurs socio-culturels à prendre en compte des critères plutôt artistiques.

Tout se passe comme si les uns et les autres cherchaient à « réduire » une sorte d'écart entre, d'une part les attentes et demandes d'un public supposé et, d'autre part, les ressources et réalités d'une création artistique. Cela donne lieu à des « stratégies de réduction de l'écart » différentes et dont aucune, aujourd'hui ne donne satisfaction, sans doute parce que le problème ainsi vécu est mal formulé (1).

La situation se complique du fait que, historiquement, le secteur socio-culturel est à base réellement associative, assise sur un groupement donné ; c'est-à-dire une collectivité limitée, identifiable et présente (même si ce n'est que par ses intermédiaires), alors que le secteur culturel n'est pas réellement à base associative, c'est-à-dire face à des demandeurs socialement situés d'une façon précise. Je dirais que les animateurs socio-culturels sont plutôt situés du côté de la « demande », des « attentes », des publics particuliers, alors que les animateurs culturels sont plutôt du côté des artistes, du côté du monde de l'art. Mais ils se situent tous, subjectivement, au milieu du même écart imaginaire, entre l'art et les publics, plus près de la légitimité de l'un, ou plus près de l'authenticité des autres.

(1) M. SIMONOT - Produits artistiques et pratiques sociales - Théâtre/publics - Juin-Juillet 1980 - Théâtre de Gennevilliers.

L'animateur, autrement dit, se vit et agit comme une sorte d'intermédiaire entre « de la culture » et « du public » (du « non-public » comme on a dit absurdement parfois).

Mais l'animateur, d'un côté, n'est pas le « public » au nom duquel il parle et choisit : il énonce le plus souvent ce qu'il projette sur les attentes supposées d'un public imaginaire. De l'autre côté l'animateur n'est pas créateur ou producteur d'objets culturels ou artistiques qu'il choisit, diffuse et anime. L'animateur « parle sur », « agit à propos de ». Ainsi, un outil d'animation parle **SUR** la création et **POUR** un public déterminé.

On aperçoit ici ce que peut être un animateur qui accepte clairement de travailler dans la création ou un animateur qui choisit comme genre la créativité. Ils ont tous deux en commun de s'appuyer sur des démarches créatrices précises, dans un domaine culturel défini, de posséder les outils d'analyse et d'objectivation des potentialités des groupes sociaux auxquels ils s'adressent, de maîtriser les langages et démarches pédagogiques pour les mettre en œuvre, d'analyser leur activité à partir des mécanismes concrets mis en jeu, prenant conscience que c'est dans ces mécanismes que réside l'efficacité sociale réelle de leur action, et non dans les intentions. Une fois admis ces trois aspects, la division entre les secteurs culturels et socio-culturels ne se posent pas de la même manière.

Aujourd'hui, la situation objective faite à l'animation, la situation subjective des animateurs, nécessitent de prendre en compte ces trois éléments, ensemble, et de façon articulée.

L'évolution des « demandes » formulées par certains publics l'imposent aussi. Ainsi on voit fleurir les stages « artisanaux », où les activités traditionnelles de poterie ou de tissage sont érigées en activités « pratico-esthétiques », dans la logique des aspirations des nouvelles couches moyennes, aujourd'hui établies et développées. L'artisanat contre l'art, la photo d'art contre la « photographie-photographante », le spectacle qui devrait « parler » de problèmes actuels ou sociaux. La dynamique sociale continue à intervenir dans l'animation culturelle sans que les animateurs aient subi une formation qui en permette l'analyse, la maîtrise. De la même manière le one-man ou woman show s'amplifie pour des raisons économiques. Le café-théâtre prolifère comme genre qui serait « facile » et de large audience. Les programmations de certaines maisons de la culture et de maisons de jeunes et de la culture tendent à se rejoindre, sinon quant aux moyens, du moins sur les critères de choix. La diminution organisée des crédits permet à tous ces phénomènes d'apparaître plus vite et plus librement, plus inconsciemment.

Il est urgent que parmi l'ensemble des animateurs, et des responsables, la place soit faite à cette analyse. De telles journées sont le premier signe que cela est possible.

Michel SIMONOT  
Université de Rouen  
Maison de la Culture du Havre



## L'ACTION SOCIO-CULTURELLE AUJOURD'HUI

### Le point de vue de la F.F.M.J.C.



I faudrait quelque prétention ou quelque inconscience pour vouloir traiter, dans le cadre de cette intervention, de l'action socio-culturelle aujourd'hui.

Outre le fait que le domaine socio-culturel recouvre des réalités extrêmement diverses, (c'est sans doute pour cela que l'on a prévu deux intervenants) l'organisation au sein de laquelle je travaille, la Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture, n'a jamais particulièrement revendiqué son appartenance à ce secteur ; c'est pourquoi, faisant en quelque sorte partie du socio-culturel malgré moi, je me contenterai d'essayer de porter témoignage de l'action et des orientations que tentent de promouvoir aujourd'hui les Maisons des Jeunes et de la Culture — Maisons pour Tous.

#### F.F.M.J.C. : SOCIO-CULTUREL ET EDUCATION POPULAIRE

Si je dis que les M.J.C. ne se reconnaissent pas forcément sous le vocable de socio-culturel, il y a à cela plusieurs raisons qu'il me paraît utile d'examiner en préalable.

1. Il est sûr que la F.F.M.J.C., que les M.J.C. se sentent toujours les héritières d'une éducation populaire qui pour présenter un caractère mythique (je veux dire par là qu'elle n'a jamais réellement existé) n'en a pas moins représenté un fabuleux espoir, en particulier à la fin de la dernière guerre mondiale.

A une époque où l'on pensait à une école d'un type nouveau, animée par des nouveaux maîtres et où l'on pensait que l'école devait avoir un prolongement culturel, qu'elle devait être ouverte à la vie :

*Nous voudrions qu'après quelques années, une maison d'école au moins dans chaque ville ou village soit devenue une « maison de la culture », une « maison de la jeune France », un « foyer de la nation », de quelque nom qu'on désire la nommer, où les hommes ne cesseraient plus d'aller, sûrs d'y trouver un cinéma, des spectacles, une bibliothèque, des journaux, des revues, des livres, de la joie et de la lumière.*

*Cette maison serait en même temps une maison des jeunes. C'est eux qu'il faut servir d'abord, lancer vivement dans la vie pour qu'ils ne vieillissent pas et ne s'endorment*

*pas trop tôt. Elle serait le point d'appui de ces grandes organisations de jeunesse dont par ailleurs nous avons la charge. Et ainsi, dans les faits mêmes, se ferait reconnaître l'unité de notre entreprise.*

Cette citation est extraite d'une circulaire du ministre de l'Éducation Nationale en date du 13 novembre 1944 adressée aux commissaires de la République, aux recteurs, inspecteurs d'académie, inspecteurs primaires et délégués régionaux et départementaux de la culture populaire et aux mouvements de jeunesse. Elle est signée Jean Guehenno.

Rappelons-nous que c'est le 8 novembre 1944 qu'avait été créée une commission ministérielle d'études pour la réforme de l'enseignement (dite commission Langevin-Wallon) et que donc l'éducation populaire avait, à cette époque, des perspectives.

Ce n'est pas par nostalgie que je rappelle cela mais parce que la référence à l'éducation reste très forte dans les M.J.C. Ce n'est pas un hasard si les directeurs de M.J.C. n'ont jamais revendiqué le titre d'animateur et s'ils s'affirment actuellement comme éducateurs-directeurs de M.J.C. Je ne suis donc pas sûr que l'on puisse affirmer, aussi péremptoirement que le fait Michel Simonot, que l'animation socio-culturelle s'est établie sur la disparition de l'éducation populaire (article : à propos de la formation des animateurs : faute d'analyse recherche des coupables, les Cahiers de l'animation n° 12, 2<sup>e</sup> trimestre 1976).

L'éducation populaire n'a jamais été qu'une velléité. Par contre, et là je suis complètement d'accord avec lui, l'animation socio-culturelle s'est établie contre elle (c'est-à-dire contre le danger qu'elle pouvait éventuellement représenter).

2. Il n'empêche que même aujourd'hui, dans les conditions défavorables que nous connaissons, notre fédération fonde davantage son action sur les objectifs qui étaient ceux de l'éducation populaire que sur ceux de l'action socio-culturelle tels que Michel Simonot les caractérise dans le schéma de passage de l'éducation populaire à l'action socio-culturelle ; c'est ainsi que notre conception de la culture ne concerne pas seulement « une manière d'être avec les choses et les gens » mais se réfère constamment à « l'inégalité devant le savoir scolaire et la connaissance ». Et l'action des éducateurs que sont les directeurs de M.J.C. ne saurait être réduite à la mise en relation des gens entre eux.

D'autre part, nous croyons effectivement que le développement de la démocratie a une valeur culturelle progressiste et que la vie associative est un moyen non négligeable de ce développement, c'est pourquoi nos associations, nos éducateurs incitent les usagers à la prise de responsabilité et c'est pourquoi aussi nous considérons les activités comme un moyen et pas seulement comme une fin.

Mais ceci ne veut pas dire que l'activité n'ait pas de valeur en soi. Au contraire, l'évolution actuelle prouve que dans les associations on s'attache de plus en plus à la qualité de chaque activité, j'aurai l'occasion d'y revenir.

Il est toutefois une caractéristique fondamentale où la F.F.M.J.C. ne s'est pas inscrite complètement dans le schéma d'éducation populaire, c'est en ce qui concerne

les agents de développement.

En effet, dès l'origine, notre institution, sans nier l'apport indispensable des bénévoles militants, a lancé l'idée que l'éducation populaire était un domaine très sérieux qui nécessitait la présence d'éducateurs professionnels formés spécialement pour remplir leur fonction. (*Là encore il y avait référence à l'école. Philip disait en 1948 que la quatrième République devait être à l'éducation populaire ce qu'avait été la troisième pour l'école*). Et, très vite, un recrutement et une formation furent mis sur pied, ces professionnels ayant d'ailleurs un rôle multiplicateur auprès des bénévoles.

A l'heure actuelle, s'il est vrai que l'on assiste à une multiplication du nombre des professionnels dans notre secteur d'activité, il faut également constater que cette multiplication correspond :

- d'une part au souci que j'ai déjà signalé d'améliorer la qualité des activités proposées, lesquelles sont de plus en plus animées par des spécialistes,
- d'autre part, à une évolution de la place et du rôle des bénévoles militants des associations, qui est de moins en moins technique et de plus en plus politique (on n'est plus là pour faire profiter les autres de son expérience dans un domaine, ou pour faire partager son hobby, mais pour assumer des responsabilités politiques, financières, d'employeur, etc.).

## QUELQUES PROBLEMES DE TERMINOLOGIE

Avant d'aller plus loin, je voudrais faire quelques remarques sur la terminologie. J'ai déjà signalé notre réticence à accepter la notion de socio-culturel comme caractérisant notre secteur d'activité. C'est que cette notion qui est aujourd'hui très largement reprise a une connotation très forte d'assistance due à son appropriation par le secrétariat d'Etat à l'Action Sociale.

Mais celles de socio-éducatif en provenance du ministère de la Jeunesse et des Sports et d'action culturelle (sous-direction du ministère de la Culture) sont également des notions réductrices imposées par l'appareil idéologique d'Etat.

A ce propos, je ferai remarquer amicalement à Pierre Gaudibert que ce n'est pas « l'animation socio-culturelle (qui) s'est placée sous la tutelle de certains ministères autres que les Affaires Culturelles »\* mais bien l'Etat qui a réparti avec beaucoup d'habileté ce secteur entre la Jeunesse et les Sports, la Santé (action sociale), la Justice, l'Agriculture... et je n'aurai garde d'oublier que l'Intérieur se préoccupe beaucoup du statut des animateurs.

Je pense personnellement que l'action conduite sur le terrain ne justifie nullement la différenciation entre action culturelle et action socio-culturelle. Je pense que la hiérarchisation qui découle de cette distinction (hiérarchisation qui touche tous les domaines :

---

\* Postface à action culturelle, intégration et/ou subversion page 167.

- le qualitatif : Culture avec un grand C d'un côté, avec un petit c de l'autre,
- les moyens,
- les statuts de professionnels)

est un mauvais coup porté à l'action culturelle en général et qui contribue aujourd'hui à faciliter la tâche de démantèlement de la décentralisation entreprise par le gouvernement parce que le secteur qui dépend de la sous-direction de l'action culturelle se trouve isolé.

On l'a bien vu il y a un an lorsque cette sous-direction est passée sous double tutelle du ministère de la Culture et du ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs, lorsque ces professionnels de l'action culturelle ont dénoncé cette mesure comme une « volonté de nivellement par le bas de l'action culturelle » cela provoqua quelques sourires amusés du côté des animateurs socio-culturels.

Aujourd'hui, la façon dont on procède pour se débarrasser de l'ATAC nous fait penser irrésistiblement (toutes proportions gardées) à celle qui fut utilisée il y a dix ans pour « réformer » la F.F.M.J.C.

C'est dire que l'organisation que je représente ne hurlera pas avec les loups et continuera à manifester sa solidarité au secteur de l'action culturelle menacé dans son existence.

Mais, dans le même temps, nous continuerons à affirmer que les M.J.C. ont toujours joué et continuent à jouer un rôle éminent dans ce secteur et à revendiquer d'être reconnues comme telles.

La multiplication et la diversification des produits culturels industriels nécessitent un développement sans précédent des institutions culturelles parce qu'il est nécessaire d'assurer dans le même temps un développement qualitatif diversifié face au danger de robotisation qui nous guette.

**Pour la F.F.M.J.C. : la bataille culturelle, c'est d'abord la bataille pour le développement de la démocratie.**

Nous nous sommes toujours refusés à réduire la culture aux « beaux arts », nous avons toujours défendu une conception globale et dynamique de la culture capable de prendre en compte l'homme dans son environnement : l'homme cultivé étant celui qui est en possession du savoir et des méthodes qui lui permettent de comprendre sa situation dans le monde, de la décrire et d'agir éventuellement sur elle pour la transformer.

C'est pourquoi, de notre point de vue, il ne saurait y avoir d'action culturelle sans intégration de la réalité sociale. Nous pensons que la lecture de cette réalité sociale est une composante essentielle de la culture.

C'est pourquoi aussi, nous croyons que la vie associative est porteuse en elle-même d'une dimension culturelle essentielle, en ce sens qu'elle favorise la prise de responsabilités du plus grand nombre et qu'elle concourt au développement de la démocratie.



C'est pourquoi enfin, on ne saurait opposer création et consommation culturelles pas plus qu'il n'est possible d'opposer quantitatif et qualitatif, mais qu'il est nécessaire chaque fois d'analyser un terme en relation contradictoire avec l'autre.

**L'action culturelle, partie intégrante du projet des M.J.C. pour une éducation populaire permanente.**

Les textes élaborés au congrès de Nanterre en 1977 précisent la conception des M.J.C. dans le domaine de l'action culturelle, il me semble utile d'en rappeler quelques passages :

*« L'activité culturelle peut cesser d'être pour l'individu un moyen de se valoriser ou de se défendre, face aux agressions et aux troubles psychologiques ou affectifs nés de la vie en société. Elle doit à la fois s'élargir dans sa conception et s'ouvrir au plus grand nombre.*

*La création, qu'elle soit individuelle ou collective, est un acte social lorsqu'elle trouve ses fondements dans la réalité même de la vie des hommes, participe à l'éclairer, à le dépasser pour en donner témoignage, intervenant pour concourir au changement nécessaire...*

*La diffusion culturelle... Il existe trop de créateurs ou d'équipes de création, proches des intentions que nous venons de préciser, qui ne trouvent pas dans les modes commerciaux actuels de diffusion le support qu'ils méritent.*

*Les M.J.C. peuvent constituer pour eux un soutien économique, intellectuel et moral. Les M.J.C. sont déjà de fait un marché parallèle du spectacle et de la diffusion des œuvres. Elles contribuent à atténuer les effets de la censure économique qui limite actuellement l'expression et la création.*

*Le cadre de vie... La notion de culture est trop restreinte si elle se limite à la création et à la diffusion des œuvres. Le cadre de vie, l'environnement, l'habitat, les conditions de travail, déterminent l'individu et ses relations avec les autres.*

*Les M.J.C. ont aussi vocation avec les intéressés (associations de locataires par exemple), les responsables (élus municipaux) et les techniciens (architectes, urbanistes, sociologues...) à collaborer aux observations, aux analyses, aux propositions, aux projets concernant l'aménagement et l'animation du quartier ou de la commune.*

*Les cultures régionales. Les M.J.C. doivent également prendre en compte les différences culturelles exprimées par des peuples différents, historiquement constitués, avec leur langue et leur culture propres et formant aujourd'hui le peuple français. Ces cultures sont aujourd'hui menacées.*

*Les M.J.C. doivent participer à la promotion de ces cultures régionales et permettre ainsi la reconnaissance et l'affirmation d'une culture véritablement populaire, ce d'autant que la population concernée est constituée bien souvent de travailleurs manuels (paysans, ouvriers, marins...).*

*Les M.J.C. doivent donc être dans ce domaine également une force de propositions et d'animation en participant à la lutte d'un peuple pour la reconnaissance de son droit à la différence et pour sa dignité. »*

Notre conception de l'action culturelle exige une relation dialectique entre la création, la diffusion et l'animation et des pratiques culturelles ancrées dans la réalité sociale, donc des rapports constants et profonds avec la population.

C'est sur ces bases que les M.J.C. — maisons pour tous revendiquent d'être reconnues comme l'une des composantes indispensables de l'action culturelle. Elles ne prétendent pas tout faire, elles veulent au contraire se situer sur ce terrain en complémentarité du domaine traditionnel de l'action culturelle. Mais elles n'acceptent pas d'être traitées en parentes pauvres, en relais commodes, comme ce fut le cas trop souvent lorsqu'elles étaient implantées auprès de maisons de la culture, elles ne veulent pas produire ou présenter des sous-produits.

Leur domaine n'est pas celui de la création professionnelle de haut niveau (que nous devons défendre comme l'une des bases indispensables d'une véritable politique culturelle) mais plutôt celui de la création amateur, dans le meilleur sens du terme, et il est clair que cette création-là a besoin de l'aide des professionnels et de la confrontation avec leur travail.

C'est dire que là encore la relation peut et doit s'établir positivement, à condition que les professionnels ne méprisent pas les amateurs et que ceux-ci ne cherchent pas à singer ceux-là.

Le problème est incontestablement plus complexe en ce qui concerne la diffusion culturelle, car il n'y a aucune raison pour que les M.J.C. abandonnent ce secteur qui est indispensable à l'équilibre de leur action globale. Mais, il faut reconnaître (même si c'est regrettable) que nous gérons rarement des équipements disposant d'une salle de spectacles bien équipée et que nous disposons rarement des moyens qui nous permettent la programmation de spectacles « lourds ».

C'est ce qui explique en grande partie le fait de programmations tournées vers les spectacles légers : café-théâtre, chansons, etc. Mais, de plus, les M.J.C. — maisons pour tous ont à jouer un rôle irremplaçable de défricheur, de découvreur de talents nouveaux et elles ne doivent pas l'abandonner. Si aujourd'hui certains artistes parviennent à la notoriété en marge du show-business, ils le doivent souvent pour une part non négligeable à la possibilité qui leur a été donnée de s'exprimer à travers l'important circuit des M.J.C. et autres associations similaires.

Sur toutes ces questions, il est urgent que des discussions s'engagent entre les professionnels de l'« action culturelle » et les professionnels du secteur « socio-culturel », il est indispensable que des échanges aient lieu dès la formation professionnelle initiale, il faut en finir avec l'ignorance réciproque, les jalousies, les mesquineries, il y a plus urgent à faire.

Entre autre, défendre ensemble un secteur particulièrement menacé, défendre les moyens nécessaires à l'exercice des professions culturelles, défendre ces professions

elles-mêmes, approfondir le travail avec la population au sein de laquelle nous œuvrons, créer avec elle les conditions pour une meilleure utilisation des moyens existants, lutter pour l'augmentation de ces moyens, cela nécessite la collaboration de tous les partenaires concernés, l'acceptation des différences, le respect mutuel car, et je suis étonné que personne n'en ait parlé hier parmi les raisons qui font que le débat action culturelle/action socio-culturelle est un débat urgent, il y a le fait que ces deux secteurs vont être transférés (toutes charges comprises, si je puis m'exprimer ainsi) auprès des collectivités locales.

Le processus de désengagement de l'Etat est déjà largement amorcé et ce avant même que la loi portant réforme des collectivités locales ne soit votée.

**Gérard KOLPACK**  
Délégué général de la F.F.M.J.C.



On ne peut pas attendre que la population en tant que telle...  
L'objectif principal de l'Action culturelle est de permettre à tous les citoyens de participer à la vie culturelle de leur pays...  
Il s'agit de créer une véritable culture de masse, accessible à tous, et de lutter contre l'ignorance et le manque de formation.

Le processus de développement de l'Action culturelle doit être continu et évolutif...  
Il faut donc adapter les actions à la situation de chaque pays et à l'évolution de la société...  
L'Action culturelle doit être une action globale, touchant tous les domaines de la vie humaine.

Il est essentiel de promouvoir la culture traditionnelle et de la faire évoluer...  
La culture traditionnelle est le patrimoine de notre pays et de notre peuple...  
Elle doit être préservée et mise à jour, afin de répondre aux besoins de la société moderne.

Il faut également promouvoir la culture populaire et la culture de masse...  
Ces cultures sont le reflet de la vie quotidienne du peuple...  
Elles doivent être encouragées et développées, afin de permettre à tous de participer à la vie culturelle.



Il est également important de promouvoir la culture internationale...  
La culture internationale est le fruit de l'échange et de la coopération entre les peuples...  
Elle doit être encouragée et développée, afin de favoriser l'unité et la paix mondiale.

Enfin, il est essentiel de promouvoir la culture scientifique et technique...  
La culture scientifique et technique est le fondement de la civilisation moderne...  
Elle doit être encouragée et développée, afin de permettre à tous de bénéficier des progrès de la science et de la technique.

Il faut donc promouvoir la culture dans tous les domaines...  
La culture est le patrimoine de notre pays et de notre peuple...  
Elle doit être encouragée et développée, afin de permettre à tous de participer à la vie culturelle.

En conclusion, l'Action culturelle est une action essentielle...  
Elle permet de promouvoir la culture dans tous les domaines...  
Elle est le fondement de la civilisation moderne et de la vie culturelle.

## UN FAUX DÉBAT

**E**n préalable je tiens à dire que cette communication s'inscrit pleinement dans les caractéristiques du monde socio-culturel par deux aspects : le premier est qu'elle pêchera par manque de donnée, le second est qu'étant faite par un membre de la Ligue de l'enseignement elle risque fort d'être entendue au travers des clivages qui rendent difficile l'analyse de notre secteur. Ces réserves étant faites, je passe à la communication.

Il est étonnant que dans les secteurs culturel et socio-culturel nous disposions si peu de notre histoire, alors même que nous n'avons de cesse de prendre le passé comme raison d'être de notre présence. La question est posée quant à l'histoire de l'éducation populaire elle-même, si tant est qu'elle soit la base structurelle des secteurs précités. Il ne suffit plus d'histoire mythique et ouvriériste mais bien de la nécessité d'une histoire documentée de l'action volontaire d'éducation en regard de l'histoire des institutions éducatives. Ceci m'amène, quant à l'éducation populaire, à considérer trois choses :

1) Pour ma part, s'il y a référence à produire, je choisirai de regarder du côté de l'éducation populaire d'une part parce qu'il semble bien que la plupart de nos métiers y puisent leur origine, d'autre part parce que nos secteurs d'activités y sont inscrits. Je dirai sur l'éducation populaire trois choses :

— la première est qu'on n'y trouve pas trace de travail de création artistique alors qu'on y trouve trace de formation et de diffusion « artistique ».

— la seconde est que si l'éducation populaire s'est développée sur la base associative, elle ne couvre pas le champ des associations.

— la troisième est qu'elle est multifonctionnelle et que c'est le développement de ses fonctions et la division technique du travail qui en a découlé qui a permis l'apparition d'une idée : celle qu'il faut reconstituer la multifonctionnalité originelle en créant une nouvelle fonction : celle de l'animation du système. Ceci, peut-être parce que le processus de division engagé touchait à l'unité du projet associatif de l'éducation populaire (lequel est bien un projet visant à l'unité — l'unicité — de l'homme). C'est de là que je daterais le bonheur du syntagme « animation globale », les tentatives faites, dans les années 65/70, pour recoller les morceaux (cf. « les sept lignes de force de l'éducation populaire » de Trichaud — « le travail social d'animation » de Théry — « l'histoire de l'éducation populaire » de Cacérés).

2) Si je regarde, non plus l'histoire, mais le tableau de ce que je rencontre régulièrement dans ma zone d'influence professionnelle ou militante, je me trouve en situation de construire un système de classification capable, me semble-t-il, d'ordonner la quasi-totalité des situations de travail auxquelles j'ai à faire. Les paramètres autour desquels s'ordonne ce classement sont l'engagement volontaire, la possibilité de décision collective, l'importance du financement, l'importance accordée à l'argent, le degré de professionnalité et l'importance de l'équipement. L'hypothèse pourrait s'énoncer comme suit : plus l'engagement volontaire et la possibilité de décision collective sont grands, moins l'importance du financement, celle accordée à l'argent, celle de l'équipement et l'importance de l'équipement le sont.

Il y a dans cette hypothèse une zone de bascule qui est en constante évolution parce que c'est une zone d'affrontement entre un projet extérieur aux populations (et celles-ci lui offrent une résistance), entre le projet politico-administratif et la population. C'est cette zone que j'aurai tendance à considérer comme étant celle qui retient notre attention sous le nom d'animation. Cela vaut pour le culturel comme pour le socio-culturel. Il est clair (l'analyse statistique le confirmerait) que dans ce jeu le professionnel est en extériorité par rapport à la population et qu'il n'est que le missionnaire de la colonisation politico-administrative. Son arsenal est celui de la parole, sa croyance celle d'un monde meilleur. Face aux apports de la science (histoire ou sociologie) il ne peut pas jouer à l'aveugle, culpabiliser ou aller vendre des cacahuètes (cf. l'enquête du FONJEP qui montre que pour 40 % d'enseignants qui entrent dans le métier et 4 % de technico-commerciaux, il en ressort les proportions inverses).

Enfin je dirai que, quand le créateur du produit artistique entre dans ce système (comme pour le théâtre) il ne peut pas éviter d'être assimilé à ses acteurs, il ne peut pas ne pas en subir les lois.

3) Sur l'association, il me paraît également nécessaire de faire quelques remarques. D'abord qu'il y a une étrange perversité à penser que l'association n'aurait de valeur que dans la mesure où elle serait le lieu des relations harmonieuses, que sans cela elle n'est que violation de l'individu, embrigadement. L'association est pour les animateurs (comme pour les politiques ou les administratifs) à assujettir ou à contourner parce qu'elle est le lieu symbolique de la collectivité.

Les associations se portent bien en France, non pas comme lieu d'autogestion mais comme lieu d'organisation de la résistance populaire. Les hiérarchies locales se sont reconstituées — quand elles étaient menacées — après les élections municipales de 1977. Et ce, non pas par rapport à des individus mais bien par rapport à des projets. Mais on peut penser qu'il y a nouveauté en ce sens que là où historiquement les associations se sont constituées autour de l'église et de l'école, elles se sont reconstituées autour de (ou en regard vers) la mairie. D'une part parce que les mairies sont à terme les seuls organisateurs et financeurs possibles, d'autre part et surtout parce que les nouvelles équipes municipales — dont bon nombre sont promues par l'animation — se trouvent devant un vide d'opposition, ce qui les amènent à devoir organiser. Les nouveaux consensus vont dans le sens d'une municipalisation de la vie collective.

Les associations restent le lieu d'un engagement volontaire et bénévole ayant pour visée un projet éducatif. Elles sont plus du côté de l'institué que de l'instituant. La question est de savoir pourquoi l'association est valorisée quand elle offre des aspects instituants (organiser la lutte) et dévalorisée dans tous les autres cas. Les associations me semblent d'abord représenter des forces potentielles qui maintiennent une capacité de mobilisation (contre une éventuelle agression) par les rituels de l'activité plus que par le rituel du débat. L'activité d'atelier base de la vie associative et résistance aux projets de l'animateur — vaut autant et peut-être plus comme rituel que comme lieu d'apprentissage. Comment ne pas s'étonner du caractère répétitif de l'activité et qu'en dire si on observe cette répétition comme opérant depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Je penserai volontiers que la terminologie scientifico-fusionnelle des animateurs, dont le caractère commun est de n'être jamais définie (animations, créativité, expression, non directivité, groupe...) a deux fonctions : d'une part montrer aux populations qu'elles pourraient faire autre chose que ce qu'elles font inlassablement depuis un siècle, d'autre part immobiliser les professionnels dans des débats pseudo-théologiques et de recherche de légitimité.

4) Il y a dans nos débats plus que de l'audace à parler des professionnels, il y a de l'ignorance. Car si on admet qu'il y a de 10 à 30.000 animateurs en France, on ne sait pas les localiser. Que font-ils ? Où sont-ils ? Le fait de la non-réponse marque peut-être qu'ils ont bien été phagocytés par le système associatif et que la résistance fonctionne bien.

On remarquera qu'il y a un groupe aisément identifiable qui est celui de l'action culturelle, c'est-à-dire celui qui trouve dans l'existence d'une production artistique sa raison d'être (du directeur de maison de la culture au « relation publique »), d'autres qui sont repérables par l'existence d'une convention collective nationale (M.J.C. - ligue de l'enseignement...), mais qu'il nous est difficile de parler des professionnels qui évoluent dans les entreprises et des « autres ».

On remarquera aussi que l'idée d'une hiérarchie Culture/Socio-culture devient bien intéressante quand elle fournit du prestige à des individus qui participent bien peu de la production artistique : combien y-a-t-il véritablement de producteurs d'œuvres d'art dans les appareils de l'action culturelle et y sont-ils à ce titre ? Je crois que le problème qu'a engendré fort normalement la professionnalisation est qu'elle a enfermé les professionnels dans un débat de reconnaissance entre les différentes fonctions comme entre les hommes d'une même fonction mais que cela n'a vraiment pas grande importance à terme. Peut-être parce que, tout compte fait, nous sommes bien peu dans la réserve : combien sommes-nous à avoir plus de dix ans de métier ?

Il y a dans notre secteur une étonnante capacité à s'auto-proclamer « professionnel ». Qui réunit trois amis pour dire publiquement trois poèmes se déclare professionnel, dépose une demande de subvention au F.I.C., négocie une régie vidéo à l'agence technique locale et s'inscrit au P.A.C. au nom de l'expression populaire. Il devient localement, pour une durée variable et fort courte bien souvent, un animateur dont on parle.

Le second phénomène, dominant celui-là, est celui de la cooptation c'est-à-dire du choix par le groupe concerné de son permanent. Il semble bien qu'aujourd'hui (?),

celle-ci passe autant par la politique que par l'associatif. Ceci vaut autant pour les professionnels sous tutelle de « la Culture » que ceux liés à « Jeunesse et Sports » ou à la « Santé ». Cela réduit considérablement la portée des diplômes (quand ils existent) et voue le projet administratif d'organiser le secteur par les professionnels au détournement. Mais le corollaire est que ce phénomène empêche la profession de s'organiser dans la mesure où chacun sait profondément que sa sécurité d'emploi est liée à son appartenance au groupe d'évolution.

Enfin, malgré les pompeux énoncés de présentation, on ne peut que constater l'absence de perspective des formations quand elles ne se rattachent pas à un projet associatif. D'où l'absence de contenu et de méthode, vite nappée du discours scientifico-fusionnel précédemment cité.

En résumé, je dirais que le débat Culture/Socio-culture est un faux débat parce que tribal (ou interministériel). Je préfère celui qu'ouvre Gaudibert par l'affirmation de deux lignes de pensée : celle de la reconnaissance d'une différenciation des groupes sociaux et celle de l'affirmation d'un projet unificateur.

Mais si le clivage Culture/Socio-Culture s'est imposé sur l'idée que l'un vise la production de l'œuvre et que l'autre regarde les processus, je dirai que cela me paraît prétentieux pour l'un comme pour l'autre. L'étonnante répétition de nos pratiques et de nos activités devrait plus être prise en compte. A moins qu'il ne faille porter le regard sur le fait qu'il n'y a que nous pour parler autant de notre secteur et que peut-être notre métier ne consiste qu'à parler.

**Claude SAGEOT**

Formateur, Ligue de l'Enseignement  
Centre public de Strasbourg





## LA MODERNISATION DE L'HERITAGE : LA PERTE DU SENS

**P**ar rapport au livre (1) que j'avais écrit sur l'action culturelle qui date de 72-73, et ensuite à une postface que j'ai faite trois ans plus tard, la situation et moi-même ont encore évolué. Ceci pour dire que si je résume ce que je pense de l'interrogation du titre : Intégration et/ou subversion, je crois qu'on peut aujourd'hui répondre, alors qu'à l'époque j'avais considéré que la conclusion était impossible. Répondre par une sorte de bilan : les effets réels de ce qu'a produit l'appareil d'action culturelle mis en place avec tous ces réseaux, tel qu'il avait été conçu et réfléchi dans les années 60 (on peut le faire à présent après une vingtaine d'années d'exercice).

Je pense que massivement, globalement, c'est l'effet d'intégration qui a été obtenu, que l'on désigne par intégration soit l'inculcation d'idéologie, soit la normalisation sociale, soit le colmatage des failles du système. Par contre, les effets que j'ai appelés de subversion, c'est-à-dire des effets un peu radicaux d'accentuation, soit de la révolte, soit d'une conscience révolutionnaire, ne sont pas particulièrement évidents, ni majoritaires.

Si je prends un des deux secteurs, le culturel, le travail qui a été fait est un travail de rajeunissement, de modernisation de l'héritage, donc d'ajout au présent de toute une fraction de la culture contemporaine, de ses modèles, avec une très forte prolifération d'œuvres dans les années 60 ; et de rajeunissement des idéologies culturelles, des idéologies de la création. Et les œuvres d'art qui sont diffusées dans les nouvelles institutions culturelles sont celles qui conviennent le mieux au groupe social déterminé sur lequel je vais revenir, celles qu'il consomme le plus volontiers.

Pour le secteur socio-culturel, là aussi je suis d'accord avec les grandes lignes de Ion et Miège (2) : l'objectif réel, au-delà des déclarations d'intentions généreuses ou hypocrites, c'est la gestion des contradictions du social, contradictions dues au développement du mode capitaliste de production dans l'après-guerre. Elles ont engendré

---

(1) Pierre Gaudibert : action culturelle : intégration et/ou subversion, Paris, coll. mutations-orientations, casterman/poche, 1972.  
Nouvelle édition en 1979, complétée d'une postface, même éditeur.

(2) Jacques Ion, Bernard Miège, Alain-Noël Roux.  
l'appareil d'action culturelle, Paris, coll. citoyens, éditions universitaires, 1974.

des traumatismes, aussi bien dans l'espace urbain, avec des urbanisations sauvages, des villes nouvelles et les problèmes de la violence, que dans l'espace rural, avec l'exode rural et tous les problèmes dits de rationalisation de l'agriculture industrielle.

Dans ce second secteur, l'animation « socio-culturelle », comme dans l'animation culturelle, quels sont les bénéficiaires et les acteurs en même temps de ce processus social réel ? C'est ce qu'on a appelé « petite bourgeoisie nouvelle », ou nouvelles couches des classes moyennes, ou encore intellectuels salariés, dont nous tous, les animateurs, sommes partie intégrante du point de vue de notre situation objective. Alors il n'est pas étonnant que ces couches nouvelles aient cherché à la fois à prendre le pouvoir dans les institutions, dans les associations et à avoir des œuvres artistiques nouvelles à consommer ; enfin, il n'est pas étonnant non plus que, dans la période récente et pour une partie d'entre elles, elles aient réussi à prendre le pouvoir politique dans les municipalités. Il y a là le mouvement d'ascension social collectif au sein des classes moyennes. Le problème devient celui de l'enjeu politique à travers des stratégies d'alliance et cela concerne au premier chef les animateurs en tant qu'agents idéologiques, en tant qu'intellectuels ; une relève s'est faite là au profit de la bourgeoisie par rapport à la petite bourgeoisie traditionnelle qui a été longtemps la fraction des classes moyennes auxquelles la bourgeoisie avait délégué justement une grande partie du pouvoir municipal ; et la question est toujours de savoir la fonction des intellectuels par rapport aux enjeux de classes majeurs (et je retiens la définition de Bourdieu sur les intellectuels ; globalement, massivement, ce sont « les couches dominées des classes dirigeantes »), ce qui n'empêche pas après, individuellement ou minoritairement, un certain nombre d'intellectuels d'opérer des ruptures par rapport à cette fonction.

Maintenant, je reviens sur la distinction animation culturelle et socio-culturelle. Pour moi culturel, englobe à la fois l'animation artistique et scientifique, il désigne des œuvres d'art ou des œuvres de la pensée et de la science. Même s'il existe un projet qui est un projet politique de l'animation culturelle, c'est vrai que la matière première, le terrain initial, ce sont les œuvres existantes, les œuvres produites à l'extérieur par les créateurs et que les animateurs culturels sont en position d'intermédiaire, de médiateurs vis-à-vis de groupes qui vont être les publics ; leur raison d'être, quel que soit leur projet politique, ce sont d'abord ces œuvres d'art et de science. Ils ne sont pas des créateurs, mais des pédagogues qui utilisent des méthodes actives spécifiques par rapport à tel ou tel langage artistique. Ils sont donc pédagogues, mais aussi critiques, ou encore intermédiaires entre les pédagogues et les critiques ; ils doivent être des gens à la fois compétents, formés, passionnés, mais pas du tout et presque jamais des créateurs. Ici, le mot culture, animation culturelle renvoie à l'ensemble des œuvres produites du passé et du présent.

Quand ensuite on parle d'animation socio-culturelle, même si l'on refuse le terme, on fait référence à quelque chose qui effectivement ne s'est jamais appelé traditionnellement ainsi et qui vient en majeure partie de l'éducation populaire. On a bien dit que c'est un projet à la fois politique et éducatif et que ce projet rencontre ou non la création artistique. Certes il tend à s'en occuper de plus en plus sous forme de diffusion. Ces activités se développent, mais elles ne sont pas une partie disons essentielle du projet initial d'éducation populaire, qui est d'abord de prise de conscience civique.

Mais il y a un autre sens du mot animation socio-culturelle et c'est celui qui s'est développé après 68, parfois peut-être en opposition au secteur éducation populaire, et qui concerne la dynamique de groupes existants — et pas seulement des classes sociales — la multiplicité des groupes ou des fractions de classes. Ce socio-culturel ne part nullement des œuvres : il part de populations précises, spécifiées, sur des territoires définis ; au point de vue théorique c'est le problème d'identité culturelle ; et dans ce sens-là, le mot culturel ne correspond plus du tout au sens qu'il a dans l'expression animation culturelle. Je crois qu'il y a un effort réflexif à faire : on utilise le même mot pour désigner aujourd'hui deux choses très différentes ; le culturel comme ensemble d'œuvres et le culturel au sens ethnologique, sociologique, comme façon d'être, mode de vie d'un groupe, d'une nation ou d'une classe.

La spécificité de ce groupe, ce qu'on appelle son identité culturelle, est dans le mode de vie, qui se traduit par les comportements quotidiens, par un style relationnel un mode de sociabilité, une codification de l'espace, et parfois, mais pas toujours, par des expressions artistiques. Et ces expressions artistiques ne sont pas toujours non plus des œuvres d'art au sens où l'entendent les culturels de l'animation culturelle. Elles ne sont pas là des fins en soi, mais effectivement des moyens au service de l'affirmation d'identité culturelle. Celle-ci prime donc sur la valorisation de l'art. Cette vision, courante dans les travaux d'ethnologie, a reflué sur le secteur de l'animation, évidemment liée à toute une restructuration de la vie sociale et politique, et à ce moment-là, on a vu que, pas seulement dans les sociétés primitives mais dans nos sociétés, en dehors même des classes sociales, il y avait toute une série de groupes dominants et de groupes dominés et qu'il y avait des conflits entre ces groupes, conflits pour leur identité culturelle ; ces conflits sont étudiés dans l'ethnologie sous le nom d'acculturation : ce sont les phénomènes de contacts entre les cultures ethniques différentes et les effets produits par ces conflits. Et on s'est mis après à s'intéresser — on voit le développement, à l'heure actuelle, du discours, de la réflexion et des pratiques — aux cultures populaires, aux cultures régionales, aux cultures minoritaires.

Je crois que c'est dans ce sens là que socio-culturel peut avoir un espace spécifique à la fois différent du culturel (au premier sens) et du projet de l'éducation populaire. Parce que si, effectivement, les associations peuvent être l'expression d'une résistance de certains groupes donc en état d'infériorité ou de défensive par rapport à des groupes des cultures dominantes, il n'y a pas que des associations ; il y a aussi toute une série de gens qui, sans que leurs tâches soient très strictement repérables, se définissent animateurs, et qui sont des éducateurs ou plus exactement des idéologues et des politiques. Je dirais pour résumer : animateurs culturels = pédagogues, animateurs socio-culturels (dans ce sens nouveau) = agents politiques. Et en ce sens ces derniers entrent en conflit normalement avec les politiques issus du suffrage universel. Il y a compétition et rivalité.

Le culturel ne se traduit pas forcément dans des œuvres d'art. Il est très important je crois de comprendre, si on s'appuie sur l'ethnologie, que le noyau le plus profond au niveau des groupes primitifs dans ce phénomène d'acculturation dont le plus massif est le phénomène de la colonisation, c'est la langue, ce sont également des caractères religieux ; c'est là l'essence pour ces groupes de l'identité culturelle ; on le voit aussi bien dans la diaspora des noirs de l'Afrique sur toute la zone Amérique du

Sud, Amérique centrale, avec, j'y ai fait allusion déjà au colloque d'Amiens, tous les cultes Vaudou par exemple ; on le voit aussi, quand on lit un article de Clastres sur les Indiens de l'Amazonie ; la structuration du groupe va survivre sur la base de la croyance en des mythes fondateurs, avec un certain nombre de rituels religieux accompagnés de la langue sacrée. Dans une telle vision, il y a une différence considérable entre ce que nous appelons maintenant dans notre société occidentale Art, et que nous valorisons de plus en plus, et puis ce qui existe dans toute société, à savoir les expressions culturelles, qui peuvent être parfois des expressions artistiques. Je veux dire par là, et c'est là où je rejoins la distinction « création/Expression », il y a effectivement des expressions artistiques, généralement non conservées, de groupes ; ces groupes s'affirment, se défendent avec ces expressions artistiques mais ils n'ont pas du tout la même attitude que nous avons avec eux vis à vis de l'art parce que justement ce ne sont pas des fins en soi ; ils les utilisent et les traitent d'une manière différente ; c'est-à-dire qu'ils les utilisent comme moyens et en général ils ne les conservent pas, ou ils ne les conservent que dans certains cas très précis de fonction sacrée, sinon ils en font des usages éphémères ; d'autre part les cultures dominantes ne les conservent pas non plus par mépris, ignorance, hostilité. Ce qui fait, par exemple, que toute une partie de l'art paysan populaire avant l'industrialisation en Europe a disparu parce qu'on ne le conservait pas parce qu'il s'usait ou parce que les paysans étaient capables de le reconstituer quand ils en avaient besoin, ou encore parce qu'ils le faisaient dans des matériaux éphémères ; par exemple Humbert a montré que la plupart des travaux paysans étaient faits avec des matières qui disparaissent très vite : le fil, les feuilles, la fibre végétale, le papier. Lorsqu'il y a production d'œuvres elles n'ont ni l'usage ni le destin de l'œuvre d'art telle que nous la concevons quand nous parlons, nous, de l'Art sur le plan de l'animation culturelle ou de l'héritage culturel. Lorsque les animateurs socio-culturels cherchent aussi à ce que des groupes minoritaires ou dominés s'expriment, que ce soit les immigrés, les femmes, le troisième âge, etc., ils veulent justement que, s'ils utilisent des moyens artistiques, ceux-ci servent à la structuration, à l'affirmation, à la résistance du groupe. Ils ne les considèrent pas comme des œuvres en soi. Par conséquent il doit en découler du point de vue des décisions politiques et des évaluations, que les critères de jugements ne doivent pas être les mêmes sur les œuvres d'art et sur les œuvres d'expression faites par des groupes avec l'aide d'animateurs, parce que les enjeux, les objectifs ne sont pas du tout les mêmes.

Dans une seconde partie, ce que je voudrais examiner, c'est le bilan actuel de la réflexion théorique sur ces problèmes-là. Il me semble que la grande nébuleuse idéologique qui s'est constituée dans les années 60, autour des idéologies et des projets d'action culturelle, s'est en ce moment volatilisée pour deux raisons : une que j'ai déjà dite, c'est-à-dire que les objectifs réels du côté du pouvoir, ont été atteints et par conséquent il y a des relèves d'animateurs qui se mettent en place pour gérer la situation, et d'autre part, du côté de ce que l'on peut appeler l'opposition, l'articulation entre le projet d'action culturelle et les projets politiques a été fortement ébranlée. Donc il y a une sorte de flottement généralisé qui fait que tout projet unificateur tend à éclater dans trois domaines qui me semblent justement constituer les axes majeurs de toute réflexion. Donc éclatement, je ne veux pas dire que sur le terrain les choses soient ainsi, mais je parle du point de vue de ce qui se passe au niveau des sensibilités et des réflexions collectives. Ces trois secteurs, ce sont le pro-

blème Art et Création, le problème d'identité culturelle et enfin celui de l'articulation de l'interrogation culturelle avec la recherche ou la quête du sens.

Sur le premier point on assiste partout en ce moment à une revalorisation de la création. Je veux dire par là que l'on est un peu fatigué du discours culturel, politique ou moralisateur des institutions culturelles ; par contre on porte beaucoup plus d'attention sur l'art et sur ce qui est le processus créateur. Et on est en train de redécouvrir qu'il s'agit d'un phénomène individuel très spécifique ; donc on regarde beaucoup plus maintenant la création comme une aventure individuelle et très souvent en opposition au social ou en marge. Il y a donc là un problème aussi qui se relie certainement à toute une revalorisation de l'individu. Et cela aboutit pour certains au concept de dissidence qu'on emploie maintenant pour une certaine forme d'art après l'avoir utilisée pour des attitudes de gens des pays de l'Est ; on l'emploie ici dans toute la zone occidentale pour les artistes, pour dire justement ces trajectoires individuelles de gens qui creusent leurs sillons, à côté et contre. Par exemple on emploie ce terme pour l'œuvre d'Antonin Artaud. Et je le cite parce que je m'intéresse beaucoup à la période de 36 or, vous avez des écrits de 36 d'Artaud qui sont maintenant en livre de poche sous le titre de Messages Révolutionnaires ; ce sont des textes qu'il a écrits dans les journaux, des conférences qu'il a prononcées à Mexico l'année 1936, au moment même où il faisait des expériences sur une drogue des Indiens qui s'appelle le peyolt. Et ses discours marquent sa vive rupture avec le rassemblement des intellectuels anti-fascistes de l'époque. Je pense que dans ce noyau passionnel de réflexion est contenu un peu justement tout ce qu'on appelle aujourd'hui dissidence, c'est-à-dire toute une extrémité de la création comme rupture totale avec le mouvement social. Ce qui pose des problèmes par rapport à ce que demandait Simonot, qui me semble juste, d'articuler liberté du créateur et responsabilité sociale. Parce qu'il est évident que dans cette direction de la création, la responsabilité sociale n'est pas du tout conçue comme les politiques peuvent la concevoir.

Ce monde de la création est un monde hiérarchisé. Très hiérarchisé pour deux choses : la qualité du produit et la « charge » (je ne sais pas quel mot employer) que contient ce produit (charge, énergie, signification). Et l'on entend justement tout le temps des expressions qui font allusion à ces hiérarchies tel « au plus haut niveau ». Donc tous ces discours sur le culturel, forcément sur l'art, sont remplis de jugements de valeurs. Et là je pense qu'il faut essayer de débroussailler du dedans les différences entre création et créativité/expression. Par rapport à cet effort, je dirai que la difficulté vient de ce que les définitions internes qu'on peut essayer de donner à création/créativité/expression ne se recoupent pas toujours avec les normes sociales qui sont données ensuite, par exemple lorsqu'on parle des créateurs professionnels. En effet, dans le phénomène de la création de nos sociétés, des sociétés capitalistes avancées, l'effet de la division sociale du travail fait que les créateurs sont de plus en plus des spécialistes et des professionnels. Donc leur créativité prend un aspect d'extrême spécialisation et d'extrême professionnalisation et, qu'on les appelle des « travailleurs culturels du secteur artistique » ou des producteurs d'art ou des artistes, ils deviennent de plus en plus nombreux en tant que professionnels. Et là l'opposition n'est plus l'opposition création/expression/créativité c'est l'opposition entre professionnels et amateurs. Mais l'opposition professionnels/amateurs ne recouvre pas l'opposition expression/création.

En effet, si je regarde du point de vue social de la division du travail ce qui fait un professionnel distinct d'un amateur, je dirai qu'il y a deux facteurs : l'un c'est que pour le professionnel le temps d'apprentissage est long, pour l'amateur le temps d'apprentissage est plus court ; deuxième caractère distinctif, le professionnel mobilise totalement son temps pour sa création, son temps de travail, et tend à refuser même la situation qui est celle de ce qu'on appelle des semi-professionnels, c'est-à-dire le recours au second métier ; il tend à réclamer, y compris syndicalement, de vivre de son travail de créateur, alors que l'amateur est quelqu'un qui utilise son temps pour la création à temps partiel (du peintre du dimanche jusqu'à ceux qui travaillent après la retraite, la nuit, etc.).

Les deux critères fonctionnent assez bien pour distinguer socialement. Mais il y a un troisième critère qui est l'intensité et la mobilisation du désir, de la passion, de l'énergie, qui fait que justement il y a création ou il y a simplement production artisanale de choses beaucoup plus banales. Et là les coïncidences ne s'effectuent pas toujours. C'est-à-dire qu'il peut y avoir des professionnels de la création qui n'ont pas de mobilisation totale du désir et qui fabriquent des œuvres médiocres. Et à la limite, les gens qui travaillent sur la place du Tertre sont aux yeux de la loi des professionnels. Et puis, il y a inversement dans les gens qui sont dits des amateurs, des gens qui manifestent cette mobilisation totale du désir, et qui font œuvre de création sans être des professionnels ; c'est le cas des artistes naïfs dans l'histoire et c'est le cas de l'art brut ; l'art brut me semble un exemple très passionnant pour voir la distinction entre créateurs et professionnels de la création. En effet les gens qu'on a rassemblés au Musée d'art brut qui se trouve à Lausanne sont des gens qui n'ont fait aucun apprentissage, aucune formation professionnelle ou institutionnelle, ni même une formation autodidacte, ce sont des gens qui, par nécessité intérieure absolue se jettent sur n'importe quel matériau plastique et s'expriment dans des conditions très difficiles, y compris celles d'enfermement dans des hôpitaux psychiatriques ; leurs pratiques ne visent pas une communication avec autrui. Or, lorsque vous verrez ce musée, vous verrez l'intensité des œuvres qui y sont rassemblées, en tant qu'œuvres d'art, très proches d'ailleurs de l'intensité de beaucoup d'objets des arts primitifs. Donc, dans notre civilisation, voilà des gens qui sont chargés, au niveau de la créativité, d'un potentiel de création qu'ils expriment et ils remettent en question très souvent la « création » des professionnels de la création.

Notre second axe de réflexion c'est l'identité culturelle, je n'y reviens pas puisqu'on l'a traitée en parlant du socio-culturel.

Il y a enfin toute une réflexion qui pour le moment est en état d'interrogation, qui va peut-être revitaliser, je l'espère en tous cas, un projet unifiant qui manque en ce moment, un projet culturel : c'est la quête du sens, et je ne suis pas le seul à le dire évidemment, je ne fais que traduire une chose que tout le monde pressent, qui est dans l'air. Ce problème me semble aujourd'hui un problème très actuel pour tous les gens qui sont dans le secteur culturel. Parce que je crois, tous ici qui sommes réunis, nous avons, quelle que soit la diversité d'idéologie, une sensibilité commune qui se trouve dans le projet éducatif avec le progrès par l'éducation et la formation ; il s'est rencontré pour beaucoup d'entre nous avec le projet marxiste, pour lequel il y a progrès par le développement technologique et économique-social, par la lutte de

classes et cela a quand même rassemblé beaucoup d'éducateurs et d'animateurs, beaucoup en tous cas de militants culturels, par référence à un sens de l'histoire.

Or, aujourd'hui, et je m'excuse parce que je sais qu'il y a ici des militants qui ne partagent sans doute pas ce point de vue, je pense que beaucoup de gens s'interrogent sur le sens de l'histoire. Que ce qui a été vécu comme des certitudes du côté du progrès est devenu en ce moment espace d'interrogations. Et, lorsque j'avais des certitudes sur le sens de l'histoire et je crois que c'était vrai pour des tas de gens, cela a refoulé et apaisé d'autres interrogations qu'on peut appeler métaphysique, spirituelle ou religieuse, qui sont non plus le sens de l'histoire des hommes mais le sens total de l'aventure cosmique et la place de l'homme dans cette aventure totale.

Et je crois qu'aujourd'hui cette résurgence qui se fait de toutes parts et par des biais très différents, c'est l'interrogation sur ce sens là. Cette résurgence se fait aussi bien disons politiquement au niveau de l'écologie que dans l'effervescence de tout ce qui se passe d'aspect religieux, spirituel, etc. Pour ne pas choquer ceux qui sont ici, je ne parlerai plus du religieux ni du spirituel, je parlerai du sacré, et pour user d'un mot qui fera plaisir aux intellectuels : de la « sacralité ». Ce mot a un avantage, c'est de marquer la rupture avec toutes les religions institutionnalisées, traditionnelles, et même de pouvoir être conçu en dehors de la croyance en un Dieu.

Je reviens à la période de 36, les gens brusquement se sont intéressés à la sacralité devant le phénomène du fascisme ; le fascisme a été l'occasion dans le mouvement révolutionnaire, pour certains, pas pour tous, de questions sur ces problèmes et en 1937 il s'est fondé un Collège de Sociologie, il y avait des gens comme Caillois, Leiris, Bataille, etc. qui se sont mis à s'interroger à partir du phénomène fascisme ; ils connaissaient l'explication marxiste là-dessus, mais ils voulaient savoir ce qu'il pouvait y avoir disons d'irrationnel et de non réductible au développement du capitalisme dans le phénomène fasciste. Et ils sont tous arrivés au problème de la « désacralisation » ; et ce problème là a été traité aussi à peu près aux mêmes époques par quelqu'un dont on parle fort en ce moment qui est Mircea Eliade ; c'est un problème qui resurgit sous des formes multiples, qu'on retrouve maintenant dans la critique et la pédagogie de manière assez amusante parce que tout se tient ; ce sont des réflexions sur l'imaginaire, c'est-à-dire que si on s'intéresse à l'imaginaire, on s'intéresse aussi aux symboles, aux mythes, donc à toute une série de choses qui ont trait au problème du sacré. En ce moment la diffusion de l'ethnologie va également dans ce sens là.

Je veux dire finalement que si on réfléchit effectivement sur art d'une part et identité culturelle de l'autre, on a des outils de réflexion pour éclairer le problème du sens ; parce que si le sens de l'histoire pour certains vacille, et si pour d'autres par exemple la position est nihiliste (il n'y a pas de sens, il y a l'absurde), je crois qu'on ne peut pas aborder un projet de société, si on ne répond pas à ces questions là. Je veux dire par là qu'il me semble que l'insuffisance du politique a été de répondre, en mettant l'accent sur le seul sens de l'histoire. Et qu'aujourd'hui, cette double quête d'un sens fondamental, sens de l'histoire et sens de l'aventure cosmique, fait partie de tout projet de reconstitution du projet politique. Il me semble que le

renouvellement de la réflexion culturelle, du projet culturel passe finalement par la réflexion sur ces problèmes du sens et du sacré.

Pierre GAUDIBERT  
Musée de Peinture  
de Grenoble





## L'ANIMATION DE L'ESPACE RURAL Pour un renouvellement des hypothèses pour la Recherche et l'Action

« *Puisque ces choses-là nous dépassent, feignons de les organiser...* »

Honoré de BALZAC



e chercheur qui prétend étudier avec rigueur les objectifs et les structures de l'animation en milieu rural se heurte à une difficulté classique : comment caractériser l'espace rural et ses fonctions et, par-delà, comment distinguer l'action culturelle de l'animation socio-culturelle ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous préciserons brièvement les différentes fonctions de l'espace rural. Puis nous recenserons les différentes approches classiques de la définition de l'espace rural. Enfin, à la lumière d'une étude récente (1), nous tenterons de montrer que l'approche systémique de la structuration de l'espace conduit à une nouvelle stratégie en matière d'animation.

Notre hypothèse est que les objectifs et les méthodes d'une politique d'animation sont le résultat d'un processus de négociation permanente et non d'un choix a priori.

En effet :

- les centres de décision du système d'animation en milieu rural n'ont pas les mêmes limites géographiques ; au départ les objectifs des acteurs de l'animation sont différents, voire contradictoires ;
- les différentes fonctions de l'espace rural sont prises en compte par des sous-systèmes d'animation qui entretiennent des rapports de coopération et de conflits ;
- les rapports entre ces sous-systèmes varient dans l'espace et dans le temps et les équilibres ne peuvent être que provisoires.

Par conséquent, tout au long de l'action, l'animateur (2) doit pratiquer l'analyse stratégique, c'est-à-dire prendre en compte la position des différents acteurs, effec-

(1) A. PIATIER et J. MADEC — Comment et pourquoi définir un espace rural ? *Économie rurale* n° 118 - 1977.

(2) Nous entendons par « animateur » tout acteur — ingénieur ; conseiller agricole ; technicien ; élu ou animateur statutaire — qui intervient en milieu rural.

tuer des interventions et, par-delà, construire son domaine du possible. Cette construction peut remettre en cause des frontières institutionnelles sur le plan géographique comme sur le plan des collectivités locales ou nationales.

Ces hypothèses s'inspirent en partie des travaux de Michel Crozier « L'acteur et le système » (Éditions du Seuil, 1977).

## LES FONCTIONS DE L'ESPACE RURAL

Jusqu'à une époque récente, l'espace national pouvait être divisé en zones rurales à dominante agricole et en centres urbains à vocation industrielle et tertiaire.

Mais les mutations technologiques de la communication et des transports, le rapprochement des modes de vie, l'intégration de la production agricole dans un système où l'amont et l'aval tiennent de plus en plus de place, font qu'à l'heure actuelle cette distinction n'est plus opératoire. Outre sa fonction traditionnelle de production, l'espace rural remplit également des fonctions sociales, culturelles et biologiques.

### La fonction de production

Elle est et demeurera très importante.

— Les pays industriels ont besoin de produits agricoles à bas prix comme ils ont besoin d'énergie à bon marché. En France, en 25 ans, la production de céréales a presque quadruplé et la production bovine a doublé avec une population d'actifs agricoles qui est passée de 27 % de la population active totale en 1954 à 10 % en 1975.

— Au cours des années à venir cette fonction sera toujours déterminante. La crise industrielle valorise le secteur agricole comme élément d'équilibre de la balance des paiements. Certes, la nécessaire amélioration de productivité devra s'effectuer avec moins « d'entrants » (pétrole, produits phyto-sanitaires, soja...) mais il est bien vain d'espérer revenir à une agriculture pré-industrielle dont les produits auraient un coût exorbitant pour la quasi-totalité des Français. De plus, les perspectives d'utilisation de la biomasse, dans le cadre de la recherche d'une moindre dépendance énergétique, peuvent accroître encore l'importance de la production agricole.

— Cependant les autres secteurs d'activité prennent une place grandissante dans l'équilibre économique du milieu rural. Notamment l'industrie qui contribue à freiner la dépopulation, l'artisanat qui connaît un regain de faveur et le tourisme qui est devenu vital pour certaines zones. Par ailleurs le maintien et le développement des activités de service sont au centre des préoccupations de tous ceux qui réfléchissent à l'aménagement rural.

En définitive, même si la production agricole revêt une importance accrue, elle n'est plus la seule à assurer l'équilibre économique de l'espace rural. Cet état de fait a, bien entendu, des conséquences sur le poids social relatif des différentes catégories socio-professionnelles et sur leurs rapports.

### La fonction sociale

Beaucoup de citadins sont installés en zone rurale et y passent près de la moitié de leur temps. Des résidents secondaires séjournent près du 1/3 de leur vie à la campagne. Quant à l'importance des migrations hebdomadaires ou saisonnières, elle n'est plus à décrire.

L'espace rural est donc devenu un élément du mode de vie urbain. Cette situation, qui engendre un certain nombre d'aspects positifs, notamment sur le plan économique et par les échanges entre individus qu'elle favorise, débouche aussi parfois sur des contradictions et des conflits, voire sur un véritable rejet.

Il ne peut être question de remettre en cause cette osmose entre les différentes zones du territoire national. Cela reviendrait, la plupart du temps, à opérer une sélection par la fortune. Mais il convient de prendre en compte cette réalité lorsqu'il s'agit de définir et de mettre en œuvre une politique d'animation.

### La fonction culturelle

Cette fonction de l'espace rural n'a été prise en compte que très récemment. Il a fallu beaucoup de temps pour que l'on s'aperçoive que, si la ville a ses théâtres, ses musées et ses cénacles, le milieu rural a ses paysages, son patrimoine bâti, ses traditions vivantes. Les excès de la civilisation industrielle et les nuisances qu'elle engendre, n'ont fait que renforcer cette fonction comme facteur de rééquilibration pour les citadins. A l'heure actuelle il existe un fort courant basé « sur le droit à la différence » tendant à valoriser les cultures régionales.

Ce courant n'est pas exempt d'ambiguïtés, mais il tend à inverser l'image classique d'un urbain « cultivé » et d'un rural figé dans des coutumes ancestrales.

### La fonction biologique

C'est une fonction de conservation de l'espace naturel de plus en plus connue du grand public. La vague écologique, qui a commencé à émerger vers les années 65, a sensibilisé l'opinion publique aux problèmes posés par les relations entre végétaux et animaux, par la protection du potentiel agronomique des sols, par l'identification des cycles naturels nécessaires à la protection des espèces.

L'émergence de ces nouvelles fonctions ou la prise de conscience les concernant conduisent à s'interroger sur le caractère opératoire des critères utilisés habituellement pour définir l'espace rural et, par-delà, sur la manière d'étudier l'action des agents dont le rôle explicite est d'animer le milieu rural.

## LES INSUFFISANCES DES APPROCHES DÉMOGRAPHIQUE ET INSTITUTIONNELLE

### L'approche démographique

— Elle s'effectue sur des bases différentes suivant les finalités poursuivies par les organisations.

. L'INSEE fixe à 2 000 habitants la limite supérieure au-delà de laquelle une Commune cesse d'être rurale.

. Le Crédit Agricole applique depuis 1976 le critère de 7 500 habitants avec de nombreuses dérogations.

. Le ministère de l'Agriculture limite son action aux communes de moins de 10 000 habitants, mais peut aller jusqu'à 50 000 habitants s'il s'agit de créations d'emplois.

— Elle a cependant le mérite de fournir au chercheur des renseignements statistiques précis sinon significatifs. Mais elle ne permet pas de rendre compte de la nature et des modalités d'une action d'animation. Par exemple il serait aisé de montrer que l'action culturelle des maisons de la culture (Grenoble, par exemple) joue un rôle important sur les communautés rurales et influence très directement leurs politiques d'animation culturelle.

A l'inverse, des actions d'animation, parties de communes rurales, étendent leur rayonnement bien au-delà de leurs limites, de manière durable : les musées de plein air, les réalisations telles le « livre vivant », les actions liées à des thèmes régionalistes dans le Poitou, le Berry, la Bretagne sont des exemples connus.

Autrement dit, si l'approche démographique peut apporter des renseignements chiffrés intéressants, elle ne permet pas de définir l'unité opérationnelle à partir de laquelle il est possible d'étudier les objectifs, les méthodes et surtout l'impact des actions d'animation en milieu rural qu'il s'agisse d'actions culturelles ou d'actions opérant par l'intermédiaire des groupes sociaux. Il est impossible d'étudier les activités d'animation dans une commune de moins de 2 000 habitants si l'on fait abstraction de l'environnement et en particulier des relations avec les bourgades et les villes qui interviennent dans la structuration de l'espace ou l'emploi du temps des habitants.

### L'approche institutionnelle

L'État et les collectivités locales (conseils généraux - communes - syndicats de communes) interviennent très directement dans l'aménagement et l'animation de l'espace rural. Les instances régionales subventionnent depuis peu des contrats régionaux d'aménagement rural et d'animation (C.R.A.R.A.) dont la mise en œuvre se réalise dans un cadre pluri-cantonal.

Trois administrations interviennent en matière d'action culturelle.

. Le ministère des Affaires Culturelles gère les monuments historiques, les recherches archéologiques, l'architecture, les festivals. Il a aussi la tutelle des maisons de la culture.

. Le ministère de l'Environnement et de la qualité de la vie a autorité sur les parcs naturels.

. Le ministère de la Jeunesse des Sports et des Loisirs met à la disposition du milieu ses conseillers techniques.

L'animation socio-culturelle a pour objectif de contribuer à la structuration de la vie sociale en suscitant les conditions nécessaires à l'émergence de collectivités solidaires et agissantes.

Le ministère de l'Agriculture (comme certains services para-publics, notamment les Chambres d'agriculture) joue un rôle privilégié. Il participe à l'aménagement de l'espace, à la formation des hommes, à l'organisation économique en concertation avec des organisations professionnelles agricoles puissantes et intégratrices. Par le canal de la promotion collective, il finance des mouvements et des institutions de type foyers ruraux ou J.A.C. (Jeunesse agricole chrétienne). Il a créé un corps d'animateurs qui agissent soit à partir des établissements scolaires soit dans le cadre des organismes à la disposition desquels ils sont mis.

Le ministère de l'Education et les organisations dans sa mouvance (du type Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente) a toujours une influence décisive dans certaines régions.

Le ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs intervient également par l'aide technique ou financière qu'il apporte aux associations de toutes natures.

Cette approche institutionnelle a un mérite ; elle permet de décrire des activités. L'administration locale ou nationale possède, par définition, des structures stables. Elle détient des statistiques, des archives, des rapports de fonctionnaires informés qui sont autant de sources de renseignements fort précieux (\*) pour décrire les structures et les modalités d'une action d'animation.

Mais elle est descriptive, sectorielle et statique. Même s'il s'agit d'une opération concertée, elle met l'accent sur l'apport propre d'une organisation. Et, si elle permet d'avoir une vision précise de l'action des agents d'un service, il est très difficile, à partir de ces analyses, d'avoir une vision systémique. Autrement dit, si les sous-systèmes peuvent être clairement délimités, l'approche institutionnelle ne renseigne nullement sur leurs inter-relations. Les conflits, les négociations, les zones d'incertitude qui naissent dans un champ opérationnel donné n'ont, par définition, aucune possibilité de traduction administrative.

---

(\*) Analyse des situations professionnelles d'animation, ministère de l'Agriculture, Document non publié, 1978.

Les administrations sont nationales avec des découpages départementaux. A l'échelon national les problèmes de frontières ne peuvent recevoir de solutions législatives : où commence l'action d'un protecteur de la nature ; où finit celle d'un « aménageur » ?

A l'échelon départemental le problème se retrouve et il est encore rendu plus compliqué par l'intervention des collectivités locales et des groupes de pression dont le degré d'organisation et l'influence peuvent être fort variables dans le temps et dans l'espace. L'administration nationale ou départementale est un observatoire pour décrire, avec objectivité, les différents acteurs, mais les stratégies qui « se nouent » sur le terrain risquent d'être ignorées ou vues à l'aide d'une analyse trop formelle.

Les administrations horizontales (délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) seraient plus adéquates pour rendre compte de la réalité. Mais leurs interventions sont trop ponctuelles et leurs pouvoirs trop réduits face à ceux des ministères. Il n'est que de voir à l'échelon départemental, la puissance de certaines administrations et les luttes d'influence qui les opposent pour se persuader que les actions sectorielles et verticales demeurent la règle.

C'est donc vers une autre approche qu'il convient de nous orienter : celle qui privilégie l'intégration de l'espace plutôt que sa polarisation ou ses limites.

### L'APPROCHE EN TERMES DE SYSTEMES ET DE MOUVEMENTS

Cette approche est issue d'une recherche du centre d'Etudes et Techniques Economiques Modernes (CETEM) et de la FNCA (Fédération Nationale du Crédit Agricole) (1), sur les relations inter-communales et les critères de ruralité. L'enquête a été conduite sur les 35.000 communes françaises de moins de 20.000 habitants en utilisant des données quantitatives et qualitatives (analyses multi-critères).

L'étude part de l'hypothèse que le milieu rural ne peut être seulement étudié en termes de localisation mais en termes de mouvements. La mobilité étant un des traits caractéristiques des sociétés industrielles, il est important de délimiter les polygones de vie à l'intérieur desquels les individus circulent. L'étude de ces trajets est révélatrice de la structuration de l'espace.

Le questionnaire comprenait 880 questions.

La première partie était essentiellement d'ordre quantitatif et portait sur le potentiel démographique, économique, culturel... de la commune. La deuxième partie portait sur les mouvements : mouvements courts (achats, artisanat, services) et mouvements longs (exode rural et changements de résidence). Une synthèse donnait une vue d'ensemble des revenus et de la balance des paiements de la Commune.

(1) Piatier A. et Madec J. article cité.

Cette étude a permis de se dégager de la dichotomie simpliste « urbain-rural », d'étudier les interpénétrations, d'établir une typologie des villes et des régions.

La typologie a permis d'étudier la répartition de chaque groupe en fonction de la taille. Une note de 0 à 40 a été attribuée à chaque catégorie. Elle signifie que ces communes drainent une population 0 à 40 fois supérieure à leur population résidente.

L'étude fait ressortir que la hiérarchie habituellement admise et qui faisait dépendre une nébuleuse de communes « rurales » d'unités « urbaines » à la fois plus grandes et plus attirantes ne correspond plus à la réalité. La capacité attractive d'une Commune et sa taille ne sont pas directement proportionnelles.

En effet :

- . 172 communes de moins de 5.000 habitants atteignent le coefficient d'attraction maximum (40). Elles constituent donc des pôles très attractifs qui structurent le milieu ;
- . 66 communes de 5.000 à 7.500 habitants jouent sensiblement le même rôle (note 38,5) ;
- . 318 bourgades (note 35 à 38) ou petites villes de 2.000 à 7.500 habitants constituent des centres encore très attractifs ;
- . 78 villes moyennes (note 28) de 10.000 à 100.000 habitants peuvent être considérées comme bien intégrées au milieu rural ;
- . 1.629 petits centres de moins de 5.000 habitants ne jouent qu'un faible rôle (note de 12 à 26) ;
- . 35 villes de plus de 100.000 habitants n'exercent qu'une très faible attraction sur leur environnement (note 9) ;
- . Enfin plus de 30.000 communes de 0 à 2.000 habitants (note de 0 à 2) peuvent être considérées comme presque totalement dépendantes de communes voisines, celles qui constituent le premier groupe.

La conclusion qui peut être tirée de l'examen de cette répartition est que les relations nouées entre les communes sont plus importantes que leurs tailles respectives.

Examinons les conséquences que cette troisième approche comporte pour l'homme d'action comme pour le chercheur.

En premier lieu, il s'agit de déterminer, pour chaque type d'action, le secteur géographique qui est le plus opératoire. Sans tomber dans une relation déterministe, il apparaît que les communes du premier groupe peuvent jouer un rôle moteur pour l'aménagement de l'espace rural. Les petites villes du groupe 2 sont un pôle de développement en matière économique notamment pour des actions de type « contrats de pays ». Elles peuvent être des centres de diffusion pour l'information et la vulgarisation.

Les bourgades de type 3 et 5 peuvent être des pôles d'animation culturelle ou socio-culturelle dans la mesure où elles sont attractives sur le plan de l'emploi et du loisir.

Les villes moyennes du 4ème groupe regroupent des établissements scolaires et des institutions culturelles qui peuvent être utiles à une petite région.

En deuxième lieu, il convient de se livrer à une analyse stratégique, c'est-à-dire de voir comment les différents systèmes d'animation se nouent dans un secteur géographique donné.

Il n'y a pas de relation linéaire,

- . Transformation du secteur ;
- . Nouvelle politique d'animation ;
- . Transformation du système d'intervention(\*)

mais une relation systémique, c'est-à-dire une co-détermination des différents processus. Il peut donc se produire des décalages : des politiques d'animation peuvent entrer en conflit si leurs objectifs sont différents. En matière d'animation la décision est un processus et non un préalable.

Une politique d'animation à partir de structures d'aménagement (syndicat mixte) peut s'opposer à une politique d'action culturelle de protection de l'espace naturel émanant de la ville moyenne.

Une politique d'animation à partir de pôles de développement peut entraîner des tensions avec les tenants d'une action culturelle au sens ethnologique ou biologique.

Une animation socio-culturelle à partir d'une institution dans une commune pilote peut se révéler en contradiction avec une politique culturelle relevant d'une institution de type maison de la culture.

Mais il peut tout aussi bien se produire des convergences et deux types d'animation peuvent se révéler complémentaires. Il est notamment fort intéressant de voir dans la réalité comment les groupes sociaux jouent un rôle de transformation des logiques administratives en logiques sociales. Par exemple :

- Des ingénieurs ayant axé leur action sur l'aménagement de lacs collinaires deviennent des animateurs de loisirs pour apprendre la voile à de jeunes agriculteurs.
- Des actions d'animation socio-économiques destinées à favoriser l'installation d'industries agro-alimentaires deviennent culturelles lorsque les responsables s'aperçoivent que l'une des variables-clés est la volonté des jeunes de vivre au pays.
- Des actions socio-culturelles deviennent économiques lorsqu'un foyer rural est amené à jouer un rôle de pôle de développement par ses actions de formation structurée.

---

(\*) Nizard (Lucien) *Changement social et appareil d'Etat*, Grenoble, CERAT, 1974.



— Des conseillers agricoles chargés de développement économique entreprennent des actions d'animation socio-culturelle pour enrayer l'exode rural en prenant en compte les aspects sociaux et familiaux de l'entreprise agricole et en conduisant par exemple une action auprès des élus pour le maintien d'un établissement scolaire.

— Des actions d'animation culturelle à partir des parcs naturels deviennent socio-économiques lorsqu'elles ont comme objectif explicite d'améliorer le revenu des résidents (la musette du berger...).

En définitive, pour l'homme d'action comme pour le chercheur, il s'agit :

— de déterminer un espace considéré comme ayant une certaine unité organique résultant des mouvements qui l'animent et non des éléments qui le composent ;

— de cerner les sous-systèmes d'animation en mettant à jour leurs relations de coopération ou de conflit ;

— de distinguer les tendances lourdes des variables stratégiques notamment les actions culturelles et socio-culturelles ;

— d'évaluer les moyens dont disposent les acteurs.

La recherche-action en milieu rural est dominée par une triple nécessité.

— Sur le plan des objectifs : les notions d'action culturelle et d'animation socio-culturelle, si elles sont des « modèles purs » sur le plan institutionnel, le sont beaucoup moins dans la réalité complexe. Les sous-systèmes d'animation médiatisés par des groupes sociaux se pervertissent pour être efficaces, sinon ils se limiteraient à être les reflets de contradictions fondamentales. Il convient de regarder « ce qui se passe » et non partir « d'a priori institutionnels ».

— Sur le plan des structures : la nation, le département, la commune, ne constituent pas un découpage opératoire pour l'action. Ce sont les déplacements à l'intérieur d'un polygone de vie qui créent la zone correspondant à l'action culturelle et socio-culturelle, c'est-à-dire à l'ensemble du système de relations sociales et culturelles.

Les zones ayant pour pôles de développement des villes moyennes sont plus opératoires pour l'action culturelle à partir des institutions éducatives ou de la protection de l'espace naturel. Les zones qui ont pour centres des villages ou des bourgades apparaissent plus appropriées à l'action socio-culturelle à partir des structures d'aménagement ou de développement économique.

Sur le plan des méthodes : jusqu'aux années 70-72 la tendance planificatrice était la plus importante. Il s'agissait sur la base d'un plan d'aménagement, de prendre en compte les objectifs culturels ou socio-culturels et d'établir une programmation pluri-annuelle à partir d'un consensus sur les actions.

Cette période scientifique de planification est révolue. Il est admis, aujourd'hui qu'il est impossible, au départ, de disposer de toutes les informations souhaitables car le milieu

rural est l'enjeu de stratégies complexes de la part d'acteurs dont les objectifs peuvent être contradictoires. C'est l'action qui révélera les objectifs et les bases de négociation possibles ou les conflits reposant sur des contradictions fondamentales. Autrement dit l'animateur doit prendre en compte les objectifs et les stratégies des différents acteurs afin de construire son domaine du possible. La marge de latitude n'est pas une donnée de la situation, elle est une construction au sein d'un réel complexe. Et si, chemin faisant, la distinction institutionnelle entre l'action socio-culturelle et l'action culturelle devient moins opératoire, ce n'est pas par une « perversion », du système d'animation, mais, peut-être, par une meilleure adaptation à l'infinie diversité des hommes et des situations.

Ces trois constatations ouvrent des perspectives nouvelles quant à la nature des actions à entreprendre mais aussi pour ce qui concerne le recrutement et la formation des animateurs « institutionnels ». Evoluer — et si possible agir — dans un système complexe et mouvant réclame de solides aptitudes techniques et beaucoup de maturité affective. Quelques réussites exemplaires constituent, d'ores et déjà, d'utiles points de référence.

**Jean-François CHOSSON**  
Maître de Conférences

**Paul LOUPIAS**  
Chargé d'Enseignement

**Jean LAFORGE**  
Chargé d'Enseignement

Institut National de Promotion  
Supérieure Agricole (I.N.P.S.A.)



## CREATION, POUVOIR ET SOCIETE

### Un débat autour de Gildas BOURDET

*Michel SIMONOT*

**P**ourrions-nous demander à Gildas Bourdet qu'il se situe dans l'interrogation que nous avons eue par rapport à la création, en l'occurrence la création théâtrale. Il serait intéressant qu'il éclaire les questions posées par les rapports qu'entretiennent la création et la société. Ce qui est intéressant dans son travail c'est la forme de réponse trouvée à ces questions qui se manifeste non seulement dans la nature du produit, dans ce qu'il dit, dans sa dimension ontologique ou anthropologique, mais aussi dans les modalités de la création, dans le processus de création. Ces processus aujourd'hui, dans les modes de production du théâtre, ne sont pas neutres. Dans « Martin Eden », le texte a été un prétexte dans tous les sens du terme à quelque chose qui a été un produit théâtral propre à la Compagnie, à une création de la Compagnie ; alors que « Attention au Travail » est une création totale de cette Compagnie. D'un autre côté le travail de production du théâtre de la Salamandre, est un travail social mais c'est un produit qui est issu non pas de l'enquête sociologique sur le travail, sur ce qu'est le travail, c'est plutôt l'expression théâtralisée dans un langage théâtral du rapport que des comédiens, des gens du théâtre avaient avec le travail et qui est devenu une pièce de théâtre. Gildas Bourdet pourrait se situer par rapport à ces problèmes ; aujourd'hui il n'y a pas plus de travail de création, que ce soit théâtrale ou musicale ou autre qui ne soit pas directement lié socialement à l'animation, à l'action culturelle ou socio culturelle. Il y a nécessairement un type de demande implicite qui est fait ; pourquoi fait-on venir « Attention au Travail » aujourd'hui par exemple ?

*Gildas BOURDET*

Il est souvent difficile de faire sa propre ethnologie ; ceci étant, comme personne ne l'a faite et comme — je l'ai constaté au cours d'un débat avec des étudiants de l'étude théâtrale — l'Université ne fait pas son boulot, j'ai le sentiment que le créateur est à la fois tenu de s'engager dans le processus de travail et en même temps, de prendre de la distance et de réfléchir sur ce travail et ce, sans en avoir réellement les moyens. Cela dit, nous avons essayé de réfléchir dans la Compagnie sur ce qui se passe dans le temps et dans l'espace de la répétition. On pourrait définir le théâtre comme un des arts les plus directement socialisés qui soient. Doublement socialisé : dans son rapport avec le public, (il n'y a de phénomène de théâtre que lorsqu'il y a ce rapport avec le public) et également dans son procès même de production. Je

crois que tout art est socialisé mais il se trouve que le théâtre est quelque chose qui naît, qui se génère au sein d'un groupe. Qu'est-ce qui se passe lorsqu'on commence à travailler sur un spectacle ? Il y a d'abord la constitution d'un groupe d'individus autour d'un projet, que ce soit le projet de monter une pièce, de travailler sur un répertoire ou que ce soit le projet d'élaborer, comme nous l'avons fait, un spectacle à partir de rien, c'est-à-dire aussi à partir de tout, dans un champ de possibilité très large. Et parce que nous alternons les démarches, nous avons effectivement réalisé ce qu'il est convenu d'appeler une création collective. Une autre forme de ce travail est une réflexion sur l'écriture passant par le rapport au répertoire c'est-à-dire par quelque chose qui est déjà plus ou moins présent dans notre imaginaire et dans un imaginaire collectif, celui de notre culture nationale.

Alors, lorsque ce groupe se constitue, metteur en scène, techniciens, décorateur, il s'agit de le vertébrer, il s'agit, qu'on le veuille ou non, de définir un certain nombre de lois, de règles et de codes. Donc, lorsqu'il se constitue, ce groupe doit à la fois définir son fonctionnement propre, relativement autonome et, d'une façon plus large, le type de rapport qu'il va entretenir à travers le spectacle avec l'ensemble de la société, d'une façon fictive, d'une façon imaginaire. Ce qui se passe, ce que nous avons cru observer c'est que ces groupes sont éphémères et que nous devons établir une sorte de législation. Il y a déjà des législations existantes dans la mesure où la base contractuelle est celle qui réunit les individus. L'ensemble des rapports sociaux se retrouve en partie modulé à l'intérieur du groupe qui va produire le spectacle. Par exemple les rapports syndicaux se retrouvent et interviennent directement dans le fonctionnement du groupe, y compris le plateau. Et par ailleurs le groupe, la tribu en quelque sorte doit se doter de quelque chose, d'un ensemble de lois et de règles auxquelles il doit, au fur et à mesure qu'il élabore, se soumettre de façon à ce que l'arbitraire ne puisse pas être la règle. Alors ce qu'il faudra interroger finalement, c'est cette législation qui va un peu dépasser les individus, ordonner leur travail et à laquelle ils doivent se soumettre. Là, notre réflexion est un peu courte parce qu'encore une fois il est très difficile d'être sur une position réflexive et sur une position d'avancée concrète dans le temps. Le sentiment que nous pouvons avoir c'est qu'il y a quelque chose qui se met en jeu dans le cours de ce travail et qui est finalement la projection d'une espèce d'utopie. Je crois que cela participe de l'élaboration de cette règle. Lorsque les comédiens répètent, lorsqu'en face d'eux il y a un certain nombre d'individus qui les regardent, qui disent ceci est bien ou ceci n'est pas bien, ce n'est pas l'expression de leur pure et simple subjectivité. Le fait de dire ceci est bien ou ceci n'est pas bien, ceci est juste, ceci n'est pas juste, est aussi l'expression d'une utopie du spectateur idéal, c'est-à-dire d'un citoyen idéal qui est à la fois la projection de ce que l'on souhaiterait soi-même être et peut-être du spectateur ou du citoyen que l'on souhaiterait être et auquel s'adresse la chose qu'on est en train de produire. C'est pourquoi toute production artistique a à voir avec la politique entendue au sens large, c'est-à-dire avec une définition implicite du citoyen, d'un citoyen idéal. Si la réflexion avançait sur ce thème, elle nous éclairerait sur les rapports entre la production artistique et la politique, et je crois que ces rapports sont incontrôlables et qu'ils ont été jusqu'ici mal analysés. Ce qu'il faudrait questionner c'est : quelle est cette image fantasmagorique du spectateur idéal, du citoyen idéal qui se trouve projetée par le groupe ? C'est cette projection, en quelque sorte, qui se retrouve dans tout spectacle et qui, si on la tient, donne peut-être

la clé de ce qu'est la politique dans un spectacle. Politique qui, en aucun cas, ne saurait être réduite au discours strictement idéologique que l'on peut lire dans le spectacle. Le travail de théâtre a beaucoup à voir avec l'imaginaire et il y a finalement une définition d'un imaginaire possible dans tout spectacle, dans toute production artistique d'une façon générale, et c'est cette définition d'un imaginaire possible qui a à voir avec les questions de la cité, avec les questions de la politique. C'est un premier point, je ne suis pas sûr d'avoir été bien clair mais c'est un point sur lequel on pourrait peut-être ensemble se mettre un peu au travail.

? ...

Ce qui m'a toujours intéressée dans les groupes de comédiens c'est de connaître le discours de l'ensemble, de plusieurs comédiens, est-ce que ce que vous venez de dire est votre propre discours ? ou est-ce qu'il y a d'autres discours très différents mais qui vont dans le même sens ?

*Gildas BOURDET*

La Compagnie est à la fois un groupe stable et mouvant ; il y a un certain nombre de gens qui se retrouvent de façon permanente mais ce ne sont pas toujours les mêmes individus qui sont là. Cela dit, lorsque les gens se retrouvent implicitement, de façon intuitive ils pressentent, parfois ils savent, à quel ensemble de lois et de règles ils vont avoir à se soumettre et à quel ensemble de lois et de règles ils vont avoir à adhérer ; donc je crois que ce qu'on pourrait appeler les positions théoriques sont malgré tout communes, à travers un certain nombre de discours, ou un certain nombre d'écrits.

On a pu constater notamment qu'on retrouvait une assez grande intensité de recrutement sociologique entre les gens qui dirigent la Compagnie, le petit groupe qui l'anime et les gens qui viennent y travailler de façon temporaire. Je pense que les réflexions un peu personnelles que j'essaie d'exprimer devant vous ont beaucoup à voir avec les processus collectifs d'élaboration des spectacles. C'est peut-être une réflexion individuelle mais elle s'applique à des processus collectifs. Le niveau de conscience ou de réflexion n'est vraisemblablement pas le même pour chacun des individus. Il aurait fallu que nous venions tous témoigner devant vous.

*ROSEVEGUE*

Je voudrais faire le lien avec une question qui s'est posée hier qui n'est pas très éloignée des préoccupations que tu exprimes et que Sageot a définie hier. Cette question concerne le rapport avec la création et l'importance qu'il accordait à la capacité d'auto-proclamation des gens d'action culturelle et en particulier des gens de théâtre. Ceci pose le problème de la légitimité d'une équipe comme la vôtre. Tu as abordé le problème du statut très rapidement. Il serait intéressant que tu puisses te prononcer là-dessus puisque avant même que tu n'arrives tu as été d'une certaine manière interpellé au sujet du Théâtre National de Strasbourg. Un certain nombre des caractéristiques qui ont été développées pourraient parfaitement s'adresser à la Salamandre et donc ce problème de la capacité d'auto-proclamation de la compétence, du rôle social, du statut, etc. me semble une question assez liée à ce que tu

viens de dire. Deuxièmement, malgré les propos qui ont été assez mesurés hier, il y a eu une chose dite à propos d'une Compagnie : en fait il y a peut-être au maximum quatre ou cinq personnes qui font de la création véritable et celles-ci sont entourées d'une vingtaine de « cultureux ». En fait ce que l'on définit comme une entreprise de création n'est peut-être qu'un aréopage autour de quelqu'un qui bénéficie d'un privilège et qui peut s'exprimer. Votre démarche sur ce plan pourrait être intéressante dans la mesure où elle répondrait d'une certaine façon à la question d'hier et l'éclairerait d'une manière différente.

*Gildas BOURDET*

Il y a deux choses dans les questions que tu poses. La légitimité de notre droit à cette auto-proclamation. Cette légitimité ne vient pas uniquement de nous. C'est dans le cadre d'une politique nationale que nous travaillons ; c'est dans cette politique, dans tout ce qu'elle peut avoir d'arbitraire que tombe notre légitimité. L'Etat a reconnu que la Salamandre (et plus spécifiquement moi-même, puisque je suis le seul signataire du contrat avec l'Etat) représentait des individus capables d'assurer la mission qui a été définie par le contrat de décentralisation. C'est aujourd'hui une chose qui a été remise en cause. Vous avez tous pris connaissance de l'interview de Jean-Philippe Lecat dans les « Nouvelles littéraires », aujourd'hui il semble que l'Etat pense à dissocier le label de qualité qu'il s'est cru jusque-là à même de donner à un certain nombre d'individus d'une sorte de mission civique qui avait, semble-t-il, beaucoup à voir avec l'élaboration ou la revivification d'une culture nationale. Aujourd'hui nous ne savons plus qu'elle est la légitimité de notre travail. L'Etat dans une dizaine d'années mettra fin à l'existence de la décentralisation telle que nous la connaissons et nous allons devoir trouver d'autres légitimations, d'autres bases juridiques. Je vois les choses d'une façon assez pessimiste, c'est-à-dire que je pense que les artistes, les créateurs en particulier, tous ceux qui travaillent dans le domaine du théâtre se trouveront devant une situation où ils auront en quelque sorte soit à être Bob Wilson, soit à œuvrer dans ce que j'appellerais la culture potagère, celle des racines (la métaphore botanique est très à la mode). Je ne pense pas que les élus municipaux soient les meilleurs agents d'un rapport en profondeur avec les populations provinciales. Je pense même qu'ils sont sans doute un écran beaucoup plus fort, beaucoup plus violent que l'Etat lui-même.

*Alain MILIANTI*

Sous prétexte de rationalisation il se passe un curieux phénomène ; jusqu'à ces dernières années nous avons travaillé — quand je dis nous il s'agit des hommes qui ont eu la charge de la décentralisation dramatique et culturelle — nous avons travaillé dans un rapport très fort avec la tutelle d'Etat, dans le cadre d'une politique, dont on peut penser ce qu'on veut, mais qui a été une réalité. Cette politique a reposé sur l'idée d'une culture nationale. Ce n'est pas un hasard si cette politique a vu le jour à un moment où il s'est agi d'imposer et aussi de reconquérir cette unité ; je n'ai pas à en juger mais c'était l'idée de la reconquête d'un territoire géographique et culturel. Ce n'est pas un hasard si le premier centre dramatique créé (j'y vois quelque chose de très symbolique) l'a été à Strasbourg. C'est-à-dire dans un territoire qui venait d'être reconquis, dont il importait, y compris au plan linguistique, de faire

la reconquête. Je crois que de ce point de vue là, la décentralisation a joué le rôle d'un agent d'Etat et d'un Etat qui était un état dominé par un pouvoir relativement composite mais qui sortait de la période de la résistance et pour qui donc l'idée de nation était une idée extrêmement forte. Ce n'est pas non plus un hasard si cette politique a vu son apogée à partir de 58, c'est-à-dire sous De Gaulle, et on sait le rôle que l'idée de nation a joué dans le gaullisme. Or aujourd'hui, tout se passe comme si l'Etat lui-même avait décrété sa propre dissolution. Cela dit, on peut quand même relativement être méfiant. On peut avoir l'oreille qui se dresse quand on entend dire que l'Etat, en quelque sorte, va s'effacer, se dissoudre, pour laisser agir les phénomènes « naturels » de la société ; on peut se demander si la tactique adoptée n'est pas plutôt de s'en remettre à d'autres agents pour exercer le couple séduction-coercition qui était jusque là le fait de l'Etat lui-même. Et je me demande dans quelle mesure les élus locaux ne sont pas considérés par l'Etat comme d'excellents agents de ce que j'appellerai une normalisation culturelle.

Je suppose que tout le monde a entendu parler d'un certain nombre d'interventions relativement violentes et de certains élus municipaux y compris et bien souvent de gauche, qui, dans le domaine de la culture et de la création vont jusqu'à l'interdiction de telle ou telle production, de telle ou telle action sur le territoire de leur commune. Cela s'est également produit en son temps dans les municipalités de droite. Cette espèce de dissolution de l'Etat décrété par l'Etat lui-même doit rendre assez méfiant.

*Claude SAGEOT*

Après ce qui vient d'être dit, qui a trait au rapport de la création au pouvoir je voudrais maintenant poser très prudemment une question : Rosevègue nous parle de la production d'une espèce d'utopie du « citoyen idéal » ; mais est-ce que le financeur lui-même ne voudrait pas imposer à l'équipe de création l'image du citoyen idéal qu'il projette ? Comment est-ce que l'équipe de création perçoit — est-ce qu'elle la perçoit ? l'autre image fantasmagorique du citoyen idéal telle qu'elle peut être construite par le pouvoir.

L'idée que j'ai énoncée hier de l'auto-proclamation consiste en ceci : « j'ai fait ça, donc d'office j'ai le droit sur tous les autres de le faire ». Ce qui me frappe c'est qu'on ne dit pas ce qui s'est produit depuis 20 ans, par exemple, l'écrasement de l'initiative théâtrale par les hommes de théâtre. Pour que Gildas Bourdet occupe la place qu'il occupe, combien a-t-il fallu qu'il écrase de troupes de théâtre ? Je crois qu'aujourd'hui la question n'est pas tant celle de la création théâtrale que celle du maintien, par quelques équipes, du pouvoir qu'elles ont acquis en prenant le pouvoir ou en l'obtenant dans les Institutions. L'auto-proclamation de ce point de vue, me semble être une chose fondamentale et ne portant pas uniquement sur le théâtre mais sur tout notre secteur. Comment avons-nous réussi à occuper les postes que nous occupons qui font qu'aujourd'hui nous sommes dans cette salle en train de parler ; c'est bien là tout le problème de l'histoire de l'éducation populaire.

? ...

C'est vrai, nous sommes des agents d'une politique d'Etat, cela dit, je pense qu'il ne

faut pas confondre le flic du coin de la rue avec le ministre de l'Intérieur. Personnellement je me sens très peu responsable de l'écrasement des troupes dont tu parlais, j'ai même souvent le sentiment que nous avons essayé d'impulser la création d'un certain nombre de troupes.

Je crois que la position de Sageot me rappelle un vieux texte qu'avait écrit Skator, un homme de théâtre allemand, bien oublié aujourd'hui. Quand il avait à se défendre à l'intérieur du mouvement communiste allemand, contre les attaques des groupes d'expression d'identité culturelle il disait que si le mouvement communiste ne se dotait pas d'un instrument qui invente des nouvelles formes d'expression, le théâtre militant risquait d'être condamné à reprendre les vieilles formes du théâtre bourgeois. Il me semble que la querelle sur l'écrasement et le non-écrasement est peut-être née, ou en tout cas paraît liée, à la conception qu'a exprimée sans doute un peu vite Bourdet, du citoyen idéal. On sait bien que, quand Molière montait sa troupe, il y avait la place du Roi. Un certain nombre d'universitaires, ont expliqué que Molière ne parlait pas seulement au Roi, qu'il parlait aussi à d'autres groupes sociaux, etc. et qu'il jouait de ces ambiguïtés. Alors je me demande si on ne pourrait pas repartir de la question : à qui parle le créateur ? et je donnerai deux ou trois éléments de réponse pour ma part. Je dirai que d'une certaine façon, il parle en fonction de son enracinement social. Tout créateur parle au moins à deux personnes tout le temps ; d'une part au public non « spécialiste », et là, il choisit ce public en fonction de son idéologie, de ses positions politiques, de son enracinement réel, d'autre part il parle aussi à la communauté de ses pairs. Je dirai : Bourdet a eu telle position, parce qu'il a été reconnu à un certain niveau par ses pairs, et ce qu'il regrette actuellement, dans la politique de Lecat, c'est que cette reconnaissance va perdre du poids au fur et à mesure que l'Etat va se désengager, et qu'il n'aura plus comme reconnaissance que celle d'un public qui n'a pas de pouvoir, ou celle des élus locaux qui vont le gêner.

### *Gildas BOURDET*

Je crois qu'au contraire la reconnaissance par les pairs va prendre un autre visage et une autre acuité. C'est-à-dire qu'elle va prendre une acuité encore plus forte que celle qui existe actuellement.

Il y a une chose qui est certaine dans ce que vous dites c'est que le public n'a effectivement pas de puissance. Le public n'est pas une classe sociale, et là on va peut-être déboucher sur l'action culturelle, le public n'a pas d'intérêt au sens où l'on peut dire qu'une classe ou un groupe social en a.

Les représentants du public auxquels nous sommes confrontés sont des gens qui les représentent sur un autre plan, un plan politique. Ces représentants ont leur propre projection du citoyen, et de l'utopisme social, quel qu'il soit, que ce soit le libéralisme avancé ou la société sans Etat. Il y a une sorte de non-rencontre entre ces deux projets, ces deux projections, celle qui concerne la politique politicienne et celle qui s'adresse plus à l'imaginaire. C'est finalement là dessus qu'il faudrait réfléchir. C'est la politique en tant que ce qu'elle est, dans ce qu'elle prend en compte de la vie des individus, de leur intimité, qu'il faudrait questionner. C'est en cela que la production artistique questionne la politique.



Notre existence même est liée, d'une part à l'Etat qui tente de plus en plus de s'en remettre à l'institution de la critique pour régler ses choix. Nous ne pouvons pas ignorer la critique, nous voyons les mêmes spectacles, nous lisons ce qu'écrivent les critiques, nous savons de quel poids ils pèsent et il me paraît évident que, dans la commande que nous nous formulons, nous en tenons compte. Nous sommes contraints à une certaine modernité (dans moderne il y a mode mais je ne suis pas sûr que ce soit aussi illégitime que cela). Je ne suis pas sûr qu'il n'y ait pas quelque chose de fécond dans le fait d'aller voir des spectacles de Bob Wilson, le même jour que les critiques du Monde, de l'Humanité ou du Matin et d'en parler avec eux, de savoir qu'ils l'ont vu et d'intégrer ce savoir — je ne sais pas si l'on peut parler d'acquit, ni de progrès en matière de production artistique — dans un travail qui, à l'évidence, sera vu par des gens qui, pour la plupart, n'auront pas vu Bob Wilson. Je ne sais pas s'il n'y a pas là, dans la circulation des formes, quelque chose de positif. On a longtemps cru que c'était négatif et nous nous sommes aperçus que l'intégration, consciente ou non, d'un certain nombre de formes très contemporaines, modernes en quelque sorte, et même rares, dont il est difficile de prendre connaissance sans voyager, peuvent sans doute nous faire avancer et nous permettre de proposer à notre public des choses qu'il peut reconnaître comme modernes, c'est-à-dire comme proches de lui.

Pour répondre à la deuxième question de Georges Rosevègue qui porte sur le rapport aux autres institutions culturelles et notamment à l'institution de l'action culturelle, je dirais que notre travail se développe à l'intérieur d'un certain cadre qui fixe la ou les commandes. Dans la mesure où la circulation des produits de théâtre se fait sur le territoire essentiellement intérieur des institutions de l'action culturelle, je pense qu'il y a là une commande. Seulement, le problème est que cette commande est relativement peu explicite, il faut en quelque sorte la deviner, si tant est que ce soit encore aujourd'hui nécessité que de se promener sur l'ensemble du territoire. Je ne suis pas certain que cela en soit encore une. Là nous avons peu réfléchi sur la nature de cette commande de part et d'autre. Nous savons, par exemple pour ce qui nous concerne, que nous avons été invités avec certains spectacles à Grenoble précisément, pour mettre en opposition notre démarche artistique avec celle de Lavaudan ; or, nous n'avons pas l'impression que notre démarche soit contradictoire avec la sienne. Cela dit j'ai quand même le souvenir d'interventions directes des milieux culturels grenoblois auprès de moi, essayant lors de débats ou avant, de nous inscrire contre la démarche de Lavaudan.

#### *JAUDON*

La seule chose que je veux ajouter, c'est qu'effectivement cette démarche a eu lieu, mais que d'autre part des gens du C.D.N.A., de l'équipe de Lavaudan considèrent votre travail comme un travail de patronage. Un point c'est tout.

#### *Gildas BOURDET*

C'est tout à fait possible mais ce n'est pas le problème. Je pense aussi qu'il y a des tentatives pour nous utiliser comme l'illustration d'une politique possible qui

n'était pas celle de tel ou tel centre dramatique ou telle ou telle équipe de création, c'est une réalité ; le problème est que l'action culturelle n'a pas pour sa part réussi de façon globale à définir sa propre mission. Depuis que nous sommes plus ou moins sortis de l'époque jansonniste, il y a un certain désarroi dans l'action culturelle. Dans le discours de Janson, après 68, le but de l'action culturelle était de conscientiser, de former de nouveaux citoyens et l'action culturelle était entendue comme un moyen de changer le monde, de le transformer, de transformer les rapports entre les individus. Je ne sais pas si elle en est encore là, je ne le pense pas mais je crois qu'elle n'a pas redéfini ses rapports avec la création, avec le public ; sur ce plan là c'est un peu la brasse coulée. Maintenant à vous de me démentir.

*Pierre GAUDIBERT*

Il faudrait essayer de faire une histoire de la constitution de l'action culturelle. Les créateurs, le théâtre en particulier, ont joué un rôle tout à fait déterminant dans la constitution de l'action culturelle, comme s'ils n'avaient pas trouvé dans leur propre pratique et dans leurs rapports avec le public des justifications suffisantes à leur existence. Je fais allusion là à ce qu'à pu être le discours de Planchon dans les années 65 mais aussi celui de Monet de Grenoble. Je me demande toujours pourquoi les gens de théâtre ont éprouvé cette nécessité d'élargir en quelque sorte le cadre, comme si l'importance sociale de leur travail était apparue comme insuffisante par rapport au projet de départ. Comme si la fin de cette illusion, qu'ils avaient entretenue, de pouvoir, sur la base d'une culture, d'une expression nationale, entretenir avec l'ensemble de la société des rapports relativement harmonieux, les avait portés à projeter le rôle civique qu'ils s'étaient assignés en accord avec l'Etat sur des institutions d'une autre nature que celles dont ils avaient la charge, à savoir les maisons de la culture ; et je me demande s'il n'y avait pas là finalement un manque de réflexion sur la spécificité de leur travail. Comme si la fin de l'illusion les avait empêchés de réfléchir réellement sur ce qu'ils avaient fait, comme s'il y avait une espèce de fuite en avant. Il y a eu la reprise de ce projet par l'Etat et par les collectivités locales. Il faudrait avoir les documents, et bien se rappeler les déclarations de Malraux. Leur travail, qui a porté essentiellement sur le répertoire, ne leur a pas permis de déboucher sur une sorte de parole nouvelle et, de ce point de vue là, la décentralisation dramatique aurait un peu son autocritique à faire.

Le projet était trop ambitieux et ces gens ont, pendant un certain temps, cru pouvoir occuper une sorte de place de notables mais peut-être au bon sens du terme, agissant dans le corps social sur un autre plan que celui sur lequel ils auraient dû agir réellement. C'est-à-dire produire une parole nouvelle, peut-être en prenant le risque de ne pas trouver le consensus, peut-être en s'appuyant davantage sur les clivages sociaux, peut-être en reconnaissant que la société, la nation n'était pas cet ensemble uniforme auquel ils avaient besoin de croire pour entretenir l'idée du théâtre populaire. Voilà un peu l'hypothèse que je ferais si j'avais à faire ce travail d'historien. Je pense que l'on va de désillusion en désillusion, et que les maisons de la culture sont nées d'une illusion qui n'a pas été suivie d'une réflexion. Je crois qu'on trouverait tous un intérêt à réfléchir sur la décentralisation comme opération d'une affirmation de la culture nationale. Je crois que dans ce terme de culture nationale il y a justement en germe beaucoup d'illusions et à double titre ; le pre-

mier au sens qu'une culture nationale gomme les cultures de classe et par conséquent que les oppositions de classe sont d'une certaine manière sur le plan idéologique et théorique effacées.

C'est une des analyses que j'ai essayé de faire sur la période du front populaire. On voit très bien le basculement et l'alliance classe ouvrière, ou des fractions de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie nationale. On dit que Malraux était porteur avec le gaullisme de cette idée nationale, mais le « national » a gommé autre chose ; il a gommé le côté jacobin du « national », donc tout le rapport au local, au régional, aux racines. Et tout le problème que vous avez posé, encouragement ou écrasement, se retrouve là dans « national ». Il y a deux courants dans la décentralisation ; il y a le courant qui a peut-être été utilisé à Strasbourg, affirmer la langue nationale, mais il y a le problème des alsaciens, mais il y a aussi un courant qui était le courant Copeau. Il me semble évident que ce n'est pas du tout un hasard c'est tout à fait dans la logique des préoccupations d'un certain nombre d'hommes de théâtre qui allaient partir à la conquête d'un nouveau public. Si les gens de théâtre ont marché dans cette illusion, c'est parce qu'ils n'avaient plus de commandes de la part des habitués commanditaires et qu'ils avaient des préoccupations de créateurs qui ne correspondaient plus au public qui avait les moyens de décider. Était-ce une fuite en avant ? J'ai fréquenté d'assez près la troupe de Dasté et l'équipe de Monet, je n'ai pas eu le sentiment qu'il s'agissait pour eux de fuir en avant, ils voulaient au contraire utiliser un capital de décentralisation et boucher un trou qu'ils ressentaient. Toute l'équipe de Monet crevait d'être dans une ville où il n'y avait pas d'université où il n'y avait pas tellement d'activités plastiques, etc. et ils se sont dit : on va mourir, il n'y aura pas de vie culturelle locale sérieuse si on n'a que du théâtre. Et je crois que c'était aussi cela qui était plus qu'une désillusion de leur activité esthétique.

Je voudrais ajouter une chose que j'ai vécue de près à Bourges où il y a eu un effort pour tenter de faire représenter le public. C'est vrai qu'on ne peut pas avoir des représentants des publics et que les élus locaux n'en sont pas les meilleurs représentants mais il y a eu quand même une tentative de mettre sur pied ce que Monet appelait un conseil culturel qui était justement une espèce de représentation des comités d'entreprise, des lycéens, etc. toutes ces catégories de public qui avaient été quand même bien typées et dont Monet recherchait d'une façon désespérée la relation et la communication.

Il y a là un dialogue entre le conseil culturel et les créateurs pour tenter de s'enraciner et si Monet a tout fait pour rester à Bourges c'est parce qu'il avait bien conscience qu'il ne fallait pas faire son travail en deux, trois ou cinq ans, qu'il fallait beaucoup plus longtemps pour cela.



## DEMARCHES CULTURELLES

### un débat entre Jean Hurstel et Gildas Bourdet

Jean HURSTEL (1)



fin de tracer un itinéraire et de poser ensuite un certain nombre de questions relatives aux rapports entre la création et l'action culturelle et entre l'action culturelle et l'action socio-culturelle, je présenterai des expériences concrètes.

J'ai joué dans la troupe de l'Ecole Nationale de Strasbourg, (l'école du T.N.S.), j'ai donc une formation théâtrale. A l'époque jouer cela voulait dire que nous passions avec un autocar dans les régions de l'Est, nous jouions dans des petites salles, nos loges étaient installées dans des soutes à charbon, le gaz-oil gelait régulièrement chaque hiver dans l'autocar, etc. Nous avons fait ce travail-là pendant un laps de temps assez important. Durant ces tournées de Dieuz à Château Salins, de Forbach à Belfort ou ailleurs, nous n'avions qu'un public restreint et ce public était toujours le même : l'instituteur, le maire, le curé, le pharmacien et quelques professeurs du second degré, etc. Très rapidement une question s'est imposée à nous : alors que l'école nous avait formés à l'idéologie du théâtre populaire, il nous semblait que ce public populaire n'était pas présent dans la salle. La réponse évidente fut de penser qu'il fallait atteindre le public populaire là où il habite : dans des quartiers périphériques, là où il travaille : dans des usines. Par exemple, aller vers un public populaire consisterait à contacter un comité d'entreprise (en l'occurrence Alsthom à Belfort) pour envisager ce qu'il était possible de faire ensemble.

#### Belfort

Le comité d'entreprise, à l'époque, se heurtait au problème suivant : il donnait des primes pour les abonnements au théâtre municipal, primes dont bénéficiaient uniquement les cadres. A partir du moment où l'on devenait chef d'équipe on mettait une cravate, on mettait une chemise blanche, on achetait un chapeau, on venait en voiture et on prenait un abonnement au théâtre municipal. Nous avons alors proposé de rassembler un groupe d'ouvriers, de travailler avec eux, de connaître leur expression sur le tas, au jour le jour. Le travail s'est fait avec un groupe de jeunes et de vieux ouvriers, la pièce qui en a résulté s'est intitulée « 1936-1968 ». En effet

(1) Pour une nouvelle action culturelle, Action culturelle du Bassin houiller Lorrain.

1968 est arrivé, et jeunes ouvriers et anciens avaient une interrogation commune : existe-t-il un seul monde ouvrier ? En fait jeunes et vieux étaient confrontés aux mêmes problèmes, à un certain nombre d'années de distance. Ils souhaitaient faire réagir le public sur ce point, plusieurs versions possibles étaient jouées.

1936-1968 est donc une pièce entièrement écrite avec un groupe d'ouvriers de l'usine Alsthom et de l'usine Bull à Belfort. A partir de ce travail, je me suis rendu compte qu'existaient un certain nombre de problèmes relatifs à la parole, qu'il y avait une hiérarchie de la parole, que l'on ne parlait pas spontanément, que, dans l'usine, la hiérarchie allait du haut vers le bas et que celui qui était en bas n'avait pas du tout droit à la parole. Dans ce groupe de théâtre les premiers qui ont parlé sont les délégués syndicaux parce qu'ils avaient l'habitude de la parole. Tout le travail a consisté en une conquête de la parole, une libération de la parole, donc, un travail d'imagination, de réflexion et de production artistique. A la suite de cette expérience, je suis allé travailler dans des quartiers périphériques de Montbéliard où se situe un autre exemple de production artistique en relation avec la population.

### Montbéliard

Nous avons invité Armand Gatti à venir six mois à Montbéliard où il a travaillé avec les travailleurs migrants. Il a rencontré chaque groupe, des géorgiens, des marocains, des polonais ; chaque groupe a écrit, imaginé des scénarios. C'est ainsi que huit cents heures ont été tournées et qu'est né un film qui s'est appelé : « Le lion, sa cage et ses ailes ». Ce film n'a pas été très diffusé parce qu'il est réalisé en « demi-pouce » mais néanmoins sept heures de film existent, réalisées par un créateur et par une partie de la population. Les géorgiens par exemple ont sculpté sur une poutre l'histoire de la Géorgie au 12ème siècle, leur scénario consistait en même temps en une réflexion sur l'entreprise Peugeot... C'est ça aussi une production directe, un créateur par rapport à une population.

### Le bassin houiller lorrain

C'est une région charbonnière où l'on débauche, une région frontalière balayée par l'Histoire. Nous y avons recueilli des biographies assez intéressantes, par exemple, celles des personnes qui ont toujours été du mauvais côté : en 1870 ils étaient français, ils ont été battus, en 1918 ils étaient prussiens, ils ont été battus, en 1940 ils étaient dans l'armée française ils ont été battus, en 1943 ils ont été engagés par force dans l'armée allemande et en 1945 ils ont été battus. Alors ces personnes ont un sens de l'histoire assez développé. De plus la hiérarchie de la mine est une hiérarchie absolue, si vous êtes mineur, vous avez droit à une petite maison, quand vous êtes porion à une maison plus grande, quand vous êtes ingénieur à une maison très grande de quinze pièces.

Lorsque vous sortez de la mine, si vous êtes mineur, vous avez droit à une douche collective, si vous êtes porion à une douche individuelle et si vous êtes ingénieur à une baignoire. Il en va de même pour le charbon : on donne 3 tonnes au mineur, 6 tonnes au porion et autant de tonnes qu'il veut à l'ingénieur. Toute la vie est ainsi hiérarchisée.

Dans cette région, nous nous sommes posés la question de savoir ce que nous pourrions faire en tant que groupe d'action culturelle. Un secteur socio-culturel existait déjà. La mine avait en effet des animateurs qui dans chaque cité houillère faisait un travail socio-culturel « traditionnel ». En disant cela je suis très critique mais je veux dire par exemple que les animateurs arrivent à cinq heures le soir, ouvrent des salles et, sous prétexte de « non-intervention », se rendent au foyer où les « vrais » animateurs sont ceux qui tiennent le bar. Ils tapent sur l'épaule des mineurs, ils discutent un peu à gauche et à droite, et à 10 heures ils ferment les salles. Leur seule activité est une activité de relation épisodique, ou de coordination d'activités mais ce n'est pas du tout un travail réel sur le terrain.

D'autre part, l'on attendait purement et simplement de nous une « action culturelle », la vente de spectacles. Evidemment, nous aurions pu très facilement ne vendre que du spectacle, faire de la diffusion, on ne nous en demandait pas plus. Mais pour nous, ce n'était pas la vente du spectacle qui était importante, pas plus qu'un travail socio-culturel en liaison avec les associations, ce qui était important, c'était l'origine de l'identité des gens qui habitent cette région où l'on ne trouve aucune trace des mines qui existent depuis 1854, où il n'y a pas de musées, où tout le travail humain a complètement disparu. Nous voulions rechercher les racines de ces gens, en partant de leur album de famille et en réalisant une dramaturgie de la photo à partir de ces albums retrouvés et des textes écrits par eux et par nous. Cela représente un travail de deux mois dans chaque cité minière.

A partir de ces trois exemples : Belfort, Montbéliard, et le Bassin Houiller Lorrain, il m'apparaît que le débat sur création et action culturelle est un débat qui devrait être extrêmement concret, c'est-à-dire non pas uniquement fondé sur le discours mais sur l'analyse des faits, de la réalité des pratiques quotidiennes des uns et des autres. L'action culturelle se développe suivant deux axes. D'une part une mise en relation entre, en amont des producteurs culturels, et en aval les maisons de la culture et les centres culturels dont la fonction est de vendre les créations des producteurs. Il s'agit d'un rôle d'intermédiaire, de vente de produits culturels. C'est un genre de travail que j'ai toujours refusé de faire. Un des écueils majeurs de l'action culturelle c'est de rester une simple mise en relation du public avec des objets artistiques. Face à cet obstacle on peut organiser des débats, tenir des discussions, faire des projections audio-visuelles, etc. pour expliquer l'œuvre, pour en donner le goût, il n'en reste pas moins que l'on est en dehors de la création artistique. Dans ce cas de figure le travail est un acte de relations publiques, c'est un travail qui n'aboutit pas, ou aboutit à des résultats dont on voit très rapidement les limites.

Deuxième axe constitué par l'écueil inverse : c'est le socio-culturel traditionnel, c'est l'apprentissage technique, de la photo par exemple, tel qu'il est réalisé dans les maisons de jeunes, les centres sociaux..., ou c'est une activité de loisirs, ou une activité de service proposée par des associations. Mais ceci reste limité, et n'est pas l'expression d'une population.

Entre ces deux écueils, un autre type d'action culturelle essaie de trouver sa voie. En premier lieu toute action culturelle se doit de considérer la réalité sociale, de partir de l'analyse de milieux différenciés en essayant par exemple de voir en quoi un groupe d'émigrés est différent d'un groupe de français. Ces différenciations so-

sociales étant connues, on peut construire une action avec les populations. Il faut donc partir des milieux.

En second lieu, il s'agit de produire avec la population. Je ne peux pas proposer de schéma, diverses possibilités existent : le travail qui a été fait à Montbéliard est une possibilité, le travail de présence pendant cinq ou six ans dans un lieu en est une autre. La création ce n'est pas simplement être inspiré par un milieu social, c'est aussi écrire et créer une relation étroite avec une population, une relation telle que les échanges se poursuivent et durent assez longtemps.

Enfin l'institution culturelle est à transformer car nous pensons que les maisons de la culture ou même les centres dramatiques ou les théâtres nationaux ne sont pas des outils bien adaptés à nos projets. Nous estimons que dans une maison de la culture des projets pourraient être conçus en équipe, discutés, réalisés et évalués. On pourrait imaginer qu'un théâtre national ait une production artistique de type traditionnel mais dispose aussi d'une antenne dans une population, dans une usine, dans un territoire, et que le théâtre crée une autre production à partir des échanges avec la population.

Si l'on veut dépasser la discussion entre création et action culturelle il faut se souvenir qu'il n'y a pas qu'une parole, une culture nationale mais des différences qui s'affirment, et que c'est en travaillant sur ces différenciations sociales que l'on peut construire une parole nouvelle. Il ne s'agit pas uniquement de la parole des habitants ou des participants, mais aussi de la parole du créateur avec les participants. Ainsi des travaux comme ceux de Gatti ne sont pas « moins » des productions artistiques, que d'autres, ce sont des productions artistiques différentes.

Je suis frappé par le fait qu'il existe des artistes créateurs qui ne travaillent pas, et que d'autre part existent des populations qui ont un besoin énorme de paroles, de créations. Il y a un hiatus entre ces faits. En mettant en relation ces deux situations on pourrait accroître le développement culturel de la France très rapidement. Il n'y a pas de projet type, de modèle culturel type, il y a simplement une possibilité d'expression infinie d'une population qui a — peut-être pas massivement — mais réellement un besoin fort de paroles qui demandent à être entendues, à être amplifiées et à être mises en forme par une création artistique.

*Gildas BOURDET :*

Le projet qu'Hurstel propose est un projet politique qui s'adresse davantage aux pouvoirs publics qu'aux créateurs. C'est une commande comme une autre, qui ne change pas radicalement le rapport entre le réel et la production artistique. Je crois que c'est là qu'il y a un trou dans la proposition d'Hurstel.

Il pense que la réalité, le pointage avec le réel est quelque chose qui, en fait, est relativement simple. Il suffirait de mettre en contact, de plonger dans ce qui serait la réalité d'un certain nombre de créateurs, pour que la création devienne une sorte de reflet de cette réalité. Sur le plan strictement théorique c'est faux, c'est une réduc-



tion de ce que sont les phénomènes de création artistique et de production, à quelque chose qui a à voir avec l'imaginaire.

Hurstel dit par exemple que les gens dont il parlait étaient complètement coupés des formes artistiques, c'est totalement faux. Les gens sont très fortement concernés par le surréalisme. Le surréalisme a envahi complètement la publicité télévisuelle ou graphique, et la représentation du monde, la représentation esthétique, sont parfaitement connues, même si c'est inconscient, par ceux dont il parle. Il ne faut pas attendre d'eux qu'ils définissent les représentations qu'ils attendent ; c'est notre travail d'essayer de prendre conscience des représentations du monde auxquelles nous sommes confrontés et les autres aussi. Il y a certainement des différences quantitatives et qualitatives mais il y a aussi, par le développement des média, énormément de choses communes. Je crois que c'est là-dessus qu'il faut travailler.

Notre démarche a été strictement et totalement inverse de celle qu'il a définie.

Pour notre dernier spectacle nous avons travaillé dans une région marquée dans son architecture, dans son paysage, par le surgissement des formes modernes d'organisation du travail et notre tentation a été effectivement, de nous mettre en quelque sorte en contact avec le réel, d'essayer de transformer, de faire pénétrer par je ne sais quel système, ce réel à l'intérieur d'un système de représentation qui serait notre spectacle. Or, nous nous sommes aperçus au cours de ce travail, que ce qui importait, à tort ou à raison, ce n'était pas la réalité du travail, mais la représentation que nous en avons et que nous nous en faisons.

L'enjeu pour nous n'est pas le réel mais la représentation du réel et nous considérons par exemple que la politique est un mode de représentation du réel, un mode de représentation totalement insatisfaisant. Nous pensons qu'il y a une distorsion entre le réel (si tant est que nous puissions le définir) et la représentation que nous en avons ou la représentation que la politique nous en propose. Nous avons produit un spectacle avec la conscience que l'enjeu était précisément à mettre sur les représentations. A partir de ce moment-là nous nous sommes mis au travail, sans sortir de la salle de répétition, avec comme seule médiation avec le réel les représentations que nous pouvions en connaître, que ce soit la télévision, ou le cinéma.

Notre problème était de représenter les personnages appartenant à des couches populaires, des personnages de travailleurs. Nous étions pour la plupart, issus de ces couches et pourtant nous nous trouvions dans l'incapacité de produire ce qui nous apparaissait, à tort ou à raison, comme une représentation. Pourquoi ? Parce que dans l'arsenal des représentations existantes du théâtre les travailleurs sont pratiquement absents, si on excepte les films de Romehr et de Carné. On peut dire que depuis la guerre, les travailleurs ont disparu des représentations artistiques (ce fut un grand choc quand ils sont apparus dans la publicité). Il n'y avait donc pas de code de représentation des travailleurs qui nous satisfasse. Nous avons affaire soit à des représentations de la classe ouvrière type « héros » qui lutte pour la transfor-

mation du monde soit à des représentations des travailleurs sur le mode de la vulgarité, c'est-à-dire perçues à travers les filtres de la bienséance bourgeoise et cela ne nous satisfaisait pas.

A l'intérieur de l'espace clos et j'insiste, clos et délibérément clos, de la salle de répétition, c'est-à-dire délibérément coupés du monde, en apparence, nous nous sommes masqués et nous avons procédé à un certain nombre d'interviews de personnages, non pas des personnages de la réalité mais d'interviews de comédiens masqués et nous avons affirmé que notre travail va jouer sur le faux, pas sur le réel mais sur l'imaginaire, sur la représentation. Et pendant à peu près quinze jours nous nous sommes livrés à des interviews de personnages, non pas d'acteurs en tant que personnes définies socialement (comme des acteurs qui touchent un salaire pour un travail). Nous nous sommes aperçus que, parce qu'il y avait masque, parce que nous nous cachions, parce que nous transitionnions par quelque chose qui n'est ni totalement le réel, ni totalement le fantasme, il y avait un surgissement sous forme déjà artistique, sous forme de représentation de quelque chose qui nous semblait entretenir des liens extrêmement étroits mais jamais directs avec le réel. A tel point d'ailleurs que nous avons fonctionné pendant ces quinze jours en système totalement autarcique étant à la fois producteurs et consommateurs de notre propre production.

Il est évident que tout cela n'a pas abouti à un spectacle ; nous produisons du spectacle pour notre propre usage. A partir de ce moment-là, il a fallu se poser cette question : comment faire pour que ce qui est une production autarcique, c'est-à-dire consommée en même temps qu'elle est produite, devienne un langage, c'est-à-dire quelque chose qui, une fois abattus les murs de la salle de répétition, puisse être transmissible, et reproductible. Les questions du récit, les questions de la fiction, donc les questions de notre imaginaire collectif ont commencé à se poser. Comment allions-nous nous débrouiller avec cet espèce de vocabulaire qui, à partir de la production artistique, pouvait pénétrer notre travail pour faire qu'il devienne transmissible ; la question de la fiction est quelque chose de central ; par exemple la fiction c'est ce qui organise un discours, c'est ce qui le rend transmissible dans un certain nombre de catégories admissibles de part et d'autre. Et tout ceci s'est fait (ceux qui ont vu le spectacle peuvent juger), dans l'espace délibérément et totalement clos de la salle de répétition.

C'est à peu près ce que je voulais dire, je crois que c'est contradictoire avec la démarche proposée par Hurstel et je ne suis pas sûr que sa démarche soit pour nous une alternative ; notre alternative, à nous, elle est ailleurs, elle est précisément dans la clôture.

*Jean HURSTEL :*

Je ne pense pas effectivement que la clôture soit un mode de production ou de création artistique définitif. On nous renvoie un peu l'image, soit du réalisme socialiste, soit de la publicité. En réalité lorsqu'on travaille avec une population, il y a deux démarches ; il y a une démarche de découverte de l'imaginaire de l'autre. Mais il est aussi intéressant de savoir quels sont les traits culturels fondamentaux d'une population, pourquoi elle vit, quelles sont ses représentations (même si ce sont celles de

la publicité) ; c'est quand même intéressant de se confronter avec ça, si c'est ça la réalité. On s'aperçoit très vite lorsqu'on fait ce travail réellement, dans une cage d'escalier, dans n'importe quel H.L.M. que c'est possible. Je peux vous garantir qu'au bout de deux ou trois portes où j'ai frappé je trouvais toujours quelqu'un situé au-delà du stéréotype que je peux avoir de ce qu'est la culture de masse. Ce quelqu'un aura une parole quelque part qui sera une différenciation de cela, et c'est cela le surréalisme d'une certaine façon.

Ce qui est intéressant, c'est la parole et l'imaginaire que cela révèle, la culture que cela révèle, entendu comme un ensemble de représentations, ce qui fait vivre, agir les gens ; il n'y a donc pas de mode de production univoque. Je crois qu'effectivement le créateur doit travailler sur sa propre représentation, sur ses propres fantasmes c'est tout à fait évident, je ne le nie pas du tout, cela me paraît clair ; mais je dis en même temps que s'il fait ce travail sur ses propres fantasmes, sur son propre imaginaire et qu'il ne se confronte jamais dans un travail de dialogue avec l'imaginaire, la culture et le fantasme des autres, il y a un moment où le créateur est coupé de cela et où il a besoin d'une confrontation quelque part.

*Gildas BOURDET :*

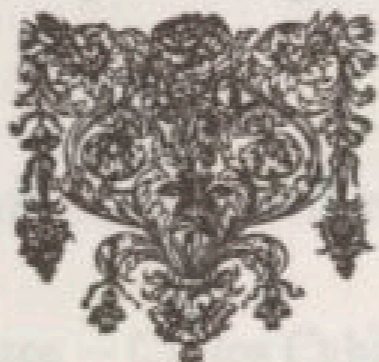
Mais je crois que s'il ne le fait pas c'est un fou, c'est un aliéné. Je crois que ce qui vient d'être défini est consubstantiel à la démarche créatrice. Qu'est-ce qui différencie le jeu de l'acteur du jeu de l'enfant ou de l'activité du fou ? C'est précisément qu'il y a ce rapport à l'autre, qu'il n'y a pas cette coupure.

*Jean HURSTEL :*

J'entends bien, mais simplement le rapport à l'autre n'est pas simplement moi : j'envoie un message à l'autre et l'autre écoute mais il faut pour cela que l'autre puisse parler et se différencier.

*Gildas BOURDET :*

Mais personne ne pense cela, personne. S'il y a des acteurs qui pensent qu'ils peuvent engendrer une vision du monde radicalement et totalement nouvelle, complètement trouvée dans l'imaginaire collectif, ils se trompent, c'est l'évidence même.



la publicité) ; c'est quand même intéressant de se confronter avec ce qu'il y a de réel. On s'aperçoit très vite lorsque on fait ce travail réellement dans une cage d'essai, dans n'importe quel H.L.M. que c'est possible. Je pense vous en rendre compte, dans les deux ou trois parties où j'ai travaillé toujours depuis un grand nombre de années de ce genre de ce qu'est la culture de masse. Ce genre de travail peut être fait dans une dimension de travail, et c'est cela le véritable d'une certaine façon.

Ce qui est intéressant, c'est la partie et l'imagination que cela révèle. La culture que cela révèle, entendez comme un ensemble de représentations, ce qui fait vivre, qui fait que ; il y a donc par de mode de production universelle. Je crois qu'effectivement le créateur doit travailler sur sa propre représentation, sur ses propres fantasmes c'est tout à fait évident, je ne le nie pas du tout, cela me paraît clair ; mais je dis en même temps que s'il fait ce travail sur ses propres fantasmes, sur son propre imaginaire et qu'il ne se confronte jamais dans un travail de dialogue avec l'imagination, la culture et le fantasme des autres, il y a un moment où le créateur est occupé de cela et où il a besoin d'une confrontation quelque part.

Gérard BOURDET :

Mais je crois que s'il ne le fait pas c'est un problème. Je crois que ce qui vient d'être dit est complètement à la démarche créatrice. Qu'est-ce qui définit encore le jeu de l'acteur du jeu de l'enfant ou de l'adulte du jeu ? C'est présentement qu'il y a un rapport à l'autre, qu'il n'y a pas cette coupure.

Jean WURTZEL :

L'entendu bien, mais simplement le rapport à l'autre n'est pas simplement fait ; j'envoie un message à l'autre et l'autre écoute mais il faut pour cela que l'autre puisse parler et se différencier.

Gérard BOURDET :

Mais personne ne pense cela, personne. S'il y a des acteurs qui pensent qu'ils peuvent engendrer une vision du monde véritablement et totalement nouvelle, comment trouver dans l'imagination subjective, ils se trouvent, c'est l'entendu même.



## INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE

### UNE EXPOSITION

#### UN FILM

2 décembre 1980/5 janvier 1981

### DEVANT LA MAQUETTE DE L'EXPOSITION MINES : ENTRE FOSSES ET CORONS



evant la maquette de l'exposition installée à l'Institut National d'Education Populaire, les Cahiers de l'Animation ont rencontré Christian Van den BUSSCHE et Eliane BADET.

*V.D.B. :*

La maquette c'est le « chef-d'œuvre » des stagiaires. C'est une réalisation progressive qui dure deux ans et demie à trois ans. Les stagiaires commencent par observer un pays, un lieu donné. Ce que les C.T.P. (1) donnent ce sont des moyens, à la fois géographiques, thématiques, disons aussi spirituels.

Nous formons une équipe de C.T.P. Nous sommes là en tant que conseillers, ce n'est pas nous qui avons conçu, nous sommes des aides-concepteurs.

Ceci est lié à notre projet dans les cycles de formation de « photographes animateurs ». Cette formation doit passer par plusieurs étapes, différentes, qui se complètent les unes les autres, pour aboutir à un produit fini, montrable, mais un produit d'école, c'est-à-dire, avec les qualités que cela peut comporter, mais aussi, ses manques, ses défauts.

Les permanents « balancent » entre le désir que cela soit toujours démonstratif, donc le désir d'intervenir, et le désir que ce soit surtout formateur. Il y a là une contradiction car dès l'instant où l'on va vers un public, il y a le danger que le C.T.P. se substitue aux stagiaires.

C'est le danger, parce que je pense que le produit est à la fois quelque chose de très important pour un groupe, mais ce produit doit être confronté avec un public. Cela est très important dans la formation, parce que c'est la seule évaluation. On ne donne pas de notes. Pour nous la véritable évaluation, ce sont les produits qui se fabriquent. Déjà la maquette est une première évaluation pour eux. La maquette est faite à partir du matériau photographique « engrangé » par les stagiaires.

*E.B. :*

Matériau photographique mais sonore aussi, écrit et oral...

(1) Conseillers Techniques et Pédagogiques — Cf. les Cahiers de l'Animation n° 28.

*V.D.B. :*

La maquette est une évaluation puisque c'est le moment où ayant « engrangé » pendant deux ans, il faut qu'ils en fassent un discours, quelque chose qui se tienne, et là, il n'y a pas de remords possibles, il est trop tard, le terrain, c'est fini ! Tout d'un coup, les stagiaires sont confrontés à leurs propres manques dus parfois à des choses toutes simples, comme la timidité (on n'a pas osé aller photographier, parce qu'on n'est pas encore habitué à se confronter avec l'être humain dans le reportage). La dernière grande évaluation, c'est celle du public.

*C.A. :*

L'exposition que vous avez préparée est une véritable composition architecturale.

*V.D.B. :*

Oui, c'est une exposition dans l'espace, c'est notre style. Quand on a fait la Brière, c'était des marais. Cette exposition était très horizontale, parce que nous pensons que la sémantique doit être portée à plusieurs niveaux. A ce niveau architectural et au niveau de l'image elle-même, parce que l'image elle-même est une architecture. L'exposition est composée de quatre unités distinctes qui représentent quatre chapitres. Ce sont en quelque sorte des unités sémantiques.

*E.B. :*

Il y a d'abord toute une unité qui représente architecturalement une fosse, le « carreau de fosse », avec des images de travail au fond de la mine : c'est une unité totalement fermée qui culmine à 3 mètres, c'est la hauteur maximum. A l'intérieur, le travail lié à la mine est représenté. A l'extérieur de cette unité, ce sont les industries annexes, liées au charbon, dans le style « cokerie » par exemple, ou alors, les industries complémentaires maintenant, comme des industries nouvelles.

*V.D.B. :*

Les femmes travaillent dans les industries de reconversion. Cette unité est axée sur les femmes, alors qu'à l'intérieur, évidemment, il y a les hommes, puisque ce sont des mineurs de fonds.

*E.B. :*

Ensuite, il y a une unité plus ouverte, qui architecturalement est un peu un stade très large. Là, les panneaux sont recto-verso : à l'intérieur, ce sont les loisirs, la tradition, à l'extérieur c'est la présence de la jeunesse et de l'avenir, car en fait la question est : quel est l'avenir de ce pays avec la reconversion — puisqu'on ferme les mines —

La troisième, style « Monument aux Morts », veut démontrer que ce pays est vraiment un pays de mort, un pays qui a été totalement ravagé par les guerres, et aussi par la mort par accident du travail, le charbon, le grisou et aussi maintenant la mort architecturale, dans la mesure où les fosses sont détruites, où les « carreaux de fosses » sont en ruines, où tout ferme.

*V.D.B. :*

C'est à la fois la mort en ce pays, et la mort de ce pays, d'où cette architecture monumentale qui confirme bien que la sémantique de l'exposition est portée déjà par son architecture et pas seulement par les images qui sont à l'intérieur...

L'exposition ne représente pas la mort ou la fin d'un pays. D'abord cela ne serait pas vrai. L'exposition porte sur un moment important de ce pays, un morceau du Pas-de-Calais ! Très précisément, le pays minier en Pas-de-Calais, (vingt cinq kilomètres autour de Liévin).

Ce cycle a commencé en Février 1978. La fosse où je suis descendu, qui était une fosse assez importante, est maintenant fermée. La « cokerie », aussi est fermée. C'est important de le souligner et dans l'exposition, on souligne ce passage. Il y a des fosses qui ferment : on va les voir ! d'où la mort en ce pays ! Il y a des coron abandonnés ! d'où la mort en ce pays ! Bien sûr, il y a des essais de reconversion, on verra aussi ce côté là qui se représente un peu sous forme de question : « Et demain le pays ? »

*E.B. :*

La dernière unité est une structure qui essaie de représenter architecturalement un peu la structure du coron, c'est-à-dire, ces alignements de maisons. On a là des images qui représentent ces maisons côte à côte. C'est vraiment la structure coron avec des maisons alignées, les gens dans cette structure, entre la fosse, l'église, l'école, le coron. Tout fonctionne autour de cette unité qui était la fosse. En plus, tout est pris en charge par l'industrie minière... Ce pays qui, avant d'être minier et qui y revient un peu, était un pays agricole, et cette agriculture est aussi une question par rapport à la reconversion... Est-ce qu'on ne peut pas à nouveau ?...

Là, c'est la chapelle ardente, les mineurs ont un travail extrêmement pénible, ils sont tous plus ou moins silicosés ; mais malgré tout le mineur a une sacralisation du charbon, une sacralisation du travail dans la mine, et dans la plupart des maisons, vous trouvez la lampe du mineur, la pioche, c'est l'« autel » de la mine. C'est dans ce sens là que les stagiaires ont fait cette chapelle et les mineurs se sont reconnus.

Il y a déjà eu la confrontation entre les stagiaires et les gens du pays qui sont venus voir la fabrication de la maquette, ils ont dit que c'était un portrait de leur pays, qu'ils se reconnaissaient. Quand on observe pendant deux ans et demie une région, on en fait en quelque sorte le portrait, un portrait daté, un portrait d'identification.

*C.A. :*

L'exposition photographique touche-t-elle le public populaire ?

*V.D.B. :*

Effectivement, à chaque fois que nous posons les choses en termes d'exposition, nous prononçons le mot « populaire ». Ainsi par exemple, la dernière exposition qui court toujours, sur la Brière, elle est visitée par des milliers de personnes, par des familles entières : le père, la grand-mère, les enfants et les petits-enfants. Les écoles viennent aussi.

*G.L. :*

Nous avons des expositions en permanence à l'Institut National d'Education Populaire, les gens viennent ou ne viennent pas. Les expositions qui font déplacer le plus de personnes, ce sont les expositions photographiques. (C'est la remarque de la personne qui s'occupe des expositions à l'I.N.E.P.). A l'exposition Niepce, mais surtout, à l'exposition Charles Leconte, les gens, tout en n'étant pas de la région, retrouvaient des choses qu'ils avaient vécues, des familles sont venues, parce que cela permettait d'expliquer aux enfants, comment c'était avant... Il n'y a que l'exposition photographique qui fait déplacer les gens comme cela, parce que, ils n'ont pas de transformation de la réalité, du moins ils le croient, alors que dans une exposition d'œuvre picturale, pour eux, il y a une transformation qu'ils ne maîtrisent pas...

*V.D.B.*

Oui, c'est vécu culturellement autrement... Cela dit, il y a certainement, plusieurs raisons pour lesquelles l'exposition photographique demeure une manifestation populaire. Pour l'exposition photographique, le fait même qu'une famille entière, debout, puisse s'arrêter devant la même image et discuter, haut et clair, et poser des questions, et se confronter, et crier, et sauter même... voire même toucher, cela indique beaucoup de choses. Ce sont des raisons qui font que l'exposition photographique est vraiment un moyen collectif d'expression.

*C.A. :*

Comment organisez-vous vos stages ?

*V.D.B. :*

Notre politique c'est de nous implanter pour chaque cycle différent, dans une région précise et différente, et qui soit une région demanderesse. Notre politique, c'est de faire en sorte que l'on connaisse un peu nos travaux dans des régions. Quand des régions voient certaines expositions, on finit par nous dire « mais dites donc ! si un jour vous faisiez cela dans la nôtre... ! »

*C.A. :*

Le recrutement des stagiaires se fait sur un projet ?

*V.D.B. :*

Oui, en fait, il se fait sur un thème. Nous réservons toujours une proportion importante de places aux gens du « cru ». Pour cette exposition, cette réalisation, il y a eu au moins un tiers de gens de la mine parmi les stagiaires.

*E.B. :*

Le stage de réalisation date de septembre, ce sera le cinquième. On demande aux stagiaires, de suivre une progression. Il y a un stage que l'on appelle : « approche de l'image photographique noir et blanc » et qui se déroule à Chatenay, toujours programmé par la Direction Régionale d'Ile de France.

Ces stages sont ouverts aux animateurs (c'étaient des stages C.A.P.A.S.E. maintenant



ils seront dans le cycle D.E.F.A.), et les gens font obligatoirement ce premier stage de production pour savoir si nos propositions leur agréent. Dès l'instant où à la fin du stage, ils disent « oui, nous sommes intéressés par le cycle ».

Le second stage, est un reportage sur place. Huit jours de reportage en noir et blanc. Pour chaque stage de reportage, on propose deux dates différentes, deux périodes différentes... ce qui permet aux gens du même cycle de choisir, d'une part, et ce qui permet aussi de toucher au moins une trentaine de stagiaires dans le même cycle.

Il y a donc un stage de reportage noir et blanc, au cours duquel s'effectue une collecte d'images et une collecte de son. Il y a un assistant preneur de son qui fait des interviews, des prises de son d'ambiance et une collecte de matériau écrit, oral, puisque l'on travaille avec Jacques André qui s'occupe de toute la partie expression écrite orale.

Le stage suivant est un reportage, uniquement en couleurs, c'est-à-dire collecte de matériaux photographiques en couleurs. Puis le 4ème stage, stage de dix jours, est la recherche de maquette. A partir de la somme d'images et de matériaux, les stagiaires d'une part définissent le langage par rapport à cette exposition, puis la réalise architecturalement au niveau des textes. Tous les textes qui circulent un peu partout dans l'exposition ont été faits et écrits en même temps que les mises en page d'image, tout se fait dans le même temps, puis c'est le dernier stage de Septembre qui est un stage purement laboratoire, purement technique, la réalisation ; tirages noir et blanc, en format, tirages couleurs, finition, repique, tout le raffinement. C'est-à-dire qu'à la fin de ce stage, les images seront exposables.

Pour cette exposition là, nous avons envoyé les images dans une usine de plastification pour être stratifiées afin de les rendre parfaitement protégées. Elles circuleront ainsi sans détérioration.

Et puis, enfin il y a la dernière étape : la mise en place de l'exposition, elle se fait avec 3 ou 4 stagiaires disponibles. Ensuite un distributeur s'en charge.

C.A. :

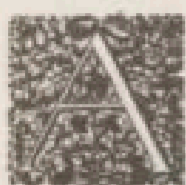
Travaillez-vous avec d'autres C.T.P. de l'Institut National d'Education Populaire ?

V.D.B. :

Au moment où nous avons commencé la mine en Février 1978, Pierre Gurgand était en train de commencer à tourner un film sur les cycles photographiques avec ses propres stagiaires. Cela l'a amené à nous suivre et à un moment donné, il est arrivé avec nous dans le Pas-de-Calais, au cours d'un des premiers stages. Il a été conquis par le pays. Il a eu son « coup au cœur » parce que c'est un pays « fort ». Il a dit alors : « mais moi aussi, je vais faire quelque chose sur les mines ». Il a commencé de son côté, avec ses propres techniques et ses propres stagiaires, un cycle qui a donné d'ailleurs un film, qui s'intitule « Jules et les siens ». Le soir du vernissage de l'exposition ce film sera projeté.

Propos recueillis par Ginette LAJUDIE  
et Geneviève POUJOL

## AVANT LA PROJECTION DU FILM : JULES ET LES SIENS



l'occasion d'un cycle de stages de Christian Van den Bussche, nous étions venus faire un film. Au cours de la première soirée qui réunissait une dizaine de personnes nous avons rencontré des gens qui avaient une force d'expression extraordinaire : des autodidactes, des bonshommes qui ont du souffle... travaillant avec un marteau piqueur et au bout de cela prenant la plume... C'est Jacques Cantrain fils de mineur, ancien stagiaire de Christian et assistant départemental de la Jeunesse et des Sports qui nous avait mis en relation avec les personnages-clés de la région.

Notre but en abordant la réalisation de ce témoignage était à la fois de mettre en évidence, et de faire valoir une poésie populaire. Poésie propre ici à Jules Grare à sa condition de mineur, et à son pays, qui puise ses racines dans un vécu quotidien — à travers le poids d'une vie — et qui trouve sa forme et son expression à travers une langue forgée dans ce vécu.

Mais notre but était double, dans le sens où le film étmoigne aussi de notre démarche. Démarche et dispositif qui voulaient permettre à Jules Grare d'entrer dans le processus de la réalisation cinématographique, et de sa création. Afin que le film soit aussi son œuvre, définisse sa propre vision.

Les gens de la mine connaissent un profond déchirement, d'un côté ils ont souffert dans les corons des injustices, des catastrophes, de la dureté de la mine et puis de l'autre ils sont très attachés à la mine, au coron, à leur milieu social. Ce fut notre point de départ et aussi le fil conducteur de nos projets. C'est extraordinaire de rencontrer des gens qui ont de grandes histoires à raconter, qui savent les raconter qui savent témoigner de ce qu'ils ont vécu, de ce qu'ils ont vu, de ce qu'ils ont ressenti. Alors j'ai eu le coup au cœur, pourquoi ? On pourrait situer cela au niveau de la langue et justement Jules Grare est poète. C'est un mineur qui parle de sa condition. Gilles Brunet mon assistant a rencontré Grare la première fois et il a eu le premier un coup au cœur, car Grare c'est le « Zorba des mines », pas celui du cinéma, celui du livre de Kazantzakis. Grare est sorti de la mine à 48 ans, silicosé après 33 ans de fond. Il s'est mis alors à écrire des poèmes et son premier poème sur le patois est écrit en patois. Il a publié ses poèmes et les a distribués en fascicules.

Grare se sent un peu le médiateur de tout un milieu et c'est pour cela qu'il écrit ses poèmes en patois, bien qu'il manie très bien la langue française. Comme il se sent le porte parole de son milieu il est heureux que le film soit projeté parce que « c'est bien pour les copains ».

Dans le pays minier il y a ce type de rencontre et c'est un choc général pour les stagiaires sortant des universités tous frais émoulus et se heurtant à une autre vision du monde. La plupart des stagiaires reviennent et l'on peut arriver à mener une action de longue haleine. Ceux qui étaient venus chercher le cinéma hollywoodien s'en vont...

Avec mon équipe on travaille beaucoup plus sur la réalisation sur la pratique du cinéma direct. Dès le début les stagiaires sont mis dans la situation réelle du cinéma et non pas dans le mythe du cinéma.

Travaillant avec des gens comme Jules Grare et les siens, les stagiaires ont participé à cette espèce de gestation, de prise de conscience d'un milieu. A l'ouverture du stage on a regardé des films avec les stagiaires, des films qui ne concernaient pas le pays minier, les anciens mineurs avec lesquels on allait travailler étaient avec nous ils ont participé à la réflexion. Ensuite nous avons fait un stage de réalisation où l'on a structuré un projet plus clairement et puis on a commencé le tournage. Nos stages sont composés de stagiaires qui ont des atomes crochus, qui ont des buts communs, et c'est comme cela que peut s'élaborer un film. Pour moi cette rencontre des hommes, c'est bien cela l'éducation populaire.

Car à l'encontre des habitudes trop généralement prises au cinéma — où les hommes ne sont plus que des sujets de films — nous estimons que, dans notre domaine d'éducation populaire, notre rôle est de permettre, à chacun, d'entrer dans les mécanismes d'expression, d'y collaborer et d'y œuvrer, jusqu'à pouvoir y affirmer sa propre vision, sa propre créativité. Que ce soit individuellement, que ce soit collectivement.

Après cette première expérience de « Jules et les Siens... » et le témoignage que nous avons poursuivi sur le thème de « Femmes de Mineurs », nous souhaitons maintenant pouvoir mener un projet de long métrage — d'une heure et demie — de plus grand souffle sur le plan de l'image et de l'Histoire, en collaboration avec un très grand nombre de gens du pays minier, dans le but précis de parvenir à un film d'authentique expression populaire.

Nous souhaitons que ce premier film, mené tout au cours de stages d'initiation et de formation au cinéma en Pays Minier, puisse être le reflet de cette démarche menée en commun — avec Jules Grare, et tant d'autres collaborations spontanées, désintéressées — dans la volonté que nous avons de rendre hommage aux Mineurs, à travers le langage et le Poème d'un des leurs.

Pierre GURGAND

C.T.P. INEP.



(1) Extrait de « Fouchard » — page 168

(2) Voir dans ce numéro, page 102.

Avec mon équipe on travaille beaucoup plus vite et plus intensément sur le plan de la formation. Dès le début les stages sont mis dans la situation réelle du cinéma.

Il ne faut pas dans le milieu du cinéma...

Travaillant avec des gens comme Jean-Claude...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...

Après cette première expérience de la...



**VIE DES ASSOCIATIONS****LA LIGUE DE L'ENSEIGNEMENT LANCE LA DECENNIE  
DE L'EDUCATION PERMANENTE**

Le 84<sup>e</sup> congrès de la Ligue de l'Enseignement s'est tenu à Metz du 1<sup>er</sup> au 4 Juillet 1980 : « La Ligue et la laïcité » semble avoir été le leitmotiv de cette rencontre, thème lié à celui de l'éducation permanente : « Les discussions menées en commissions pendant le congrès ont suivi globalement ce schéma, en mettant l'accent sur un thème central : la laïcité affaire de société. Par là, l'engagement de la Ligue, sur le terrain qui est le sien : celui de l'éducation permanente, s'inscrit en plein dans le champ des conflits qui naissent de l'aggravation de la crise sociale d'aujourd'hui, qu'il s'agisse de la fermeture d'écoles ou de classes dans le cadre du « redéploiement », de la formation professionnelle continue ou de l'action socio-culturelle à l'échelon national et communal ». (1)

Plusieurs orientations ont été retenues pour les années à venir

- 1) dès 1980, et pendant trois années, la tenue d'assises locales de l'éducation permanente. Ces assises auront à faire connaître les besoins de la population en matière d'enseignement et de formation continue, de culture, d'information ;
- 2) en 1982, sera célébré au cours de fêtes départementales, « le printemps de l'éducation permanente » qui seront l'occasion de présenter aux autorités compétentes les conclusions des assises locales ;
- 3) en 1983, lors du 85<sup>e</sup> congrès se tiendront les « états généraux de l'éducation permanente ».

C'est dans cet esprit de « l'éducation permanente pour tous » que se situe le lancement de la revue « Antennes » (2) qui veut mener une réflexion sur les médias. Georges Davezac, dans son intervention, attirait l'attention des congressistes sur ce point : « faire comprendre à tous, qu'à l'égal de l'éducation les médias constituent un domaine essentiel dans la formation des hommes.

Ne nous y trompons pas, ce qui dès aujourd'hui est une évidence, risque demain — avec la mise en place accélérée de la télématique —, de devenir une obligation ».

---

(1) Extrait de « Pourquoi » — n° 158 — sept./oct. 80.

(2) Voir dans ce numéro, page 103.

Notons pour finir que la Ligue n'entend pas intervenir dans le seul domaine des médias. D'autres interventions ont été souhaitées dans les secteurs suivants :

- information économique
- cultures régionales
- environnement
- action sociale
- l'Europe

P. Gallaud

### 1.000 CENTRES SOCIAUX EN PERIL

Au cours d'une conférence de presse tenue à Paris le 23 octobre 1980, la Fédération des Centres Sociaux et Socio-culturels de France a jeté un cri d'alarme pour attirer l'attention sur la situation financière d'un bon nombre des 937 Centres Sociaux agréés pour bénéficier de l'aide officielle à l'animation globale versée par l'Etat (Ministère de la Santé) et par les Caisses d'Allocations Familiales (Prestations de service). Les restrictions budgétaires et l'affaiblissement des ressources basées sur les salaires privent les budgets des Centres Sociaux des sommes qui leur permettraient d'équilibrer et tarissent les aides indispensables aux investissements nouveaux.

Les activités des centres qui souffrent le plus du manque d'argent sont naturellement celles qui s'autofinancent le moins, c'est-à-dire celles qui s'adressent aux catégories sociales les plus défavorisées.

La perspective de la réforme des collectivités locales risque de faire rejeter sur les communes la totalité des charges des équipements socio-culturels d'intérêt local... mais aucune certitude n'est acquise concernant les ressources nouvelles qui leur permettraient d'y faire face.

Or est-il besoin de rappeler l'importance des tâches de service et d'animation assurées par les Centres sociaux et Socio-culturels dans les quartiers anciens et nouveaux des agglomérations grandes et petites.

Progressivement la part prise dans les responsabilités gestionnaires par les usagers s'est accrue. Un centre social sur trois est géré par une association autonome. La Fédération Nationale n'est plus un regroupement de grands organismes gérant chacun plusieurs centres sociaux mais se ressent des modifications de ses bases locales. D'autre part une structuration géographique est en cours : 16 fédérations départementales ou régionales sont en place, groupant 541 centres.

La Fédération Nationale (1) s'intéresse à l'étude du fonctionnement des centres. Sa revue : « Centres Sociaux » N° 168 de Juillet-Août 1980 fait état d'une étude opérée sur un échantillon de 82 centres fonctionnant en moyenne avec 10 salariés dont 3 affectés à l'animation « jeunes ».

---

(1) FCSF — 11, bd. de Clichy — 75009 Paris — Tél. 1.285.07.07

L'association ALFA (1) qui gère 38 centres sociaux dont 30 en région Ile de France publie régulièrement un bilan d'activité des centres qui permet de voir comment se recrutent les animateurs bénévoles, quelle est la part des activités de services et des activités dites culturelles, les catégories d'âges qui les fréquentent, etc.

Tous les échelons du réseau des centres sociaux sont concernés par les difficultés financières actuelles. Ils l'ont manifesté le 23 octobre 1980.

R. Dujardin

### FEDERATION NATIONALE DES COMMUNES POUR LA CULTURE JOURNEES D'AVIGNON

C'est devenu une tradition pour la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux devenue Fédération des Communes pour la Culture d'organiser des journées d'études à Avignon à la période du Festival. Les 21 et 22 juillet 1980, les sujets abordés étaient d'une part : la Culture et les personnels dans la Commune et d'autre part l'Influence prévisible de la Réforme des Collectivités locales.

#### Les personnels culturels communaux

Un rapport établi par M. Raclot suite à la consultation de 85 communes allant de 3.500 à 200.000 habitants montre la diversité de statut et de fonction des personnels intervenant directement ou indirectement dans l'action culturelle municipale. L'étude d'un échantillon restreint semble montrer que les effectifs « culturels » croissent avec la taille de la commune plus que proportionnellement. On sait qu'il en va de même pour la part du budget communal consacrée à la Culture. Dans l'échantillon restreint de 7 communes la proportion de personnel vacataire est très importante : plus de 40 % de l'ensemble des intervenants. C'est donc une catégorie qui mérite que l'on s'intéresse à elle alors que l'on pense le plus souvent aux personnels permanents. Si l'on examine la répartition des fonctions on s'aperçoit que les animateurs ou assimilés (artistes, enseignants) sont loin de représenter la totalité des intervenants dans l'action culturelle municipale. Les autres : techniciens, administratifs et cadres, doivent donc s'adapter au domaine spécifique du culturel et peuvent de ce fait requérir une formation complémentaire.

On ne saurait trop souligner l'intérêt que présenterait une étude statistique étendue portant sur les fonctions culturelles dans le cadre communal, faisant le pendant des études menées sur les comptes culturels communaux. Pour être efficace une semblable enquête devrait porter non seulement sur les personnels communaux mais aussi sur les personnels extérieurs quel que soit leur statut professionnel : salariés d'associations ou travailleurs indépendants (professeurs de musique, artisans d'art...). Les résultats éclaireraient le domaine culturel sous l'angle des fonctions et des qualifications correspondantes mais aussi sous son aspect économique de pourvoyeur d'emplois.

---

(1) ALFA — 20, rue de la Baume — 75008 Paris — Tél. 1.562.52.38.

### La réforme des collectivités locales

Le projet de loi concernant le développement des responsabilités des collectivités locales présenté par le gouvernement en 1978 a été examiné par le Sénat en 1979 et doit l'être par l'Assemblée nationale à partir de la fin de l'année 1980. Aucune disposition particulière du texte ne mentionne l'action culturelle des départements ou des communes mais par le biais de la dotation globale d'équipement (titre I), de la compétence attribuée aux collectivités locales pour « administrer la vie quotidienne » (titre II), du statut des élus locaux (titre III) et de celui du personnel communal (titre IV), de la coopération intercommunale pour créer et faire fonctionner des équipements et des services (titre V), les conditions de mise en œuvre d'une politique culturelle communale se trouvent influencées.

La fédération nationale des communes pour la culture s'intéresse de très près à tout ce qui peut faciliter ou au contraire entraver l'action culturelle des communes. Le changement de dénomination de la Fédération, opéré lors de l'assemblée générale de Rennes en mars 1980, confirme l'élargissement de sa mission. Il ne s'agit plus seulement de fédérer des centres culturels communaux dans lesquels en principe les communes coopèrent avec des associations culturelles, mais de fédérer les communes elles-mêmes dont on veut affirmer la vocation à intervenir dans le domaine culturel.

Le nœud du débat entre l'Etat et les communes risque bien d'être le problème de la répartition des moyens financiers entre l'échelon national et l'échelon local. La situation de crise économique que l'on observe depuis quelques années ne facilite pas la solution de ce problème.

Rémi Dujardin

### LA REVUE « EDUCATION ET DEVELOPPEMENT »

suspend sa parution

### LE CONSEIL FRANÇAIS DES MOUVEMENTS DE JEUNESSE

a cessé ses activités

Avec le N° 142, daté de septembre-octobre 1980 « Education et Développement » (1) est contraint d'arrêter sa parution.

Dans la longue lettre adressée par Louis Raillon — Directeur — à ses abonnés et amis, nous avons extrait les passages suivants évoquant le cheminement de la revue :

« Je revois Roger Cousinet en ce printemps 1964... Cousinet dirigeait alors la revue « L'école Nouvelle Française » qu'il avait fondée avec Françoise Châtelain. J'avais moi-même repris, deux ans auparavant, la rédaction des cahiers de l'Enfance. Nous examinions le projet de jumeler nos efforts... Dans le numéro 1 de Education et Développement, je précisais qu'il s'agissait de construire une revue autour de la personne de l'enfant que ni les institutions (école, loisirs, organisations de jeunesse) ni

(1) Education et Développement 11, rue de Clichy — 75009 Paris — 874.51.65



les programmes ni les préjugés ambiants, ne sauraient cloisonner en morceaux séparés... Roger Cousinet, sans cesser le combat contre les vieilles erreurs, filles d'une trop lourde tradition, rappelait que les « méthodes actives sont des instruments de travail mis exclusivement entre les mains des écoliers et que recommander à un maître d'employer des méthodes actives est une absurdité ».

A vrai dire, pendant les premières années, nous avons accordé plus d'importance qu'après 68 aux témoignages sur la jeunesse et aux expériences nouvelles de pédagogie « extra-scolaire ». Sans doute n'avons-nous jamais cessé (témoins les numéros comme jeux et terrains de jeux — N° 96, 1974 ; apprendre à être majeur — N° 97, 1974 ; chantiers de jeunes — N° 100, 1975 ; les rencontres internationales de jeunes — N° 102, 1975) mais la collection de nos premières années est incontestablement plus riche en ce domaine... Et avec le recul du passé, je m'aperçois que la collection d'Education et Développement contient nombre de recherches sur les aspirations profondes des jeunes...

... Est-ce en raison de cette ouverture aux problèmes de jeunes ? Au début 1967, je reçus à la revue un ensemble de documents ronéotés provenant d'un certain mouvement « situationniste » de Strasbourg. Cela ne pouvait intéresser que Jousselin... C'est ainsi que nous publiâmes (N° 28) en Mai 1967 un article prophétique, intitulé « le soulèvement de la jeunesse »... Dès 1969, nous lançâmes une enquête permanente « comment fonctionnent les conseils de second degré »... Mais la situation redevenue peu à peu normale, le prurit pédagogique disparut progressivement, faisant place, dans nombre d'établissements à des attitudes plus répressives chez les enseignants et à un grand découragement chez les élus. »

L'auteur évoque ainsi les numéros et les études inspirées par l'actualité et poursuit en montrant que parallèlement la revue poursuivait sa recherche sur l'éducation nouvelle, son esprit et ses novateurs : il cite ainsi les numéros qui ont soutenu ces recherches : L'interrogation (N° 1 — 1964) — l'attention (N° 11 — 1965) — le savoir et le travail (N° 27 — 1967) — la parole magistrale et ses étapes (N° 35 — 1968) — plaidoyer pour l'ingéniosité (N° 37 — 1968).

Louis Raillon rappelle ensuite la parution de quelques numéros spéciaux sur des pionniers de l'éducation nouvelle comme Montessori ou Decroly ou sur des institutions novatrices comme les maisons familiales rurales, ou encore sur des innovations au sein de l'Education Nationale (« les 10 % et apprentissages culturels » N° 108 — N° 109). On ne peut pas évoquer ces 10.000 pages que constitue l'héritage « d'Education et Développement » sans rappeler aussi les numéros sur ce qu'on peut appeler les « enfants différents » : enfants psychotiques ou enfants de travailleurs migrants...

Cette rupture après 15 ans de parution, laisse incontestablement un vide dans la littérature pédagogique. Elle intervient un an et demi environ après la dissolution du « Conseil Français des Mouvements de Jeunesse » (1) qui avait de 1974 à 1975 rassemblé autour de la même table des représentants de différents mouvements de

---

(1) Pour consulter les archives du C.F.M.J. s'adresser à la bibliothèque de l'Institut National d'Education Populaire.



**ANIMATION – FORMATION – PROFESSION****JOURNEES D'ETUDES****A L'I.U.T. DE TOURS LES 28 - 29 - 30 AVRIL 1980**

Après l'organisation d'un colloque, en Mars 1979, sur le thème de la formation des travailleurs sociaux (1), le département « Carrières sociales » de l'I.U.T. de Tours a prolongé ce premier travail de réflexion par des journées d'études qui ont eu lieu du 28 au 30 avril 1980.

Le colloque de 1979 s'adressait essentiellement à des enseignants, à des chercheurs dans les domaines de la formation ou du travail social et à des responsables d'organismes, associations et services publics employant des travailleurs sociaux. Les journées d'études visaient un public de professionnels : anciens étudiants de l'I.U.T. en cycle initial ou en formation supérieure du travail (10 promotions sorties), responsables des stages, responsables de mouvements de jeunesse et d'éducation populaire de la région Centre et les étudiants en formation.

Le dépouillement des questionnaires accompagnant les fiches d'inscription a permis de faire émerger un certain nombre de thèmes qui ont été repris dans les commissions. La préparation du travail de chaque commission a été assurée par les étudiants de première année, aidés dans leur démarche par des enseignants du département et des intervenants extérieurs. Les thèmes tournaient autour de quatre axes :

**Le recyclage des animateurs** : la formation continue. Les formations post-D.U.T. et les créations de nouvelles filières en milieu universitaire. La reconnaissance du D.U.T. dans le secteur sanitaire et social. Le diplôme d'Etat à la fonction d'animateur (D.E.F.A.) ;

**L'animation** : le mouvement associatif et ses nouvelles formes. Objectifs et moyens du socio-culturel dans le champ des rapports politiques. Rapports des animateurs avec les collectivités locales ;

**La profession** : déontologie professionnelle. Rôles et statuts de l'animateur dans les différents secteurs. Rapports avec les multiples institutions du travail social. L'emploi : perspectives à long terme ;

**La formation Carrières Sociales** (I.U.T. de Tours) : adaptation de la formation

(1) Voir les Cahiers de l'Animation N° 24-25.

(sélections, cours théoriques, stages) à la pratique professionnelle. Les objectifs de la formation : rapport théorie/pratique. L'organisation des stages et la participation des professionnels à la formation.

En définitive, quatre commissions ont travaillé à partir de préoccupations spécifiques à l'animation.

La première commission s'est interrogée sur la profession d'animateur et son devenir professionnel, en particulier s'il existe actuellement des filières qui déterminent la possibilité d'occuper telle ou telle responsabilité auprès d'organismes sociaux ou de collectivités locales ;

La deuxième commission a travaillé sur les nouvelles formes de vie associative et les rapports entre animation et politique. Elle a tenté d'analyser la signification de l'émergence de groupes à caractère revendicatif, non directement rattachés au secteur socio-culturel, et de voir s'ils sont susceptibles d'établir un rapport de force avec le politique, ceci dans une perspective dynamique de changement social.

L'animation dans le secteur de la prévention spécialisée et loisirs des enfants et adolescents dans la ville ont constitué les thèmes centraux de la troisième commission. Les réflexions ont ici porté sur la place de l'animateur dans une équipe de prévention, la spécificité (ou non) de ses interventions, les différents modes de fonctionnement à partir de projets pédagogiques élaborés en commun.

Le dernier groupe de travail a centré sa réflexion sur l'animation en milieu sanitaire et social et a été amené à s'interroger sur la fonction « thérapeutique » de l'animation dans certaines institutions, les différences de statut et de rôles des personnels et en particulier sur la dichotomie animateur/éducateur.

Il n'est pas question ici de reprendre les conclusions de chacune de ces commissions. Il faut toutefois noter l'importance des débats et l'intérêt porté à échanger sur des pratiques par un public directement concerné. Les professionnels (ex-étudiants) et les responsables de stages renvoyant à la réalité du terrain des étudiants en formation parfois tentés par une conceptualisation in abstracto.

Paradoxalement les thèmes proposés sur la formation elle-même n'ont pas rencontré l'adhésion des participants extérieurs considérant que toute formation a ses limites et que l'expérimentation sur le terrain s'accommode fort bien des éléments théoriques dispensés lors de la formation.

Par ailleurs, trois interventions et une table-ronde ont ponctué ces journées d'études :

L'intervention de Philippe Lecorne, délégué permanent de l'ANEJI à propos de la réforme des études des travailleurs sociaux a mis en évidence la multiplication des professions sociales et des qualifications qui favorisent l'émergence des corporatismes. Il a constaté que ces réformes se sont le plus souvent sans concertation réelle avec les intéressés et qu'il est nécessaire de poser les questions de fond qui doivent permettre à chaque travailleur social de reconsidérer sa fonction et sa place dans l'action sociale de demain.

- Maurice Imbert, sociologue, attaché de recherche au CNRS, qui a fait un exposé sur l'animation et le militantisme, a mis l'accent sur la nécessité pour l'ASC de réévaluer ses objectifs et de redéfinir ses méthodes pour permettre de préciser le profil et le statut d'une profession plus que jamais en quête de son identité et de sa reconnaissance ;
- Quant à Patrick Idelman, éducateur spécialisé, qui travaille à la préparation d'un guide sur le perfectionnement et le recyclage des travailleurs sociaux, il a fait un rappel des possibilités offertes à ces derniers pour un changement de secteur, voir une réorientation professionnelle ;

Dernier temps fort, une table-ronde, dont un des mouvements invités a accepté d'assurer l'animation (les Francs et Franches Camarades) a porté sur le diplôme d'Etat à la fonction d'animation (D.E.F.A.) et sur les problèmes posés par son application.

Après qu'il eut été constaté l'absence de concertation des différents ministères avec les organismes de formation il a été débattu du découpage de la formation et du contenu des unités de formation (U.F.) qui mettent l'accent sur un apport théorique important assez éloigné du terrain. En outre, il n'est plus fait de place aux techniques d'animation et à la création artistique, notamment.

Trois journées très chargées qui laissent transparaître un certain pessimisme :

- L'emprise des collectivités locales se fait de plus en plus sentir à travers le recrutement, le contrôle, la gestion des équipements et du personnel du secteur socio-éducatif
- La volonté militante s'estompe derrière des revendications à caractère corporatiste et l'animateur se « fonctionnarise » afin d'assurer ce qui peut l'être : carrières ou recyclage...
- Incertitude aussi face aux nouvelles filières anarchiques qui ne donnent pas de grandes garanties de fiabilité professionnelle ; les employeurs sont dans l'expectative ;
- Enfin, la quasi nécessité d'envisager, à plus ou moins long terme, une réorientation professionnelle.

Il est loin le temps où le permanent responsable d'un équipement accédait, en fin de carrière, aux responsabilités d'un siège départemental ou régional. Maintenant il faut durer ou partir...

R. FABERT

Département Carrières Sociales  
I.U.T. de Tours

## COLLOQUE DEPARTEMENTAL CONSACRE A LA SITUATION DES ANIMATEURS SOCIO-CULTURELS PROFESSIONNELS

MACON – 18 OCTOBRE 1980

La municipalité de Mâcon a pris l'initiative, saluée par tous les interlocuteurs présents, d'organiser cette journée de réflexion.

Les représentants des ministères de tutelle, les fédérations et mouvements d'éducation populaire, les élus du département, les organisations syndicales d'animateurs étaient invités à donner leur point de vue sur la situation des animateurs socio-culturels professionnels. La question était même posée avec précision :

En matière de gestion des postes que préférer entre la gestion municipale directe, la gestion par une association, par une fédération, ou la gestion par contrat entre la ville et l'association ?

La fédération française des M.J.C. est favorable, on le sait, à l'exercice de la fonction employeur par une fédération ; pour les centres sociaux, par contre, la responsabilité doit être exercée au plus près des réalités locales et les associations gestionnaires des équipements doivent pouvoir développer leur propre politique d'emploi.

Pour les autres fédérations représentées le débat ne pouvait s'engager sans un renversement de problématique : la véritable question n'étant pas celle des animateurs mais celle de l'animation. Et sur ce point, les sujets d'inquiétude sont certes nombreux.

L'affluence fut néanmoins grande dans l'après-midi au carrefour traitant de la municipalisation des emplois. Trois autres groupes travaillant sur les sujets suivants : le bénévolat, la formation, l'expression de projets personnels par les animateurs.

Cette journée de travail fut clôturée par deux interventions. Chantal Guérin (I.N.E.P.) fit part de ses remarques sur la journée et Claude Sageot (Centre Public de Strasbourg) fit un exposé de synthèse.

La municipalité de Mâcon s'est engagée à publier prochainement l'ensemble des interventions effectuées lors de ces journées et le compte-rendu des débats.

### A PROPOS DE LA MISE EN PLACE DU DIPLOME D'ETAT RELATIF AUX FONCTIONS DE L'ANIMATION

- Une association composée de participants au cycle du C.A.P.A.S.E. s'est constituée sous le sigle A.D.E.F.A. (Association pour le développement d'Etudes à la fonction d'Animateur).

Son objectif premier est :

« Permettre aux animateurs engagés dans le CAPASE, d'avoir la possibilité, selon les

textes officiels en application qui leur en ont ouvert le droit, de terminer dans le délai de départ et sous sa forme initiale (3 ans).

Les modalités d'actions de l'association sont dans un premier temps :

- un recours devant le Conseil d'Etat
- des rencontres avec le Ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs.

Ces rencontres ont permis de déboucher sur une clarification de la situation d'animateurs en formation et de faire prendre des mesures de transition afin d'éviter de « léser » chacun en particulier.

Mais cette association a également des objectifs à moyen et long terme.

Elle vise à rassembler les animateurs sur la base de leurs problèmes professionnels : formation d'abord, « statut d'animateur reconnu au niveau national » par la suite.

— **Une demande d'équivalence D.U.T. D.E.F.A. adressée au Ministère des Universités par l'assemblée des chefs de département « Carrières sociales » des I.U.T.**

Le Diplôme Universitaire de Technologie constitue depuis maintenant plus de dix ans, une filière originale de formation initiale aux professions d'animation sociale et socio-culturelle (environ 3.000 diplômés à ce jour) ;

Il est préparé dans le cadre universitaire public, en relation avec les milieux professionnels de l'animation : 20 % au moins des enseignants leur sont confiés, les stages sont assurés en collaboration avec eux et leur participation est prévue tant au sein de la C.N.P. que des conseils d'administration des établissements. Cette formation « initiale » s'appuie sur une sélection sévère des étudiants (un admis en formation pour sept candidats), sur un enseignement théorique et pratique de 1 920 h. pendant deux années, associé à une expérience professionnelle acquise, d'une part au cours de douze semaines de stages (soit 400 h. environ) et, d'autre part, d'une insertion régulière d'une demi-journée hebdomadaire dans des institutions d'animation (soit 200 h).

Le D.E.F.A. comme le diplôme qui l'a précédé, le C.A.P.A.S.E. — se veut une filière de formation permanente : il s'appuie donc à juste titre sur l'expérience professionnelle et de ce fait — pour atteindre la qualification requise pour l'exercice de la profession — exige 1 040 h. d'enseignement.

On se trouve bien en présence de deux modes d'accès distincts à une qualification professionnelle aux fonctions d'animation. Il semble donc équitable que l'équivalence D.E.F.A. D.U.T. soit reconnue :

- par les ministères de la Santé et Jeunesse, Sports et Loisirs, en ce qui concerne l'assimilation du D.U.T. au D.E.F.A. ;
- par le ministère des Enseignements Supérieurs pour accorder des équivalences au D.E.F.A. en vue de la poursuite d'études à l'Université.

Chantal Guérin

## LES ATELIERS CLAIREAU

Les Ateliers Claireau sont bien connus des éducateurs et animateurs qui s'intéressent aux travaux manuels et à l'artisanat d'art. Ils manifestent actuellement ce qu'ils nomment eux-mêmes une renaissance. En fait ils retrouvent un lieu de rencontre et de formation qui donne une dimension nationale au réseau des treize centres qui fonctionnent en région parisienne et en province. A l'occasion de cette installation du siège de l'Union des Ateliers Clubs Claireau au château de Chamarande (Essonne) un colloque a été organisé sur place le 18 Octobre 1980 sur le thème : Artisanat « d'art », artisanat « utilitaire » ?

### CLAIREAU A CHAMARANDE

En 1947, René Dieleman décédé en 1974 a créé à Claireau, dans la vallée de Chevreuse, en banlieue sud-ouest de Paris, le Centre National des Ateliers Educatifs. Pendant plus de 10 ans on y a reçu en stage des professeurs de dessin et de travaux manuels des lycées et collèges ainsi que des instituteurs et des professeurs d'enseignement technique. Venant du secteur extra-scolaire des éducateurs pour inadaptes, des ergothérapeutes, des animateurs de loisirs pour jeunes, adultes et personnes âgées ont fréquenté le CNAE. Le lieu a changé : après la vallée de Chevreuse, la Corse, Gouvieux (Oise) et Celles-sur-Belle (Deux-Sèvres). Après douze années d'éclipse un nouveau centre national Claireau vient de s'installer dans le domaine de Chamarande, à une quarantaine de kilomètres au sud de Paris. Ce lieu a été connu comme centre de formation des cadres des Scouts de France. Plusieurs autres associations sont également implantées sur le domaine et en particulier le Centre expérimental d'expressions ainsi que Nature et progrès. L'ensemble constitue une sorte d'université écologique et artisanale.

La réputation des Ateliers Claireau n'est plus à établir. Leur fondateur les a dotés d'un style et d'une méthode pédagogique exigeants. « La méthode Claireau consiste non seulement à enseigner des techniques artisanales mais à faire découvrir au stagiaire, à travers une technique artisanale, ses aptitudes, ses goûts, ses dons, ses possibilités de création en lui apprenant à voir, à se connaître, à s'exprimer ».

On trouve aussi dans la littérature de l'U.D.A.C. les principes dont s'inspire la pédagogie du Claireau : « en un laps de temps court, enseigner de façon à ce que chacun acquière une technique de qualité, rapidement assimilée et transmissible ; ... l'enseignement se fait dans le respect du métier, du matériau et se refuse à donner des trucs, des recettes »...

R. Dieleman écrivait que l'esprit du travail artisanal ne laisse aucun détail dans le « flou artistique » et éveille le goût de l'effort et de la continuité.

Actuellement l'U.D.A.C. organise à Chamarande des stages courts de tissage, poterie, vannerie, cartonnage, art floral, sculpture sur bois, macramé, photo, sérigraphie et une formation longue préparant en neuf mois à un diplôme d'animateur d'atelier club Claireau. Ce stage de longue durée est à la fois pratique et technologique (initiation en ateliers à plusieurs disciplines manuelles pendant 2 mois puis forma-



tion dans deux techniques au choix), culturel et artistique, pédagogique, administratif et sociologique. Il s'agit donc d'une formation assez complète et polyvalente.

### **Artisanat d'art ? Artisanat utilitaire ?**

Le colloque qui s'est tenu à Chamarande le 18 octobre a permis de faire réfléchir sur les conditions de développement des activités artisanales dans divers contextes : Tiers Monde, milieu professionnel et milieu scolaire. Quel que soit le milieu où s'exerce l'artisanat il pose un problème de définition que les instances professionnelles et gouvernementales concernées ont tenté de résoudre. Par rapport à la production des manufactures et de l'industrie, la production artisanale se caractérise par le fait que la conception et la réalisation des objets est assurée (entièrement ou partiellement) par un individu dont la main dirige l'outil.

La production artisanale peut consister en objets essentiellement utilitaires, ce qui n'exclut pas le souci de la qualité et de la forme, ou en objets éventuellement utiles mais principalement décoratifs c'est-à-dire destinés à agrémenter l'environnement. Dans ce second cas on parle d'artisanat d'art, et dans le premier cas, d'artisanat utilitaire.

Peut-on situer avec précision l'artisanat d'art par rapport à l'art proprement dit ? Dans la mesure où créer c'est matérialiser une pensée en faisant exister une œuvre, artisans et artistes peuvent être créateurs.

Pour l'artisan ordinaire on parlera d'inventivité plutôt que d'esprit créateur. L'artisan d'art se distinguera de l'artiste par la part de souci utilitaire qui intervient dans sa démarche créative mais il semble difficile de dire où se situe la démarcation entre art pur et art appliqué.

C'est peut être dans les modes d'exercice de la profession et dans les formes de commercialisation qu'ils pratiquent que se différencient artisans d'art et artistes. Il paraît que c'est à la période de la Renaissance que l'on a vu diverger une pratique artistique essentiellement basée sur le mécénat et une pratique artisanale vivant de la commercialisation directe de ses produits. Actuellement le marché de l'art et celui de l'artisanat d'art sont nettement différenciés. Les lieux de vente des produits artisanaux sont les ateliers mêmes, individuels ou collectifs, des expositions spécialisées ou non mais aussi les boutiques de cadeaux et des rayons saisonniers ou permanents des grands magasins. La clientèle de l'artisanat d'art se « distingue » nettement de la masse des consommateurs. Elle est guidée plus par l'envie que par le besoin. Elle apprécie le fait-main, l'originalité, la qualité de matière. L'objet d'art artisanal est un élément de standing culturel plus qu'économique. L'acheteur est souvent intéressé par le contact direct avec l'artisan qui d'ailleurs répond souvent à un profil psychologique et social particulier : soucieux de liberté, épris d'écologie, plus ou moins contestataire... (1)

Un colloque sur l'artisanat organisé par l'Union des Ateliers Claireau à Chamarande ne pouvait pas esquiver le problème des rapports entre les professionnels de l'artisa-

(1) Les néo-artisans par Barnley (Pierre) et Paillet (Paule). — Paris : Stock, 1978.

nat et les amateurs et celui de la formation des uns et des autres. Il semble que les professionnels de l'artisanat d'art ne voient pas d'un mauvais œil les amateurs qui font de la poterie, de la vannerie, du tissage, etc. Ils participent même bien souvent à former ces amateurs. Les Ateliers clubs Claireau ont commencé par former des enseignants pour les travaux manuels, puis des travailleurs sociaux et des animateurs mais ils forment aussi de futurs artisans. Il n'y a malheureusement pas d'aide spéciale de l'Etat pour l'apprentissage de l'artisanat d'art, il faut remplir les conditions habituelles de l'apprentissage ou de la formation permanente. Il y a une aide du Ministère de l'Industrie pour l'installation de groupements d'artisans (en moyenne 3 groupements aidés par département chaque année).

En milieu scolaire, dans le cadre des projets d'activités éducatives et culturelles des établissements (P.ACT.E.) les travaux manuels relevant de l'artisanat peuvent trouver leur place. Une convention a été passée entre le Ministère de l'Éducation et la Fédération des Œuvres Educatives et de Vacances de l'Éducation Nationale (FOEVEN) qui permet entre autres choses des actions ponctuelles avec intervention d'artisans. La mission d'action culturelle en milieu scolaire mise en place en 1977 au Ministère de l'Éducation a d'ailleurs pour mission de suivre et d'encourager ce genre d'opérations qui contribue à conjurer la coupure entre l'Éducation et la Culture. C'est là une tâche de longue haleine...

Rémi Dujardin

**FORMATION SUPERIEURE D'ANIMATEURS  
CULTURELS ET SOCIO-CULTURELS  
à  
L'INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE**

L'Institut National d'Éducation Populaire met actuellement en place une formation supérieure d'animateurs titulaires du CAPASE ou d'une licence et possédant une solide expérience professionnelle dans l'animation.

Elle s'adresse à des personnes qui exercent un emploi de responsabilité dans les communes ou dans les associations.

L'Institut National d'Éducation Populaire a reçu 28 dossiers de candidature. Sur 27 candidats convoqués aux épreuves de sélection, 15 seulement ont été admis.

Ce cycle de formation, agréé par l'Etat au titre de la formation professionnelle durera 1 200 heures, les candidats étant appelés à travailler à l'Institut National d'Éducation Populaire une semaine tous les mois, du 1er Novembre 1980 au 30 Juillet 1982.

Trois grands domaines constituent le contenu de ce cycle :

- a) l'administration, la gestion, l'économie,

- b) les politiques et les institutions culturelles,
- c) partant de l'étude critique d'un objet culturel, les stagiaires vivront une expérience pratique dans des disciplines artistiques débouchant sur une réalisation audio-visuelle.

La première semaine de travail à l'Institut National d'Education Populaire a eu lieu du 24 au 29 novembre 1980. Elle comportait notamment une table ronde sur les politiques de plusieurs Ministères au regard de la formation.

### **DIX ANNEES DE FORMATION DES CADRES SUPERIEURS DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS AFRICAINS A L'I.N.E.P.**

En septembre 1980, la promotion 1979/1980 des inspecteurs de la jeunesse et des sports d'Afrique et de l'Océan Indien s'envolait pour l'Afrique à l'issue d'une formation de deux ans, aussitôt remplacée par la promotion 1980/1982.

Depuis 1969, date à laquelle la CONFES (1) a proposé que l'Institut National d'Education Populaire assure la coordination de cette formation, cent quarante participants venus de quinze pays d'Afrique et de l'Océan Indien (2) se sont ainsi préparés à l'examen pour l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions d'inspecteurs de la jeunesse et des sports à titre étranger.

Les quatre dernières promotions (de 1975/1976 à 1979/1980) ont totalisé soixante stagiaires. Dix possédaient une licence ou une maîtrise en sciences humaines ou en droit ; dix sept étaient titulaires du certificat d'aptitude au professorat d'éducation physique et sportive (CAPES) ; six avaient le professorat d'adjoint d'EPS et dix sept la maîtrise d'EPS ; huit avaient le CAP d'instituteurs, cinq le baccalauréat ; enfin, un tiers d'entre-eux ont complété leur étude par une spécialité d'éducation ou de conseiller sportif.

Au moment de venir en France pour y effectuer leur stage, dix étaient chargés d'inspection de la jeunesse et des sports, dix sept travaillaient au sein de l'administration centrale et vingt deux avaient un emploi d'enseignant dont la moitié en EPS.

Face aux multiples interrogations qu'apportent ces stagiaires, adultes déjà insérés dans leur milieu professionnel, l'INEP s'efforce de promouvoir un programme qui s'adapte aux situations propres à chaque promotion.

Ainsi, dans les sessions qui se tiennent à l'INEP et à l'INSEP (3), une série de thèmes est proposée dont l'importance varie en fonction de la compétence plus ou moins affirmée des stagiaires face à chacun de ces thèmes.

(1) CONFES : Conférence des ministres de la jeunesse et des sports des pays d'expression française, créée en décembre 1969.

(2) Bénin, Centrafrique, Congo, Côte d'Ivoire, Gabon, Haute-Volta, Mali, Madagascar, Ile Maurice, Niger, Rwanda, Sénégal, Seychelles, Tchad, Togo.

(3) INSEP : Institut national du sport et de l'éducation physique.

La promotion 1980/1982 inaugure aussi une nouvelle périodicité des sessions et de légers aménagements dans les programmes, comme la décision d'effectuer les deux stages administratifs dans la même direction départementale de la jeunesse, des sports et des loisirs, au début et à l'issue de la même année scolaire, afin de mieux saisir le rythme du travail et la totalité des actions des directions départementales.

Aujourd'hui, les cent vingt et un inspecteurs passés à l'INEP, entre 1970 et 1979 (1) ne sont pas, dans la majorité, responsables d'une circonscription territoriale, province, région ou département.

Qu'on en juge : si l'on exclut treize anciens stagiaires dont l'activité ne nous est pas connue, 33 % seulement sont en contact direct avec un « terrain d'activité », 35 % ont une responsabilité dans les services centraux, cabinet ministériel, direction ou bureau et 9 % sont directeurs d'un établissement national dépendant du Ministère de la Jeunesse et des Sports (2) ; 12 % sont détachés dans un autre Ministère (Agriculture, Intérieur, Affaires Etrangères), dans une institution internationale : CSSA, AGE COP (3) ou bien ont quitté la fonction publique.

L'importance même du nombre de postes d'administration explique l'intensité croissante de la demande de formation à la gestion administrative et financière. Il est tentant dès lors, de pencher pour une formation d'administrateurs. Cette tendance va-t-elle vraiment dans le sens de la définition de l'inspecteur de la jeunesse et des sports africain donnée par la CONFEJES en 1969 ? :

« ... Les inspecteurs doivent être (...) des formateurs et des hommes d'action (...). Ils peuvent être ces agents de développement qui font actuellement défaut et qui devront établir les coordinations utiles, en fonction de leur connaissance du milieu et de leur compétence sur les différents problèmes posés, qu'ils soient sociaux, culturels ou économiques ». (4). Entre cette activité polymorphe et le travail du fonctionnaire soucieux d'assurer sa vie professionnelle et sociale par une bonne gestion de son service, il est aisé de comprendre que l'attirance aille vers les fermes assises de la gestion et de la rédaction administratives. Cette attitude est d'autant plus compréhensible qu'il s'agit d'un groupe rendu psychologiquement vulnérable par un déracinement culturel temporaire, groupe multinational avec les tensions que cela implique si souvent et auquel s'ajoute cette menace de régression liée au changement radical du rôle et du statut en période de formation.

Cette plongée dans une société technologiquement avancée présente des modèles à la fois attirants et inquiétants parce que cette confrontation des cultures est ressentie comme grosse d'un risque de destabilisation né du péril qui menace les valeurs traditionnelles : comment mettre en place une stratégie de développement sans engager périlleusement dans l'aventure des valeurs fondamentales ?

Malgré ces handicaps, une tendance s'est amorcée, en faveur d'une réflexion sur l'aspect culturel des activités de leur ministère. En effet, les mémoires sont tradi-

(1) Les stagiaires de la promotion 1979/1980 n'ont pas encore fait connaître leur affectation et la promotion 1980/1982 est actuellement en stage : ils ne sont donc pas comptabilisés.

(2) Il est entendu que la dénomination « Jeunesse et Sports » est générique et ne correspond pas exactement à la dénomination des ministères concernés dans chaque pays.

(3) CSSA : Conseil supérieur du sport en Afrique  
AGE COP : Agence de coopération culturelle et technique

(4) Actes de la CONFEJES – Marly-le-Roi – 1969.

ditionnellement consacrés à l'organisation des services du ministère ou des structures des institutions de formation en EPS. Ils se doivent d'être des documents de travail constructifs, portant un regard neuf et comportant des propositions d'action. Cependant, les inspecteurs stagiaires n'hésitent pas à poser le problème des pratiques corporelles et traditionnelles face à la codification du sport, à évaluer l'apport de la musique et de la danse dans une entreprise de revitalisation du patrimoine culturel, à confronter les valeurs culturelles et traditionnelles et celles de la vie moderne.

Cette démarche nouvelle nous semble être le signe que l'inspecteur stagiaire discerne mieux aujourd'hui la diversité et l'immensité de son champ d'action et qu'il est décidé à relever le défi de ce travail considérable.

Paule PAILLET  
Jean-Marie MIGNON



**Liste des mémoires des inspecteurs africains et de l'océan indien  
de la jeunesse, des sports et des loisirs, soutenus en 1980, et déposés  
au centre de documentation de l'INEP**

|                    |  |
|--------------------|--|
| AMELIFO Koffi      | Réflexions sur une politique d'équipements culturel, socio-éducatif et sportif en Afrique – Le cas du Togo   |
| ARNEPHIE Eric      | Réflexion sur une politique sportive pour les Iles Seychelles  |
| BAYALA Bernard     | Du sport d'élite au sport de masse : un projet d'organisation sportive pour la Haute Volta   |
| BODJOLLE Alaba     | Valeurs culturelles traditionnelles et vie moderne : faut-il codifier les jeux traditionnels ?   |
| COULIBALY Diasson  | L'éducation physique dans l'éducation en Côte d'Ivoire   |
| DIONE Mbaye        | Réflexions sur quelques aspects de la politique de jeunesse, d'éducation populaire et sportive au Sénégal  |
| DIOUF Gabriel      | Sport et développement ou la problématique des finalités de la pratique sportive au Sénégal.   |
| DJITTE Mandy       | Les pratiques corporelles traditionnelles au Sénégal : pour leur exploitation et leur utilisation en pédagogie   |
| DOYE Jules         | De la contribution de la musique et de la danse traditionnelles à la revalorisation de la culture populaire – L'exemple de la région de Bwamu en Haute-Volta |
| GUILLAUME Evariste | Pour une meilleure participation de la jeunesse au progrès et au développement en République du Bénin  |
| OWEL Esmel Luc     | Pour une promotion de la femme en milieu rural en Côte d'Ivoire : analyse des réalités et propositions de solutions  |
| SINANTA Amadou     | Contribution à la redynamisation des activités physique et sportive à l'école primaire élémentaire Sénégalaise   |
| TEKO Akakpo        | Pour une pratique évolutive des activités physiques et sportives en relation avec la situation institutionnelle et sociale du Togo                           |

**ANIMATION ET VIE LOCALE****L'EFFET « H.V.S. »**

*Un colloque national sur les enjeux et l'impact social des opérations  
« Habitat et Vie Sociale » — Université de Paris Dauphine,  
19 et 20 juin 1980*

L'association de Recherche et d'Etudes sur l'environnement et le groupe de recherches Biffures (1) ont participé à l'évaluation des effets sociaux des opérations « Habitat et Vie Sociale ». Ces deux organisations se proposaient, les 19 et 20 juin derniers, de poser les jalons d'une synthèse hors « cadre institutionnel », lors d'un colloque national qui a réuni plus de 200 participants de toutes régions : chercheurs, élus, représentants des Administrations, des offices d'H.L.M. et des associations de résidents.

Le programme d'action prioritaire n° 21 « Habitat et Vie Sociale » se termine normalement avec le VII<sup>e</sup> Plan mais il est prévu de le continuer dans le cadre du VIII<sup>e</sup> Plan, sous une forme déconcentrée. Aussi n'était-il pas indifférent de tenter une mise en ordre d'éléments en vue d'un bilan à ce moment précis.

Comme on le sait, il s'agit avec « Habitat et Vie Sociale » d'entreprendre la réhabilitation de grands ensembles type HLM « dégradés physiquement et socialement », l'un n'allant pas sans l'autre. Cent mille logements ont été ainsi pris en compte, soit 48 opérations en cours (une quinzaine de dossiers étant encore à l'étude). L'originalité du dispositif tient dans le fait qu'on a essayé de traiter le problème à la fois au niveau du bâti et par rapport aux habitants. Il a donc fallu imaginer des structures administratives locales souples, donnant des possibilités à tous les partenaires d'une intervention au plus près du terrain, avec un souci de participation maximum.

Les travaux du colloque ne comprenant pas l'approche du cadre construit, l'essentiel des analyses durant les deux jours, a été consacré à une réflexion sur la réalisation d'un nouvel espace social et de gestion. Celle-ci a-t-elle été réellement esquissée ?

Il semble que H.V.S. a été surtout ressenti comme une opportunité technique pour les uns — certains regrettant pourtant la faiblesse du dispositif eu égard aux énormes carences constatées partout —. Pour d'autres, H.V.S. a été l'occasion de développer des projets sociaux ambitieux, la question du logement se trouvant relativisée par rapport aux lourds handicaps sociaux qui l'accompagnent. Sur ce point, on pourrait dire que l'état des logements serait comme le décalque d'un appauvrissement vécu quotidiennement par leurs occupants.

---

(1) AREE : 61, rue Hoche — 94200 Ivry

Biffures : 34, rue de la Montagne Sainte Geneviève — 75005 Paris

L'animation a semblé cependant un concept-clé suffisamment général offrant, dans l'ensemble, une référence acceptable pour tous. Il faut entendre ici par animation une série de tentatives pour mettre au point des projets ponctuels référés à un développement culturel et collectif, susceptibles ainsi de contribuer à une meilleure sociabilité en ouvrant momentanément le champ clos des ZUP, grâce à un apport extérieur substantiel.

Selon les lieux, les dispositifs sont là aussi divers. Pour certains, il s'agit d'intervenir dans l'imaginaire social, en libérant des moyens d'expression et de communication. De nouvelles villes ont été ainsi profilées par les habitants, au-travers de relations plus riches et/ou concrètement en créant librement des architectures fantasmatiques implantées à l'intérieur des cités.

Pour d'autres, une progression des connaissances est prioritaire, afin d'autoriser un meilleur dialogue entre résidents et concepteurs. Les incitations éducatives pour les adultes : préformation (jeunes, femmes), alphabétisation, approches de la vie pratique (budget familial, puériculture, animation, loisirs enfants, etc.) entre autres paraissent concourir à l'intégration des normes, sous une forme constamment négociée, avec une volonté d'objectivation nettement perceptible.

Toutefois les discours développés par les « médiateurs sociaux » — et notamment lors du colloque — sont encore souvent empreints de considérations qu'on pourrait qualifier d'« esthétisantes » (l'objet unique, étrange, insolite) ou d'un messianisme social, postulant un façonnement grâce à des projets urbains mieux maîtrisés par tous. Un usage mieux cerné de la ville faciliterait ainsi une meilleure vie sociale.

Telle qu'exprimée par les représentants des habitants, une situation difficile a été présentée : un manque d'information, une absence de projet commun avec ceux qui décident, une disponibilité insuffisante des bénévoles pour se former et assurer toutes les tâches. Comment dans ces conditions convaincre ou interpeler avec efficacité ? Et en vue de quelle dynamique sociale ?

D'une manière générale, les angoisses, les affrontements, les luttes caractéristiques d'une nouvelle société urbaine ne semblent pouvoir être appréhendés que par rapport aux enjeux réels (souvent masqués) et aux stratégies développés constamment par les groupes sociaux dans les actes de construire et d'habiter. Une véritable pédagogie de l'habitat devrait inclure une définition des rôles et des contraintes et la construction négociée sur les lieux de vie de modèles originaux de production collective, notamment à l'intérieur d'un réseau associatif pleinement reconnu. Elle reste à formuler en termes de programme.

J.C. Lucien





**AUDIOVISUEL ET ANIMATION****LE PREMIER NUMERO D'« ANTENNES »  
magazine culturel de radio et de télévision est paru**

Ceux qui, attendant sa parution, avait suspendu l'abonnement à leur hebdomadaire habituel de programmes de radio et de télévision peuvent le faire rétablir : Antennes n'est pas, et ne veut pas être une revue annonçant les programmes ; sa périodicité ne lui permet d'ailleurs pas. Antennes est un mensuel, et avant tout une revue de réflexion et d'échanges.

Par contre, ceux qui – éducateurs, enseignants, animateurs ou tout simplement téléspectateurs sélectifs – reconnaissent en la radio-télévision un des phénomènes culturels déterminants de notre époque, ceux qui cherchent des informations sur les moyens de diffusion de masse comme sur les réalisations marginales de groupes d'expression, ceux-là s'abonneront à Antennes.

Avec le premier numéro, le lecteur se trouve face à un sommaire copieux et varié : des interviews, de Jean-Michel Damian et de Reiser, un article sur les téléspectateurs en Arménie soviétique, un ensemble de textes sur les jeux radiophoniques en France et aux Etats-Unis, une sélection des émissions à regarder et à écouter en Octobre, l'évocation du phénomène cibiste, l'écoute de la radio et de la télévision en milieu pénitentiaire, etc.

On le voit, il n'y a rien de très nouveau dans le contenu des articles, l'originalité réside plutôt dans le fait qu'ils soient rassemblés dans une même revue.

La particularité d'Antennes est à rechercher ailleurs que dans les thèmes abordés : vers son origine. Antennes est édité par un mouvement d'éducation populaire : la Ligue de l'enseignement et de l'éducation permanente.

Particularité mais aussi paradoxe, puisque le mouvement qui s'intéresse à la radio et à la télévision au point d'investir dans le lancement d'un mensuel qui est diffusé dans les kiosques, est un mouvement qui a longtemps été un bastion de la défiance envers ces moyens de diffusion de masse. On connaît en particulier l'hostilité des enseignants, des animateurs et des milieux « cultivés » vis-à-vis de la télévision. Pour combler son retard, la Ligue a consacré régulièrement des articles à la radio et à la télévision dans « Pourquoi » et a organisé des colloques à Bayonne sur le thème « éducation permanente télévision et radio » en mai 1979, et « télévision, radio et paroles collectives » en mai 1980.

On espère qu'Antennes pourra avancer loin sur les pistes évoquées par son rédacteur en chef J.F. Lacan : favoriser la rencontre entre le public et les professionnels, faire sortir les émissions de leur ghetto institutionnel, rapprocher les productions marginales de la télévision « nationale » et contribuer à la liberté d'expression.

A. Oberti

**Mass Média et école en Amérique Latine  
par Nelda Cajigas-Segredo**

**Université René Descartes — Paris V — Sciences humaines — Sorbonne**

La thèse de Nelda Cajigas-Segredo constitue le compte-rendu d'une recherche d'action dont l'objectif est de faire progresser la réflexion sur la pédagogie des médias dans le contexte très spécifique de l'Amérique Latine et plus précisément de l'Équateur.

L'intérêt de ce travail est d'être un premier pas, une première contribution pour une connaissance des médias dans un pays où tout reste à faire en ce domaine.

Devant la tâche à entreprendre, l'auteur fait d'ailleurs preuve d'une grande prudence, convaincue qu'elle est qu'il faut agir, « une formation aux médias nous paraît nécessaire et urgente d'autant plus qu'il s'agit d'un labeur aux effets lents », mais qu'on ne peut le faire qu'avec modération allant à l'encontre des partisans du statut quo qui ne veulent pas perdre l'instrument de contrôle que sont les médias et à l'encontre de positions radicales et extrémistes qui peuvent provoquer des réactions de rejets. L'on comprend le double caractère assigné à la formation aux médias — urgence et prudence — lorsque l'auteur dans la première partie du document dresse le panorama de la situation des médias et de l'état de la recherche et de la formation dans ce secteur.

En effet, le panorama établi à partir de données empiriques d'enquêtes, fait apparaître un état de sous information et d'incommunication sociale, une faiblesse et un déséquilibre dans la couverture des médias ainsi qu'une qualité médiocre des programmes diffusés et des contenus véhiculés, en particulier par le biais des téléromans. Une place importante est accordée à l'étude de ce phénomène très caractéristique de la programmation télévisée en Amérique Latine et qui a une emprise et une influence considérable sur les femmes et les enfants qui en sont des spectateurs assidus.

Après les données factuelles contenues dans la première partie, est proposée l'inter-

vention pédagogique elle-même. L'analyse laisse une large place aux données psychosociologiques, aux motivations de l'intervenant, au carnet de bord détaillé des séances de formation auprès de deux publics, les enseignants — ici des institutrices religieuses ou formées dans des écoles catholiques — et les enfants.

Face au manque total d'informations des enseignants sur les médias l'intervention de l'auteur montre certes à quel point est nécessaire la mise en œuvre d'une formation mais aussi et surtout dans quelle mesure elle est réalisable car, et c'est un des mérites principaux du travail de Nelda Cajigas-Segredo, les conclusions débouchent sur des propositions concrètes.

A. Oberti

CAJIDAS-SEGREDO (Nelda). — Mass-Média en Amérique Latine — à propos d'une intervention psychopédagogique en Equateur — Paris — Université René Descartes — Paris V ; 1979 (Thèse de doctorat de 3ème cycle)



INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE  
Agence de Coopération Culturelle et Technique

---

Ouvrage Collectif

Sous la direction de J.M. MIGNON et Y. MIGNOT-LEFEBVRE

EDUCATION EN AFRIQUE : ALTERNATIVES

S'interroger sur le devenir des jeunes en Afrique, faire le bilan des actions de formation déjà entreprises, étudier des projets éducatifs nouveaux susceptibles de répondre à leurs aspirations, c'est réfléchir également sur le mode de développement à promouvoir, et, en définitive, sur le type de société à construire.

Un débat est plus que jamais nécessaire sur de nouvelles conceptions du développement, à l'œuvre depuis une dizaine d'années, à travers de nombreuses expérimentations sociales.

Décentraliser des pouvoirs en faveur des communautés de base, création de réseaux qui permettent d'espérer un renouvellement complet des projets éducatifs, ces propositions ont un objectif commun : établir un nouvel ordre économique international plus égalitaire, condition première d'un authentique développement auto-entretenu.

Ont apporté leur contribution à cet ouvrage :

Loïc BARBEDETTE — Guy LAROCHE — Isabelle DEBLE — Marie-France DESBRUYERES — Henri DESROCHE — Hélène HADDAD — Joseph KI ZERBO — Jean-Marie MIGNON — Yvonne MIGNOT-LEFEBVRE — François MOUDOUROU  
Bernard Lédéa OUEDRAOGO — Yves PERSON — Alioune SALL —  
Arlindo STEFANI

*Pour obtenir cet ouvrage, s'adresser à :*

Institut National d'Education Populaire  
Service des Publications  
78160 MARLY-LE-ROI

en joignant à la commande un chèque à l'ordre de Monsieur l'Intendant de l'I.N.E.P.  
Prix : 45 Francs.

**NOTES DOCUMENTAIRES**

*Les analyses d'ouvrages présentées ici ont été rédigées par Jean-François CLAUDE, Lucien COUSIN, Chantal GUERIN, Jean-Marie MIGNON, Geneviève POUJOL*

**« Education en Afrique : alternatives »** Sous la direction de J.M. Mignon et Yvonne Mignot-Lefèbvre.

Le numéro spécial des Cahiers de l'Animation, consacré à l'éducation en Afrique aborde un sujet fondamental pour le développement de ces pays. En vingt années d'indépendance, il a été maintes fois traité par une foule de spécialistes, dans des petits groupes, sur le terrain ou au contraire lors des grandes conférences internationales à Addis Abeba, à Nairobi ou à Lagos par exemple. Chaque année, les ministres de l'Education des états francophones se retrouvent sur le thème de l'éducation. Malgré cela d'énormes problèmes subsistent : l'école primaire universelle n'est pas pour aujourd'hui comme on l'espérait en 1960. Au contraire le nombre d'analphabètes s'accroît en raison de la poussée démographique, l'école conventionnelle est accusée de répondre aux seuls intérêts individuels et de ne pas être au service du développement des états. De nouveaux systèmes éducatifs « extra-scolaires » ont tenté d'apporter des réponses à ces problèmes et de s'adresser aux exclus de l'école, mais ils connaissent eux aussi d'importantes difficultés. L'ensemble des réflexions rassemblées à l'occasion des journées d'études organisées par l'I.N.E.P. et l'I.E.D.E.S. sur la formation de la jeunesse africaine et présentées dans ce numéro permet à la fois de saisir les données du problème, d'en découvrir les différentes facettes et d'apercevoir concrètement quelques esquisses de solution.

La jeunesse africaine est présentée au lecteur à travers les articles de J. Ki Zerbo et de L. Barbedette. L'importance accrue de son poids dans la population totale apparaît comme un phénomène considérable dont les habitants des pays industrialisés n'ont plus conscience, préoccupés qu'ils sont par la charge de leurs retraités. Le portrait qui nous est fait de cette jeunesse n'est pas empreint d'optimisme. Avec lucidité les auteurs montrent son désarroi dans la quête d'un avenir professionnel qui les arrache au village natal et qui les pousse dans les faubourgs improvisés des grandes cités. Ce désarroi s'accompagne de ruptures sociales et de déchirures culturelles. Les structures traditionnelles, les valeurs morales ancestrales sont bousculées par tout ce que la jeunesse rencontre en ville : idées nouvelles, rêve, miettes de la consommation des nantis, bref la façade d'un monde moderne qui attire puissamment et qui laisse insatisfait. Les frustrations de cette jeunesse, par rapport à la richesse ou tout simplement à l'emploi se manifestent par la démobilisation, l'écœurement ou le repli sur soi.

On ne peut parler de l'éducation des jeunes sans la situer dans ce contexte économique, politique et socio-culturel. Le mérite de cet ouvrage est de le faire sentir au lecteur. Ce qui est en cause dans l'éducation c'est moins la pédagogie que le modèle de société choisi et la stratégie de développement qui le sous-tend. L'option exprimée ou implicite des différents auteurs consiste à privilégier le développement auto-centré, partant de la base, comptant avant tout sur les ressources locales, utilisant l'expérience des générations passées, s'appropriant les apports extérieurs.

« L'insertion économique des jeunes ruraux » abordée par M.F. Desbruyères prend place dans cette stratégie. La revalorisation des revenus en zone rurale et l'aménagement des campagnes évoquées par d'autres auteurs conditionnent les espoirs de développement offerts à ces jeunes et donc leur insertion dans un contexte nouveau. Il n'est pas possible de les maintenir au village sans intégrer les données culturelles et technologiques nouvelles. C'est sur cette base qu'il faut imaginer d'autres rapports sociaux, d'autres formes d'organisation qui permettraient aux garçons et filles de retrouver un enthousiasme, et aux pays de valoriser leurs ressources humaines.

La participation proposée par A. Sall, les formes coopératives évoquées par H. Desroches, les associations animées par B. Lédéa Ouedraogo, où traditions et développement moderne se greffent avec succès, donnent des idées sur ces nouveaux rapports sociaux qui devraient répondre à une stratégie de « développement participé » ; l'importance étant de donner aux jeunes leur part de responsabilité. En effet, aucun développement harmonieux ne peut exister si une tranche de la population reste passive. Y. Mignot-Lefebvre insiste d'ailleurs sur une autre catégorie souvent oubliée : les femmes, qui ont pourtant un rôle essentiel dans le travail productif.

Ce détour par l'économie est indispensable pour aborder l'éducation. Plusieurs articles montrent l'inefficacité de l'école, voir sa nocivité pour préparer la jeunesse à agir dans le sens d'un développement global. Y. Person et A. Stefani démontrent que la langue d'enseignement fait partie d'un système économique et d'un système de valeur. Ainsi les langues étrangères enseignées par l'école comme langue maternelle et adoptées par ceux qui ont un pouvoir quelconque marginalisent les langues locales et ceux qui les parlent. L'école ignore également les savoirs traditionnels auxquels G. Belloncle fait allusion dans sa communication et qui sont pourtant indispensables au développement endogène. I. Deble rappelle les grandes tendances qui conduisent de la « crise de l'éducation à la recherche de nouveaux modèles éducatifs ». Les espoirs déçus ont fait naître les expériences d'alphabétisation des adultes, la formation professionnelle, l'éducation permanente et toutes autres activités non formelles d'éducation.

Ces formes nouvelles d'éducation sont souvent ponctuelles, relativement limitées et elles connaissent des contraintes considérables qui entravent leur extension. Les populations les perçoivent comme un enseignement au rabais qui les confine dans leur condition, c'est par exemple le cas des écoles ruralisées. De leur côté, certains dirigeants s'interrogent sur les initiatives de groupements non contrôlés par l'administration et qui pourraient se découvrir d'autres vocations que la formation... Les éducateurs sont parfois mal préparés à leurs nouvelles fonctions, les moyens font défaut et leur gestion laisse à désirer.

Pour surmonter ces difficultés une volonté politique doit apparaître en faveur de la transformation des anciens systèmes éducatifs et de l'extension des solutions alternatives. En effet, il n'est pas possible de perpétuer le système conventionnel d'enseignement trop coûteux pour être ouvert à tous, trop individualisant pour favoriser le développement solidaire, trop coupé de la vie pour contribuer à résoudre les conflits entre modernité et tradition, entre villes et campagnes, entre classes sociales et entre tranches d'âge.

L'école n'est cependant pas la cause de tous les maux dont souffre l'économie. N'ayant pas le pouvoir de créer les emplois, elle ne peut être rendue responsable du chômage ou de l'exode rural. Cette liaison économie-éducation est inhérente aux nouveaux projets éducatifs dont il a été question dans cette étude. En effet, à quoi bon donner une formation aux jeunes agriculteurs s'ils n'ont aucune chance de pouvoir mettre en pratique les méthodes apprises. Pourquoi s'obstiner à dispenser un enseignement adapté à l'emploi si celui-ci est aléatoire, ou si la profession visée ne permet d'espérer une élévation du niveau de vie ? Bien qu'il existe une aspiration puissante de la jeunesse à la connaissance, à l'ouverture culturelle, la demande sociale d'enseignement est fortement influencée par le prestige de la carrière et par la rentabilité privée de l'investissement éducatif. Le sort de ces nouveaux projets, dépend par conséquent de la politique économique des états. C'est donc très à propos que ce numéro spécial consacré à l'éducation fait continuellement référence aux secteurs d'activité, à l'emploi, aux conditions de vie, aux structures sociales, au quartier et au village.

Lucien COUSIN  
Ministère de la Coopération

Education en Afrique : alternatives, projets éducatifs et nouveaux modes de développement sous la direction d'Yvonne Mignot-Lefebvre et Jean-Marie Mignon. — Paris Marly-le-Roy : A.C.C.T., I.N.E.P. 1980 — 173 p. (Les Cahiers de l'animation)

### LE FAIT CULTUREL par Gérard MONTASSIER

Ce livre est gros, parce qu'en réalité il est double. Le premier s'appelle « les créateurs », il se lit avec passion. Récits, témoignages et réflexions diverses, librement énoncés dans une langue souvent très belle nous donnent l'illusion, quelque temps, d'une grande proximité avec ceux qui parlent. Propos dénués de toute banalité, atteignant à une rare authenticité, ils apportent surtout à l'idée que nous pouvons nous faire de l'art et de la création. Mais certains de ces textes, notamment ceux de Ricardo Bofill ou de Pierre Schaeffer, nous conduisent aussi dans une réflexion sur notre temps et sur l'Occident.

Pour le plaisir esthétique et intellectuel, on pourrait s'arrêter là. Mais le réalisme oblige à poursuivre et à prendre connaissance du deuxième livre, celui de G. Montassier. Il est en effet d'importance, puisqu'il expose avec beaucoup de clarté et un remarquable effort de simplicité un ensemble précis et cohérent de propositions pour une politique culturelle de la France.

Ces propositions se fondent sur une analyse des « pratiques culturelles des français » d'une part et sur la prise en considération des coûts croissants pour les collectivités publiques de l'action culturelle traditionnelle. Le procès est connu : les institutions culturelles décentralisées ou non coûtent de plus en plus cher et concernent un public de moins en moins nombreux. Dans le même temps les français consomment sans cesse plus de « culture à domicile », c'est-à-dire de produits des industries culturelles dont le coût n'a cessé de diminuer.

Une politique culturelle moderne au niveau de l'Etat doit avant tout prendre acte de ces faits, stopper l'hémorragie financière, trouver de nouvelles sources de financement et, surtout dans le domaine de l'audio-visuel, organiser les relations entre les télévisions, les industries culturelles et l'art vivant, « l'avenir de l'audio-visuel n'est pas dissociable de la vitalité des autres arts du spectacle. Ils vivront ou périront ensemble ». L'audio-visuel permettra même de transformer des spectacles inévitablement déficitaires en productions rentables puisque suffisamment répétables. Les industries culturelles pourront aussi largement faciliter l'initiation culturelle des enfants même à l'école. Les apprentissages artistiques devront être développés dans les conservatoires « la Vè République est parvenue à l'époque de l'initiation aux arts et du conservatoire gratuit et volontaire ».

Pour notre part, il nous semble que bien des français seraient surpris d'apprendre qu'ils ont, en 1977, dépensé autant d'argent pour la culture que la France pour sa facture pétrolière. Combien ont le sentiment de se « livrer à une pratique culturelle » en regardant la télévision ? ou que leurs enfants se cultivent en achetant force disques ou illustrés ? Mais les français ne savent pas forcément la vérité sur eux-mêmes et sans doute se livrent-ils à des pratiques culturelles à l'instar de Monsieur Jourdain. L'auteur n'évite, bien entendu, pas cette question mais il l'esquive bien un peu, en taxant vite d'élitistes ceux qui accablent d'un « élégant mépris » la culture de masse. S'il ne s'agissait que de mépris... Mais G. Montassier sait bien que la question n'est pas seulement celle de quelques snobs. Lorsqu'il ajoute que la culture de masse est « seule capable d'effacer les frontières entre la culture populaire (Joan Baez, la bande dessinée, le rock, le western) et la culture élitiste (Wagner, Monserrat Caballe, les films de Buñuel, Bach) comment ne voit-il pas qu'il parle ici des mêmes gens et que ce sont, à peu de détails près, des produits très « cultivés » qu'il cite dans ces exemples. Quant au fait que tous ces produits culturels se trouvent sur le même écran, ou dans la même boutique, il prouve quoi ?

Tout cela, G. Montassier le sait si bien qu'il l'avoue un peu plus loin dans sa conclusion, « il faut se résigner à accepter le fait que la télévision par elle-même ne changera jamais dans des proportions importantes le niveau de culture des spectateurs », alors que faut-il penser lorsqu'on lit aussi sous la même plume que « le vrai problème de la culture de masse réside dans la nécessité d'élever le goût du public afin qu'il se détache de lui-même de toutes les médiocrités ».

Pour finir, si ce livre avait pour objectif de justifier le désengagement de l'Etat dans l'action culturelle, il réussirait assez bien. Il admet l'application du libéralisme économique au secteur de la culture. Sur le plan de l'économie cela est tout à fait possible, surtout si l'on réduit la culture aux pratiques culturelles elles-mêmes confondues avec des activités pratiquées pendant le temps de loisir. Le chapitre que



G. Montassier consacré aux finalités de la culture est peu convaincu et peu convainquant. Quant aux finalités des industries culturelles, il est inutile d'en parler.

C.G.

MONTASSIER (Gérard). — Le fait culturel : les créateurs, l'industrie culturelle. La culture pourquoi faire et pourquoi. — Paris : Fayard, 1980 — 447 p.

### LES INDUSTRIES DE L'IMAGINAIRE par Patrice FLICHY

La révolution par l'audiovisuel prophétisée dès les années 60 n'a pas eu lieu et pourtant par un consensus idéologique total, tout le monde l'attendait. L'audiovisuel est d'abord et avant tout un produit commercial. « Or, la logique de la marchandise a souvent été en contradiction avec les attentes que l'on mettait dans les équipements audiovisuels ». Au-delà de ce constat, Patrice Flichy s'interroge sur l'avenir de l'audiovisuel : Quels usages seront faits du magnétoscope, du satellite ou du télétexte ? Pour cela il a entrepris une étude d'une ampleur assez impressionnante, puisque l'analyse économique des médias à laquelle il se livre déborde bien entendu nos frontières. L'auteur s'intéresse notamment aux phénomènes de concentration économique et financière et d'internationalisation. De plus l'analyse porte à la fois sur les deux pôles de l'audiovisuel : les matériels et les programmes.

Concernant la radio-télévision, le cinéma, le disque, l'industrie de l'électronique et des surfaces sensibles, « l'opération de transformation d'une innovation technologique en marchandise est complexe. Il s'agit moins de sélectionner parmi les utilisations possibles d'une technique celles qui sont susceptibles de trouver un marché, que de produire l'usage d'un matériel qui jusque-là ne correspondait à aucun besoin socialement défini ».

Le propos de Patrice Flichy est de nous faire parcourir l'histoire de la communication pour dégager quelques hypothèses sur la façon dont la logique de la marchandise a modelé les usages des systèmes audiovisuels grand public. Pour chaque nouvelle technologie qui s'implante sur le marché se constitue un usage qui n'a le plus souvent rien à voir avec celui que lui assignait l'inventeur. Ainsi Edison concevait son phonographe comme une machine à dicter à destination des entreprises, le disque a eu une toute autre destinée sociale.

Aujourd'hui l'ère des inventeurs solitaires est révolue. « La mise au point des nouvelles technologies de communication est réalisée dans de vastes centres de recherche et de développement dotés de moyens considérables. Dans de telles structures (...) on peut préparer simultanément plusieurs alternatives technologiques, imaginer et étudier différents usages sociaux possibles ».

La deuxième partie de ce livre fait apparaître la formidable puissance des grands trusts de l'audiovisuel à la fois multinationaux et multimédia. Gageons que si la vidéo conviviale avait été source de profit, parce que conforme aux usages sociaux,

les grandes entreprises s'en seraient occupées activement. Le câble est bien une marchandise, certains industriels ont en effet expérimenté des utilisations interactives, mais ils se sont vite aperçu que ce n'est pas la voie la plus courte pour atteindre un marché de masse. Mais on n'impose pas n'importe quel usage social. « Les industries fixent l'usage de leurs innovations en fonction des modes de vie dans une société donnée et des impératifs de la reproduction du capital, mais les systèmes qu'ils mettent sur le marché modifient les rapports sociaux et, par là même, déterminent partiellement les usages des technologies suivantes ». Le modèle social de Mac Luhan selon lequel ce sont finalement les média qui déterminent le social doit être révisé : « Nous pensons, au contraire, conclut Patrice Flichy, que les systèmes de communication sont largement dépendants du mode de production dans lequel ils se situent. En définitive, il fallait imaginer Mac Luhan descendant de sa galaxie et marchant dans Wall Street ».

Une analyse économique des média s'imposait. Si la révolution de l'audiovisuel n'a pas eu lieu, les interrogations fondamentales demeurent : « Si le développement des média a radicalement changé les conditions de la production culturelle, celle-ci a néanmoins gardé des formes particulières adaptées à une activité qui doit faire preuve d'une réelle diversité. En sera-t-il toujours de même demain, alors que les grands trusts de l'industrie électronique étendent leurs ramifications sur le monde entier et essaient d'imposer leurs technologies, que les majors des industries de l'imaginaire — telles R.C.A., C.B.S., WARNER ou TIME — sont devenues à la fois multi-nationales et multimédia ? Entre Sono-City et Hollywood, y aura-t-il une place pour une culture nationale ? ». La sagesse de Patrice Flichy est de se contenter d'interroger et de ne pas proposer de remplacer une prophétie par une autre.

G.P.

FLICHY (Patrice). — Les industries de l'imaginaire : pour une analyse économique des média. — Grenoble : Institut National de l'audiovisuel, Presses Universitaires, 1980 (Media et compagnies).

### **UN FICHER DE LA PARTICIPATION** sous la direction de Dan BERNFELD

Si les entités nationales et les systèmes politiques sont encore différenciés en Europe Occidentale, la dynamique vivante de sociabilité des populations tisserait-elle une symbolique commune ?

Les notions géographiques de territoire localisé, de quartier, d'ilot, d'espace de voisinage, les notions socio-politiques de démocratie participative, d'auto-gestion, d'auto-contrôle et les visions du monde associées aux notions d'environnement, de cadre bâti ou de vie et de qualité de la vie, véhiculées par les actions volontaires, associatives ou institutionnelles, ne participent-elles pas à la configuration du nouveau citoyen qu'est l'habitant ou l'utilisateur ?

Si le fichier de la participation qu'a établi, en quatre volumes, Dan Bernfeld dans le

cadre du CIEDART (1) et avec la participation de I. Piccoli, Tarozzi, M. Mayerl, R. Mayerl, G. Bourgarel, P.G. Gerosa, U.P. Schmidt, est d'abord le recensement de 220 expériences participatives européennes, il a également pour but d'appréhender « un changement capillaire mené souvent par de petits groupes et apportant des éléments à l'édifice d'une société future où l'invention, la proposition, la responsabilité viennent de l'individu, du groupe puis du quartier et de la cité. »

Le premier volume rassemble ainsi 60 expériences participatives d'aménagement du cadre de vie et de l'environnement menées dans un territoire exemplaire, la Rhénanie supérieure, qui couvre l'Alsace, le Baden Wurtemberg et les cantons suisses. Le deuxième volume rend compte de 60 expériences de participation liées aux initiatives et options de démocratisation du pouvoir municipal à Venise, Bologne et Milan.

Le troisième volume relate 50 expériences d'urbanisme participatif, dans le contexte européen mais surtout français, liées à des initiatives spontanées, associatives ou municipales.

Le quatrième volume regroupe 50 fiches concernant les groupements de citoyens qui se manifestent dans les marges de la démocratie représentative des collectivités locales suisses.

Chaque fiche, constituée d'un abrégé synoptique et d'un texte monographique souvent rédigé dans la langue locale, est accompagnée de croquis, plans, photos et de références bibliographiques.

Parmi les 12 catégories de description qui structurent chaque fiche, l'accent est mis sur le rayonnement spatial de l'action, sur ses supports et moyens matériels et sur la parcelle d'autonomie ou d'initiative qu'elle a conquise.

Au fil des 4 volumes, les textes de présentation et d'évaluation qui accompagnent les fiches, s'interrogent sur l'usage et la portée scientifiques de ces dernières

Si l'auteur affirme modestement vouloir contribuer à renforcer les « chaînes de solidarité » entre mouvements, cette intention s'accompagne d'une option de recherche, définie en terme « d'enquête participative », où la quasi-totalité des expériences sont décrites par leurs propres animateurs.

Michel Ragon, dans une préface au tome 3, voit là une nouvelle approche sociologique favorisant le témoignage et la démocratie directe alors qu'Albert Meister, dans le tome 4, se demande si « l'usager qui agit est le mieux placé pour juger, évaluer... bref étudier son action ». Quant à l'évaluation de la portée sociale de ces initiatives, elle rencontre selon l'auteur l'obstacle de leur difficulté de classification. Abraham Moles, dans le tome 3, insiste cependant sur « l'apprentissage à la vie sociale » que représentent ces initiatives à travers, notamment, leurs fonctions de formation, de communication et de changement. Un deuxième ordre de critères concerne ce que l'on pourrait appeler le degré d'institutionnalisation de ces pratiques (spontanées, associatives, municipalisées). C'est bien autour de ce dernier critère que s'enracine

---

(1) Centre International pour la documentation, la recherche et la promotion des arts visuels aux fins de l'éducation, créé en 1970 sous les auspices de l'UNESCO.

la question centrale du pouvoir de changement social de ces initiatives.

Leur pouvoir de changement tient-il à leur capacité de représenter un « autre » pouvoir constituant une alternative à la crise des pouvoirs de représentation ? Michel Ragon est tenté d'y lire alors la manifestation d'une « expression populaire authentique ». Au contraire, leur degré d'institutionnalisation renvoie-t-il à la capacité des pouvoirs, notamment municipaux, à intégrer et même à susciter l'innovation ? Cette institutionnalisation aurait comme enjeu principal, selon Albert Meister, la notabilisation des nouvelles classes moyennes qui animent ces initiatives.

L'étendue des expériences relatées dans ce fichier, si elle fait rebondir ces hypothèses, fournit peu d'éléments rigoureux de réponse. En cela nous aurions souhaité que ces fiches, ne se référant pas aux seules catégories d'habitant ou d'utilisateur, nous éclairent plus sur la nature des acteurs de ces initiatives, de même que sur celle des populations que ces dernières paraissent sensibiliser.

Mais peut-être est-ce là sortir de l'objectif du présent fichier qui propose un ensemble de témoignages constituant une importante source documentaire sur la manière dont, à partir de la décennie écoulée, le cadre, et les relations de base, de la vie quotidienne hors travail, a été accompagné, dynamisé, bousculé par des pratiques et des discours valorisant les prises en charge collectives.

Jean-François CLAUDE

Fichier de la participation/sous la direction de Dan Bernfeld. — 4 tomes : introduction à la participation, 159 p, participation à Bologne, Milan, Venise ; 164 p, architectures et urbanisme participatifs ; 141 p, groupements de citoyens ; 143 p. — Venise : Ed. du CIEDART, 1980.

### **MANUEL DE L'ANIMATEUR SOCIAL** par SAUL ALINSKY

On ne pouvait guère trouver plus mauvais titre pour diffuser en France la traduction de « Rules of Radicals » mais il est plaisant de penser que les animateurs travaillant dans le secteur social et s'engageant dans le D.E.F.A. le lisent sur la seule foi du titre. Le sous-titre « Une action directe non violente » n'est du reste pas meilleur pour un livre où l'éternelle question : la fin justifie-t-elle les moyens ? est transformée en interrogation sur l'efficacité des moyens par rapport aux fins poursuivies. La violence n'étant de ce fait pas du tout exclue même si elle n'est pas prônée. Parmi les règles proposées à l'animateur, on trouve « on aura d'autant plus tendance à évaluer les critères moraux des moyens que la fin est moins importante » et ajoute succès ou l'échec constituent un facteur déterminant de la morale » et ajoute Alinsky « c'est ce qui fait toute la différence entre le traître et le héros ».

Le bilan de la N.C.O. (Northwest Community Organization) est significatif de l'action de Saul Alinsky et de ses animateurs.

— Suppression de deux licences d'agents immobiliers pour pratique illégale de leur métier ;

- Etude de 6 cas de négligence criminelle chez les propriétaires de taudis — Plus de 115 immeubles dangereux réparés ou détruits ;
- Incitation à l'investissement privé de 2 millions de dollars dans le quartier sauvant ainsi 1400 emplois.

Pour ce travail, la N.C.O. ne compte que sur l'aide financière des associations, des organisations communautaires et des églises, et sur l'appui des bénévoles. Le concours des pouvoirs publics n'est pas sollicité et même à aucun moment envisagé, il ne s'agit donc pas d'un travail social classique (celui-ci existe aussi aux U.S.A.).

Révolutionnaire Alinsky ? en un sens oui quand il écrit : « Rappelez-vous bien ceci : une fois que vous aurez réussi à organiser des gens sur un problème aussi banal que la pollution, alors c'est un peuple qui sera en marche. Car de la pollution de l'air à celle de la politique et du Pentagone, il n'y a qu'un pas, vite franchi ». Mais révolutionnaire lucide et cohérent « Notre point de départ, c'est le système. A part la démence politique nous ne voyons pas comment on pourrait partir d'ailleurs. Il est primordial pour ceux qui veulent un changement révolutionnaire de comprendre que les réformes doivent précéder toute révolution. Prétendre qu'une révolution peut survivre sans l'assise de réformes préalables au sein du peuple, c'est faire fi de la réalisation politique et demander l'impossible ».

Pour parvenir à ces réformes, le point de départ de la réflexion passe par l'analyse du pouvoir, le programme de formation de l'école de Shel Trapp en 1973 en témoigne. « Qui possède le pouvoir aujourd'hui ? Comment pouvez-vous récupérer le pouvoir ? » Est-il demandé aux animateurs. Et là où un animateur français répondrait « il faut rendre le pouvoir à la classe ouvrière », Saul Alinsky affirme lucidement « l'organisation pour l'action va, dans les dix années qui viennent, se concentrer sur la classe moyenne blanche des Etats-Unis. C'est là que se trouve le pouvoir ». « Les seuls alliés potentiels des pouvoirs d'Amérique se trouvent dans les diverses couches organisées de la classe moyenne ». Et toutes les stratégies mises en œuvre par la N.C.O. passent par ce type d'alliance nécessaire car « il est certain que ce sont les conflits d'intérêts et les contradictions au sein de cette classe qui créent ce terrain propice à la créativité » — et Saul Alinsky de citer Moïse, Martin Luther, Danton, Fidel Castro pour étayer sa thèse.

Saul Alinsky dont les Cahiers de l'Animation (1) avait fait paraître un extrait d'un livre paru en 1977, précise sa pensée de manière parfaitement cohérente. Aux animateurs, il déclare « Il faut donc retourner là d'où vous êtes sortis, dans les banlieues où réside la classe moyenne, et vous infiltrer dans ces multiples organisations, M.L.F., groupes de consommateurs, églises, clubs. Le travail consiste à dénicher les chefs dans ces diverses associations, à identifier les principaux problèmes, à trouver des terrains d'entente, à exciter leur imagination par des tactiques capables d'introduire, dans la grisaille de leur vie moyenne, un peu d'action et d'aventure ». On est loin des propos lénifiants sur « la vie associative » ou sur la prise en charge par les groupes.

G.P.

ALINSKY (Saul). — Manuel de l'animateur social : une action directe non violente. — Paris : Seuil, 1976, 250 p.

(1) N° 4, 1973.

**L'ÉDUCATION POPULAIRE AU BRÉSIL**, des publications de l'I.C.E.A.

Ces dernières années, l'Institut Canadien d'Éducation des Adultes (1) a publié une vingtaine de documents relatifs à l'éducation populaire au Brésil. Un séminaire, tenu à Montréal en 1974, sur les pratiques d'éducation populaire au Québec et en Amérique Latine a été le point charnière d'une démarche vieille de cinq ans et désireuse de définir de nouveaux modèles d'éducation populaire et de solidarité internationale. Le rapport de ce séminaire et deux documents écrits au Brésil par le groupe NOVA et publiés par l'ICEA (2) témoignent de la richesse de l'apport de l'ICEA dans l'approfondissement des études sur l'éducation populaire et des liens qui peuvent se nouer au niveau international dans ce domaine.

Il convient de noter dès l'abord que la notion d'éducation populaire valorise, dans plusieurs document de l'ICEA, l'aspect idéologique »... l'éducation populaire se situe dans la perspective de la lutte idéologique globale menée également par rapport aux institutions d'enseignement, aux moyens de communication de masse, à tous les appareils qui servent à transmettre l'idéologie dominante. L'éducation populaire est la forme spécifique d'éducation que se sont donnés les milieux populaires pour répondre à des besoins que les appareils de la minorité dominante négligent et même répriment. (...) Elle est donc critique de la réalité et de sa justification (...) et alternative créatrice dans sa recherche et sa mise en œuvre, si limitée soit elle, de nouvelles formes de relations sociales plus égalitaires de même que dans les pratiques éducatives directement reliées à la réalisation du milieu qu'elle dessert » (3).

Le premier document, *Pratiques d'éducation populaire au Québec et en Amérique Latine* est le fruit du séminaire tenu à Montréal en 1974 après la Conférence de Tokyo (4). L'originalité de ce séminaire se situe dans le fait qu'il s'agit de la première activité formelle portant sur l'éducation populaire et destinée à des praticiens, et aussi dans le fait que des participants latino-américains ont, par leur présence et leurs interrogations, donné un nouvel éclairage aux interrogations sur les pratiques professionnelles. Les groupes se sont réunis autour de plusieurs thèmes :

- Une définition de l'éducation populaire : prise en charge par les gens du milieu de leur propre projet, mais aussi acte politique, arme des déshérités. Elle s'inscrit

(1) ICEA, 506 est, Sainte-Catherine, suite 800, H2L 2C7, Montréal, Québec.

L'ICEA se propose « d'assurer la continuité et la diffusion systématique de la réflexion sur l'éducation populaire, de favoriser la création et la diffusion d'instruments visant à aider les groupes, à analyser et à évaluer leur action éducative sur la base de critères objectifs et d'organiser des rencontres entre groupes d'éducateurs populaires dans le but de permettre des échanges et pousser la réflexion sur leurs pratiques. »

(2) *Pratiques d'éducation populaire au Québec et en Amérique Latine. Rapport d'un stage international organisé par l'ICEA en collaboration avec la Commission canadienne pour l'UNESCO du 27 Janvier au 2 Février 1974 (français et espagnol)*, Monique Ouelette, 1975, 58 p.

*L'analyse, l'évaluation, les institutions en éducation populaire*, Costa, Garcia et Munoz, NOVA trad. du portugais, Montréal, 77 p., Déc. 1979.

*Activités d'éducation populaire au Brésil. « Un aperçu historique »* ; Aïda Bezerra, NOVA, trad. du portugais, Montréal, 56 p., déc. 1979.

(3) In : *Rapport de la consultation de l'ICEA au sujet de la réflexion sur l'éducation populaire*, Martine Ouellette, doc. ronéoté, 8 p. 22 Oct. 1979.

(4) 3ème Conférence internationale sur l'éducation des adultes, UNESCO, Tokyo, 1972.

- dans le quotidien, par des approches sectorielles (logement, consommation, travail, etc.) dans une perspective plus large. Facteur de mobilisation, elle élabore des stratégies éducatives en vue d'organiser les gens pour une prise en main collective de leur condition de vie et de travail.
- Les relations de solidarité entre les « groupes populaires » (1) et les syndicats doivent marquer leur spécificité et leur complémentarité. « Les syndicats sont des organismes assez forts pour provoquer des changements sociaux ; les groupes populaires, pour leur part, sont moins puissants mais leur pratique d'éducation populaire se trouvent à aiguillonner la formation syndicale et peuvent influencer celle-ci de façon significative. »
  - Le danger que les nécessaires « prestations de services » que les groupes offrent, notamment au niveau du quartier (alimentation, logement, santé, économie familiale) calment les insatisfactions mais individualisent les problèmes et démobilisent les gens.
  - D'autres questions, telles que l'absence d'évaluation des activités éducatives, le rôle de l'animateur et son auto-formation en relation avec l'action ou les relations avec les institutions — récupération des actions par le système — furent abordées. Le séminaire et le colloque qui ont suivi « n'apportent pas de conclusions précises », comme il est dit dans l'introduction, « ils ont plutôt abouti à des questions nouvelles, mieux posées et qui expliquent mieux les enjeux fondamentaux de l'éducation populaire ».

Ce rapport est donc, malgré certains aspects volontaristes parfois irritants, une source de réflexions riches et salubres. Et les deux textes cités plus haut émanant du groupe NOVA apportent aussi un matériel d'investigation et d'évaluation des pratiques d'éducation populaire fort utile aux animateurs.

Le deuxième document, *L'analyse, l'évaluation, les institutions en éducation populaire* est une réunion de trois textes : « Pour analyser une pratique d'éducation populaire » est une tentative de systématisation des fondements théoriques du mode d'analyse de la pratique éducative, en situant l'éducation populaire dans l'ensemble des pratiques sociales et en identifiant les principaux éléments qui révèlent en quels termes chaque programme éducatif remplit la fonction sociale de l'éducation populaire. « Deux conceptions de l'évaluation en éducation populaire » démontre que l'évaluation est étroitement liée au projet éducatif, ou dans une perspective de sociologie d'intégration, ou dans une perspective de sociologie du conflit. « Sur les institutions qui font de l'éducation populaire » éclaire les relations internes de ces institutions en essayant d'en montrer les contradictions et les contraintes, et de les examiner sous l'angle du pouvoir : le pouvoir interne, de même que le lien structurel avec le pouvoir du système.

Le troisième document proposé par le groupe NOVA, *Activités d'éducation populaire au Brésil, un aperçu historique*, est présenté comme une tentative de déchiffrer les données du cheminement de l'éducation populaire pour les analyser dans leur contexte et accroître les possibilités de compréhension de l'aujourd'hui de l'éduca-

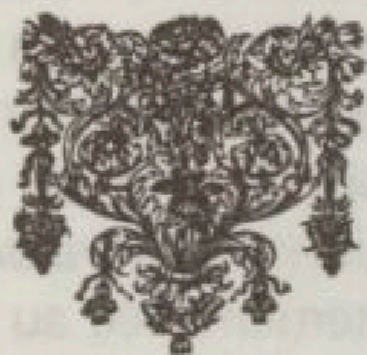
---

(1) « Organisme d'un milieu populaire ».

tion populaire. L'auteur A. Bezerra, étudie les activités éducatives dans trois secteurs : les œuvres sociales de l'Église, les centres sociaux, les hôpitaux, la prévention sociale et morale (alcoolisme, vol, prostitution...), la formation professionnelle et surtout artisanale ; l'extension rurale importée de l'expérience éducative américaine « d'extension rurale » qui se définit comme étant au service de l'augmentation de la production et de la productivité agricole et de l'élévation des niveaux de vie de la population rurale ; le développement communautaire aux racines anglo-saxonnes qui valorise l'autonomie dans le développement local et la capacité d'analyse et de responsabilité sociale de tous les membres de la communauté. Dans une seconde partie, l'auteur se consacre à la période 1959-1964 et cherche particulièrement à voir quelles nouvelles dimensions apportent l'alphabetisation, l'éducation de base et les mouvements dits de culture populaire.

L'intérêt de ces pages au ton parfois dogmatique, parfois provocateur réside plus dans la volonté de systématiser une réalité sociologique difficile à cerner en raison de la multiplicité des filiations éthiques ou idéologiques des pratiques éducatives, que dans la description des activités elles-mêmes. Volontairement incomplet, il n'aborde pas des expériences plus récentes d'éducation populaire, l'éducation de base, la conscientisation ou le mouvement d'éducation des adultes. Il est avant tout un document de réflexion qui propose une grille d'analyse et la réflexion qu'il suscite dépasse de beaucoup les frontières du Brésil.

J.-M. M





## LU DANS LA PRESSE

### ACTION CULTURELLE ET COMITE D'ENTREPRISE

**Les travailleurs — Les luttes — La culture/Travail et Culture : 3ème festival des peuples et des travailleurs — in :**

*St-Martin-d'Herès : enquête auprès d'entreprises de l'agglomération grenobloise.* Janvier-Juin 1980. St-Martin d'Herès, 1980. — 59 p.

Voici une vaste enquête sur la « culture » dans les entreprises de la région grenobloise.

L'enquête est divisée en trois temps.

Tout d'abord, un questionnaire a été envoyé à 150 Comités d'Entreprises pour dresser un inventaire des moyens dont ils disposent pour leurs activités culturelles, la place, et la nature de ces activités. Sont détaillées : les moyens financiers, les locaux, le personnel, la somme globale du Comité d'Entreprise consacrée à la culture, les différentes activités culturelles proposées.

Un deuxième questionnaire envoyé aux responsables syndicaux était destiné à connaître la place, l'importance des problèmes culturels au sein des diverses organisations syndicales (place des syndicats dans l'action culturelle du Comité d'Entreprise, luttes revendicatives sur des problèmes culturels...).

Une dernière enquête porte sur les pratiques culturelles de 400 travailleurs d'une entreprise (tableaux très détaillés sur la fréquentation des spectacles, du cinéma, de la bibliothèque).

Ce travail par sa minutie et sa diversité est riche d'enseignements ; d'autant plus, que les études sur les réalisations culturelles des comités d'entreprises, les pratiques des travailleurs aux sein de leurs entreprises sont peu nombreuses.

### ANIMATION

**Une municipalité d'union de la gauche face à la politique sociale : le cas de Conflans-Ste-Honorine/Germinal ; Michel Rocard. — In :**

*Economie et Humanisme* n° 225. Sept-Oct 1980. — p. 61-70.

L'Association « Germinal » analyse les résistances, les résultats de sa politique d'action sociale menée à Conflans-Ste-Honorine depuis les élections de 1977 qui ont amené une municipalité d'union de la gauche.

L'équipe municipale répond aux divers points de l'analyse.

### ANIMATION — CINEMA

**Ciné-Club et action éducative. — in :**

*Ministère de l'Education. Centre National de Documentation Pédagogique, 1980. — 4 dossiers. — 61 p. (Collection dossiers de documentation).*

On compte en France près de 10.000 ciné-clubs avec 600.000 adhérents. C'est dire leur rôle, leur importance dans les loisirs culturels.

Ce dossier « ciné-club et action éducative » regroupe des documents pratiques et réflexifs.

Le lecteur y trouvera : un historique, des textes officiels, le bilan des activités ciné-clubs. Deux dossiers regroupent des textes pédagogiques : des textes contradictoires sur l'animation des ciné-clubs, des textes sur les liens entre cinéma et enseignement. La partie documentation signale des adresses utiles, des titres d'ouvrages.

## CENTRES DE VACANCES

**Les adolescents, les vacances, quelques expériences.** — In :

« *Les Cahiers de l'Iforep* » n° 25. Juillet 1980. 126 p.

Les adolescents boudent les centres de vacances. Il se peut que les activités proposées ne correspondent plus à leurs attentes...

Pour mieux comprendre les comportements, les aspirations des adolescents, une équipe de chercheurs (sociologues et ethnologues) a suivi — à la demande de l'Iforep — des camps d'adolescents et préadolescents organisés à l'occasion de rencontres Franco-Polonaises.

Ce numéro de la revue reproduit des extraits de l'important rapport remis par cette équipe.

Les observations portent sur le corps en vacances (il existe une forte demande d'une pratique sportive valorisant la compétition, mais aussi, de pratiques moins normatives : la danse par exemple), sur la pratique musicale (le Rock et la Pop constituant l'essentiel de l'univers musical), et enfin sur les pratiques touristiques.

La deuxième partie des Cahiers tente de montrer des exemples à l'appui, la relation entre un projet pédagogique, sa traduction en centre de vacances, et les problèmes d'animation soulevés. La question de la formation des animateurs est alors inévitablement posée.

En définitive ces cahiers ne fournissent pas des « recettes » mais permettront peut-être une meilleure adaptation à la réalité des projets pédagogiques.

**Petits groupes, grand groupe, oui mais/ par Robert Lelarge.** — In :

« *Vers l'Education Nouvelle* » n° 342. Avril 1980. — p. 17-25 + n° 343. Mai 1980. p. 11-19 + 344. Juin-Juillet 1980. — p. 11-17.

Trois articles développant les interrogations, les réflexions des CEMEA sur les structures des centres de vacances.

Inévitablement, le premier article est historique. Il répond à la question : « quelle origine » ? Les premiers voyages scolaires datent de 1870, les premières colonies de 1876. Dès 1880, une colonie mixte est créée. Le désir des organisateurs est d'envoyer les enfants au grand air aussi les « colos » sont-elles surchargées, insuffisamment encadrées. Il est vrai que le premier stage de moniteurs (on ne parlait pas alors d'animateurs) est organisé en 1937 par les CEMEA...

Parallèlement aux centres de vacances se développent les placements familiaux.

« Du scoutisme au grand groupe ». Le deuxième article s'intéresse à l'histoire des idées qui sont à la base des recherches sur les structures actuelles (scoutisme, ajisme, travail libre en groupe, système famille équipe).

Tous ces essais, ces réflexions ont permis à partir de l'après-guerre la mise en place dans les centres de vacances de la structure de la vie collective grand groupe — petits groupes (pas de hiérarchie dans le groupe, pas d'intervention directe de l'adulte...).

« Lequel avant l'autre » ? Le dernier article reprend un exposé de William Lewit de 1963 où sont dénoncées les déviations nées de la structure grand groupe — petits groupes.

## ENFANT ANIMATION

**Animation des loisirs d'années.** — In :

« *Revue de l'Union Française des Centres de Vacances et de Loisirs* n° 176. Sept-Oct. 1980. — p. 3-16.

Que font les enfants et les adolescents quand ils ne sont pas à l'école ? La rue ou le loisir encadré dans un équipement, est-ce la seule alternative ?

Les articles de ce numéro de l'U.F.C.V.L. veulent rappeler des formules d'animation différente. Le point est fait sur les terrains d'aventure (il en existe 50) en France, fonctionnement d'une maison de l'enfance, d'un club de loisirs associé à l'école...

**L'enfant et le spectacle.** — In :

« *Camaraderie* » n° 170. Sept. 1980. — 25 p.

Le dossier du mois livre les interrogations des Francs et Franches Camarades sur les rapports qu'entretient l'enfant avec le spectacle, moment privilégié où cohabitent chez tout enfant le plaisir de voir et le plaisir d'être vu. Ces deux aspects indissociables sont donc abordés.

Des fiches spectacles, des adresses de troupes, d'organismes complètent ce dossier. La rédaction de la revue espère élaborer — avec la participation des correspondants régionaux — un fichier national des spectacles.

**Une ville pour les enfants.** — In :

« *Vie Publique* » n° 94. Juil-Août 1980. — p. 21-30.

Comment rendre les villes agréables à vivre aux enfants ? La question est d'importance lorsque l'on sait que plus de 7 millions d'enfants vivent en milieu urbain, que cette tendance va s'accroissant et que... jusqu'alors leur bien être n'a pas été le premier souci des architectes et des urbanistes.

Le dossier de « Vie Publique » présente des expériences mises en place par des municipalités : citons les « rues du Mercredi », les terrains d'aventures.

Animation donc, mais aussi sécurité. Il faut reconnaître que le problème de la sécurité est de plus en plus pris en compte par les élus.

## LE COMPORTEMENT DES JEUNES

**Les adolescents et la sexualité :** — In :  
« *Le Monde de l'Éducation* ». n° 65. Octobre 1980. p. 9-21.

Peut-on parler de « libération sexuelle » des « ados ? » Les enquêtes sont rares. On peut toutefois dire que — même s'ils sont plus précoces que jadis — les adolescents ne sont pas libérés de toutes les inquiétudes, de tous les mythes. De nouvelles formes sont venues remplacer les anciens tabous.

Deux questions sont également abordées : la place de l'éducation sexuelle à l'école, le contenu d'une réelle information sexuelle.

**Une génération différente.** — In :  
« *Documents — Service — Adolescence* », n° 38, Sept-Oct. 1980. — p. 3-20.

La génération actuelle des 10-18 ans est-elle si différente de celle qui l'a précédée ?

Pour répondre à cette question : des photos ou plutôt des regards, des images aussi parlantes qu'un texte, des interviews (l'entrée en 6ème, le cours de français, le corps, la musique...), la description d'un montage audio-visuel réalisé par des adolescents.

Cette approche évite de donner des informations simplistes ou stéréotypées sur l'adolescence.

## TEMPS SCOLAIRE — TEMPS DE LOISIR

LESELBAUM (Nelly). HASSENFORDER (Jean). — **Temps scolaire, temps de loisir.**  
In :

« *Éducation et Développement* » n° 142. Sept-Oct. 1980. — p. 31-39.

L'interrogation qui a présidé à l'étude était les rapports qu'entretiennent l'école et les loisirs. Quelle est l'influence de l'enseignement sur les intérêts, les pratiques de loisirs des jeunes ? Comment les enseignants se représentent-ils la relation entre culture scolaire et extra-scolaire de leurs élèves ?

La recherche a été engagée par l'Institut national de recherche pédagogique.

Dans une première phase, ont été récusées les activités pédagogiques en rapport avec les loisirs (sorties cinéma, rédactions sur les loisirs, questionnaire élaboré par les élèves sur leurs loisirs).

La seconde phase avait pour but de cerner en termes quantitatifs l'emploi du temps horaire des élèves (constatation d'une réduction du temps moyen consacré au travail).

Enfin il a été demandé aux élèves de définir leur perception des diverses activités.

Cette étude a dégagé une nouvelle problématique de recherche visant à mettre en évidence les origines chez les jeunes des valorisations de leurs activités.

**Special P.ACT.E.** — In :  
« *F.O.E.V.E.N.* » n° 89. 1980. — p. 1-91.

Le dernier numéro de la revue de la F.O.E.V.E.N. s'intitule « Spécial P.ACT.E ».

Le P.ACT.E (projets d'activités éducatives et culturelles) définit le cadre qui assure la cohérence « de toutes les activités éducatives et culturelles relevant de l'autonomie pédagogique des établissements d'enseignement du second degré ».

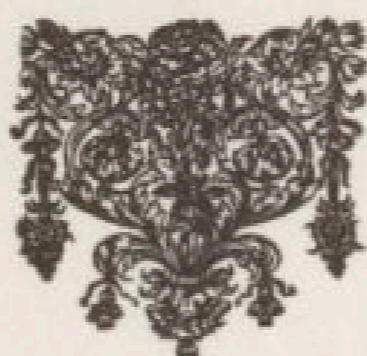
On y trouvera : les textes officiels, les principes pédagogiques, les structures administratives définissant l'action culturelle en milieu scolaire.

Les dernières pages fournissent des témoignages, des expériences d'activités culturelles.

### INDEX DES REVUES ET DES ORGANISMES CITES

- **LES CAHIERS DE L'IFOREP.** Bures-Morainvilliers. 78630 Orgeval.
- **CAMARADERIE.** Publication des Francs et Franches Camarades. 10-14, rue Tolain. 75020 Paris.
- **CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE.** 29 rue d'Ulm. 75230 Paris. Cedex 05.
- **DOCUMENTS SERVICE ADOLESCENCE.** 3 rue Bayard. 75380 Paris. Cedex
- **ECONOMIE ET HUMANISME.** 14 rue Antoine Dumont. 69372 Lyon. Cedex 2.
- **EDUCATION ET DEVELOPPEMENT.** 11 rue de Clichy. 75009 Paris.
- **FOEVEN.** Publication de la Fédération et des associations régionales des Œuvres Educatives et de Vacances de l'Education Nationale. 67 rue de Vaugirard. 75013 Paris.
- **LE MONDE DE L'EDUCATION.** 5 rue des Italiens. 75477 Paris. Cedex 09.
- **REVUE FRANÇAISE DE L'UNION FRANÇAISE DES CENTRES DE VACANCES ET DE LOISIRS.** 54 rue du Théâtre. 75015 Paris.
- **TEC (Travail et Culture).** Isère. 5 rue Sidi-Brahim. 38000 Grenoble.
- **VERS L'EDUCATION NOUVELLE.** Publication des centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active. 55 rue Saint-Placide. 75279 Paris.
- **VIE PUBLIQUE.** 44 rue du Four. 75006 Paris.

Isabelle LOCHARD.



Le PACTE (projet d'activités éducatives et culturelles) dans le cadre de la réforme de l'enseignement a été conçu en 1963. Il vise à développer l'enseignement de l'éducation civique et culturelle. On y trouve : les textes officiels, les principes pédagogiques, les structures administratives de l'enseignement de l'éducation civique et culturelle. Les objectifs de l'enseignement de l'éducation civique et culturelle sont : former l'élève à la vie en société, à la connaissance de son pays et de son monde, à la participation à la vie de la cité.

INDEX DES REVUES ET DES ORGANISMES CITES

- LES CAHIERS DE L'IFREP, Bois-Monville, 75030 Orsay.
  - CAMARADERIE, 10 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - CENTRE NATIONAL DE DOCUMENTATION PEDAGOGIQUE, 20 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - DOCUMENTS SERVICE ADOLESCENCE, 2 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - ECONOMIE ET HUMANISME, 14 rue Antoine Dumont, 69372 Lyon.
  - BOUCALON ET DEVELOPPEMENT, 11 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - ROYEN, Pédagogie de la Fédération et des associations régionales des Outils Éducatifs et de Valenciennes de l'Éducation Nationale, 63 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - LE MONDE DE L'EDUCATION, 5 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - REVUE FRANÇAISE DE L'UNION FRANÇAISE DES CENTRES DE VA-  
CANCES ET DE LOISIRS, 54 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - TEC Travail et Culture, 1 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - VERS L'EDUCATION NOUVELLE, Fédération d'universités et de centres de documentation, 10 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
  - VIE PUBLIQUE, 14 rue de Valenciennes, 75010 Paris.
- Madame LOCHARD



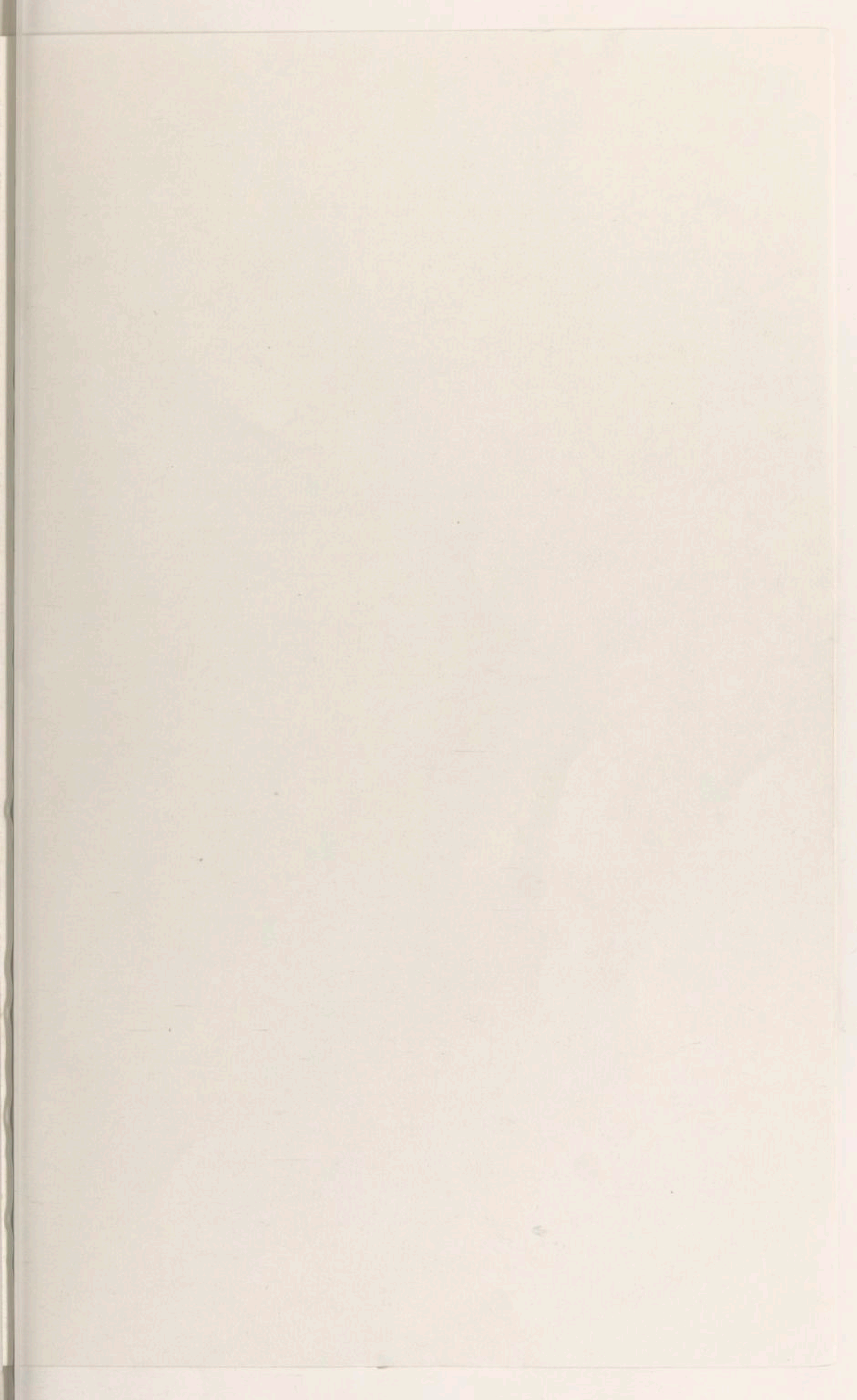
D.L. n° 2823 4<sup>e</sup> trimestre 1980  
Imprimerie Copédith  
7, rue des Ardennes - 75019 Paris  
CCP n° 604 AD

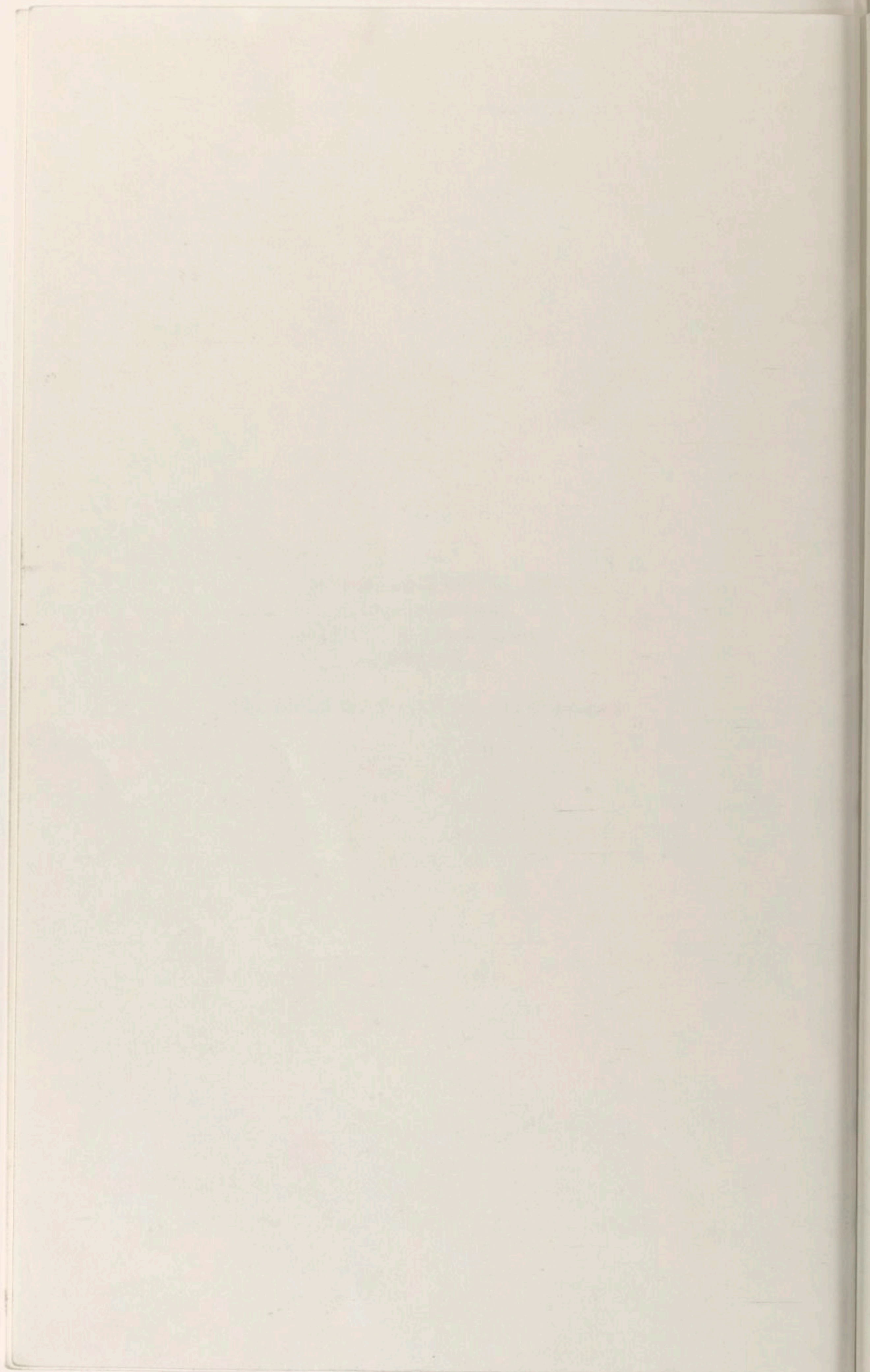
Exonéré de TVA : Décision N° 228 du 3.09.1974

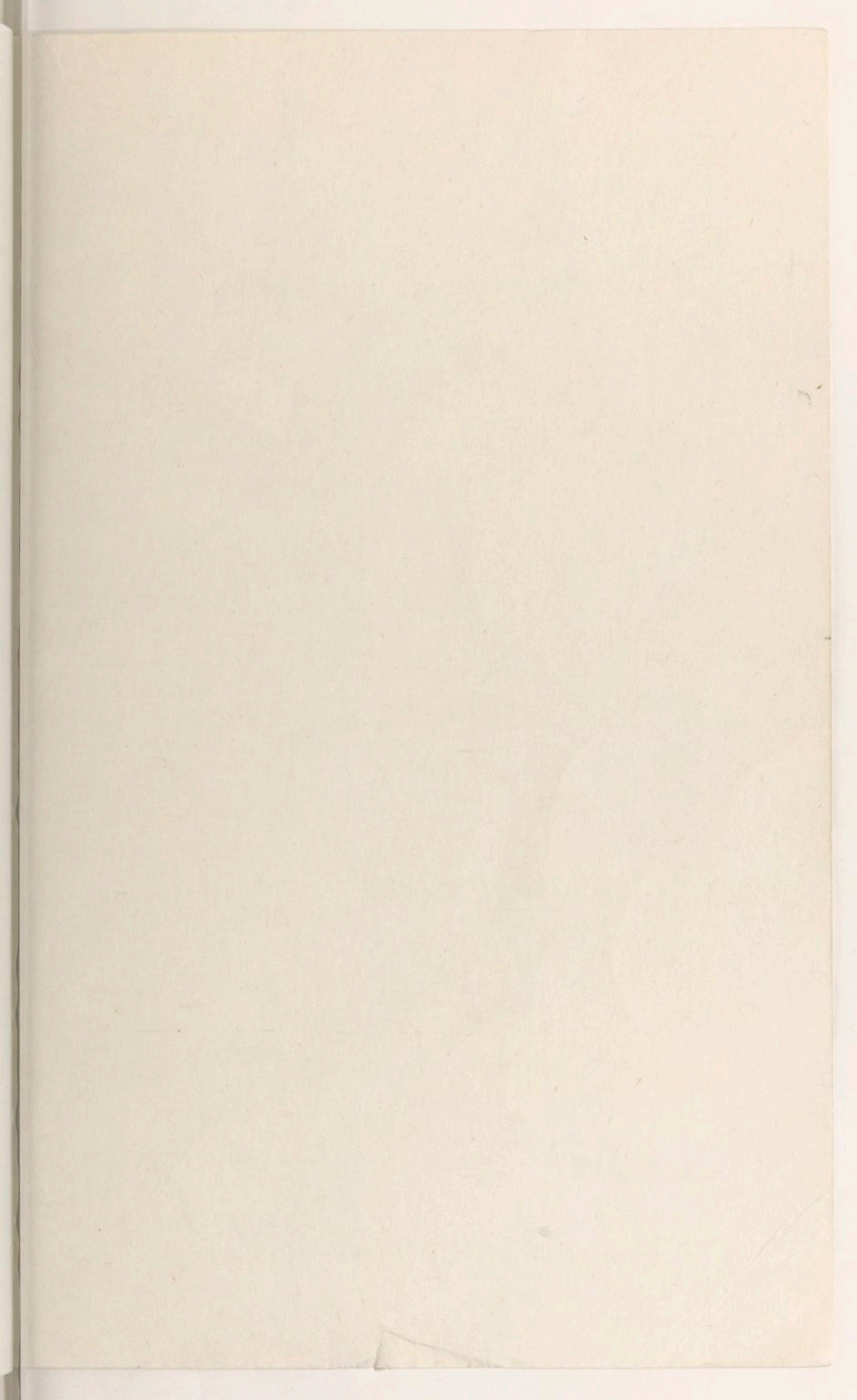
D.L. n° 2823 de 1980  
Instituto de Crédito  
7, rue des Ardenes - 75019 Paris  
COP n° 604 AD

Exonéré de TVA : Décret n° 228 du 3.09.1974









# Table des matières

## ACTION CULTURELLE

## ACTION SOCIO-CULTURELLE

|  |                 |
|--|-----------------|
| <b>Renseignements, abonnements</b> . . . . .   | <b>I à VIII</b> |
| <b>Avant-propos</b> . . . . .  | <b>1</b>        |
| — Geneviève POUJOL : La généalogie du débat socio-culturel/culturel . . . . .  | <b>3</b>        |
| — Michel SIMONOT : Création, créativité, expression . . . . .  | <b>15</b>       |
| — Gérard KOLPACK : L'action socio-culturelle aujourd'hui : le point<br>de vue de la F.F.M.J.C. . . . .   | <b>27</b>       |
| — Claude SAGEOT : Un faux débat . . . . .  | <b>35</b>       |
| — Pierre GAUDIBERT : La modernisation de l'héritage : la perte<br>du sens . . . . .  | <b>39</b>       |
| — Jean-François CHOSSON, Paul LOUPIAS, Jean LAFORGE :<br>l'animation de l'espace rural. Pour un renouvellement des hypothèses<br>pour la recherche et l'action . . . . . | <b>47</b>       |
| — Création, pouvoir, société : un débat autour de Gildas BOURDET . . . . .   | <b>57</b>       |
| — Démarches culturelles : un débat entre Jean HURSTEL et<br>Gildas BOURDET . . . . .   | <b>67</b>       |
| — I.N.E.P. : une exposition, un film . . . . .   | <b>75</b>       |

## INFORMATIONS

|   |            |
|---|------------|
| <b>Vie associative</b> : La ligue de l'enseignement lance la décennie de l'éducation per-<br>manente — 100 Centres Sociaux en péril — Fédération nationale des communes<br>pour la culture, journées d'Avignon — La revue Education et développement sus-<br>pend sa parution . . . . .   | <b>83</b>  |
| <b>Animation — formation</b> : Journées d'études à l'I.U.T. de Tours ; Colloque dépar-<br>tementale à Mâcon ; A propos de la mise en place du D.E.F.A. ; Les ateliers Claireau ;<br>Une formation supérieure d'animateurs à l'I.N.E.P. ; Dix années de formation des<br>cadres supérieurs de la jeunesse et des sports africains à l'I.N.E.P. . . . . | <b>89</b>  |
| <b>Animation et vie locale</b> : L'effet H.V.S. . . . .   | <b>101</b> |
| <b>Audio-visuel et animation</b> : Le premier numéro d'« Antennes » ; Mass-media et<br>écoles en Amérique Latine . . . . .  | <b>103</b> |
| <b>Notes documentaires</b> : Education en Afrique : alternatives ; le fait culturel ; les<br>industries de l'imaginaire ; Fichier de la participation ; Manuel de l'animateur<br>social ; les publications de l'I.C.E.A. . . . .  | <b>107</b> |
| <b>Lu dans la presse</b> . . . . .  | <b>119</b> |

*Vente au numéro à la librairie Le Divan - 37, rue Bonaparte 75006 Paris*