

ETUDE

« FAVORISER LE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DES INDIVIDUS ET DES GROUPES »

POUR UNE ÉVALUATION D'UNE POLITIQUE PUBLIQUE À PARTIR DES PRATIQUES

Par Jean Blairon

CHAPITRE 1

VISÉE DE CETTE ÉTUDE ET MÉTHODE DE TRAVAIL

LE CONTEXTE

En 2009, la Fédération Wallonie Bruxelles édicte un décret dont l'objet est ainsi défini :

Article 1er.-§1er

« Le présent décret a pour objet la reconnaissance des associations qui mènent des actions favorisant le développement culturel des individus et des groupes par l'expression et/ou la créativité, par la mise en œuvre de pratiques artistiques telle que définies à l'article 3, afin qu'ils puissent se projeter, inventer et participer à la vie sociale et culturelle. »

Le Décret définit donc les **conditions** d'un **octroi** de reconnaissance.

Trois catégories d'associations sont concernées : les Fédérations de pratiques artistiques en amateur ; des Fédérations représentatives de Centres d'expression et de créativité ; des centres¹ d'expression et de créativité. Les deux premières ont un rôle de soutien, d'organisation et de représentativité ; la troisième comprend les protagonistes directs du développement culturel.

Cette étude est consacrée à cette dernière catégorie d'associations : les Centres d'expression et de créativité, en abrégé, les CEC.

Septante-six associations ont obtenu à ce jour une pareille reconnaissance.

Dans son article 48, le Décret prévoit que cette politique publique soit évaluée.

« Le Gouvernement procède à une évaluation du présent décret à dater de son entrée en vigueur et ensuite tous les cinq ans.

Les modalités de cette évaluation sont arrêtées par le Gouvernement.

Cette évaluation est communiquée par le Gouvernement au Parlement de la Communauté française dans un délai de six mois à dater de l'expiration du délai visé à l'alinéa 1er. (...) »²

1 Nous avons reproduit le texte du Décret, qui, dans son titre, prive ces centres d'une majuscule qu'on aurait attendue.

2 Nous n'entrons pas ici dans la discussion de la date d'entrée en vigueur de cet article ; le Décret de 2009 a connu en effet des dates d'entrée en vigueur différentes selon les articles qu'il contient. Nous observons que l'arrêté d'application de ce Décret adopté en 2014 ne contient pas de précisions relatives à l'article 48.

La Fédération pluraliste des CEC (FPCEC), reconnue comme fédération représentative des CEC, a souhaité contribuer à cette démarche évaluative sans attendre que des précisions soient arrêtées. Elle s'est inscrite en l'occurrence dans les engagements pris par les pouvoirs publics à l'égard des associations et transcrits dans la « charte associative »³ :

« [les pouvoirs publics] consultent les associations, par l'intermédiaire de leurs représentants au sein des organes consultatifs, dans l'élaboration des règles qui les concernent ».

La Fédération a sollicité l'asbl RTA pour participer à son initiative.

QUELLE ÉVALUATION ?

L'évaluation d'une politique publique peut prendre bien des formes, suivre des lignes fort variées. Puisque cette politique publique a pour objet l'octroi d'un soutien à des associations réalisant des missions dites d'intérêt général (en l'occurrence le soutien aux droits culturels, et spécifiquement le soutien au développement culturel), on peut par exemple imaginer que l'évaluation porte sur la qualité et la quantité des associations reconnues, qualité et quantité qui seraient ordonnées et jugées.

Mais on peut aussi interroger la manière dont l'octroi est réalisé.

Nous suivons en la matière le raisonnement de Luc Boltanski sur les institutions. Celles-ci, surtout lorsqu'il s'agit de conférer une légitimité (et donc aussi de la refuser), légitimité qui donne accès à une reconnaissance et donne droit à des moyens publics, a pour fonction de « dire la réalité » (pour éviter une dispute sans fin parce que sans référence) et de la confirmer par ses décisions.

En l'occurrence, il s'agit de dire la réalité du « développement culturel » et de décréter qui est susceptible de le soutenir pour les individus et les groupes.

Cette « institution de la réalité » conduit le plus souvent à définir des **épreuves** que les candidats à l'octroi doivent affronter, de telle manière qu'une décision aussi objectivée que possible puisse être prise à leur égard.

L'évaluation d'une politique publique de soutien et d'octroi peut donc porter aussi sur les épreuves que définit la loi pour fonder ses décisions en justice.

Luc Boltanski montre que les épreuves peuvent être interrogées de manière critique à trois niveaux.

- Sont-elles administrées « dans les règles de l'art » (par exemple les procédures sont-elles clairement définies, appliquées de la même manière à tous) ?
- Sont-elles adéquates (les épreuves déterminées sont-elles appropriées pour définir le soutien à un « développement culturel ») et sont-elles proportionnées au soutien accordé ?
- Enfin, à un niveau de critique plus radical, ces épreuves ne passent-elles pas à côté du monde tel qu'il est : la réalité de ce qui est défini comme « développement culturel », correspond-elle suffisamment à l'expérience vécue de tous (et pas seulement d'une catégorie privilégiée par exemple) ?

L'évaluation des épreuves, de leur administration, de leur adéquation, de leur pertinence peut se réaliser à partir de l'expérience qu'en ont ceux qui en font l'objet. On se demande alors quelles questions peuvent être adressées à la politique publique à partir de l'analyse que ces protagonistes peuvent faire de leurs pratiques telles qu'elles sont menées et telles qu'elles sont normées et analysées en vue de l'octroi d'une reconnaissance. Il peut de fait y avoir des écarts considérables entre ces deux niveaux de réalité : le travail effectif et le travail prescrit.

3 En 2012, Le Ministre Président de la Fédération Wallonie Bruxelles Rudy Demotte, qui est à l'initiative de cette charte, rappelait l'adoption en 2009 par les trois gouvernements de la Région wallonne, de la Communauté française et de la Cocof, d'une résolution qui doit encore être traduite en un accord de coopération <http://archive.pfwb.be/10000000109d073>.

C'est cette voie que nous avons proposé à la Fédération de suivre.

Nous avons déjà eu l'occasion d'en faire l'expérience avec des Services d'accrochage scolaire ; nous avons publié deux études⁴ sur le travail d'auto-évaluation que nous avons mené avec eux et nous avons pu montrer à la Fédération à quel processus ce travail pouvait correspondre et quel type de résultats il pouvait produire.

INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR

Participer de la sorte à l'évaluation d'une politique publique et le faire sous le mode de la coopération (entre une Fédération représentative et une association extérieure) revient à combiner un travail interne et un regard extérieur.

On comprendra que seul un travail d'analyse « interne » (réalisé en l'occurrence par les membres de la Fédération) peut produire des données significatives en matière de comparaison entre le travail effectif et le travail prescrit, ainsi qu'en matière de vécu des « épreuves » normatives suscitées par le Décret.

La présence d'un extérieur, non directement concerné par ce travail et ces épreuves, peut donner l'occasion à ces analyses d'expérience d'être aussi réflexives que possible : un effet-miroir est en effet permanent dans ce type d'échanges ; il se symbolise par le questionnement réciproque : « puis-je dire que l'expérience que vous relatez signifie ceci ? » ; « si je formule l'enjeu de cette expérience comme suit, êtes-vous d'accord ? »

Ce travail réflexif, en va-et-vient, produit donc des matériaux communs.

L'équipe de recherche extérieure peut alors tenter d'en rendre raison, pour son compte, de façon autonome. Il lui appartient évidemment de soumettre cette interprétation à ses partenaires pour tester à tout le moins s'ils reconnaissent les échanges et la construction collective dans la formalisation qui est proposée.

Il va sans dire que cette interprétation n'est pas prescriptive : l'interprétation produit des questionnements qu'elle espère cohérents et pertinents ; il appartient à la Fédération de construire les positionnements qui constitueront sa contribution à l'évaluation de la politique publique qui la concerne.

LES RÔLES ET PROTAGONISTES

Pratiquement, ce va-et-vient s'est organisé de la façon suivante.

La Fédération a constitué un comité de pilotage qui s'est chargé de définir les questions structurantes du travail. Il était composé de Marc Antoine, Isabelle Gillard, Virginie Kumps, Marie-Catherine Vanderick et Fabrice Vandersmissen.

Nous nous sommes mis d'accord de réaliser le travail décrit ci-dessus à partir d'une comparaison des pratiques relatives aux trois objets suivants : la mise en œuvre des projets socio-artistiques ; les manières de favoriser l'expression citoyenne ; les façons d'articuler l'expression citoyenne et l'expression artistique. Ces trois objets ont été considérés comme le cœur du métier des CEC.

Des groupes ont été constitués pour comparer les pratiques des uns et des autres par rapport à chaque objet (deux séances d'exploration par objet) ; ces groupes ont été constitués par la Fédération sur base d'un appel à candidatures. On peut considérer que les participants sont représentatifs de la pratique des CEC, selon la note réalisée par la Fédération⁵ :

4 « Pour une évaluation des actions dites d'accrochage scolaire », *Intermag.be*, <https://www.intermag.be/594> ; « Pour une évaluation des actions dites d'accrochage scolaire – Trois exemples d'approches », *Intermag.be*, <https://www.intermag.be/601>.

5 En annexe, on pourra lire l'invitation adressée par la Fédération aux CEC.

Méthode de constitution des groupes

1° Participation sur base volontaire ; envoi de l'invitation à l'ensemble des CEC de la FWB

2° Choix volontaire des candidats du thème de discussion sur base d'une proposition arrêtée :

- Projet socio-artistique (PSA) ou expression citoyenne
- plus possibilité de participer à la discussion : articulation de l'expression citoyenne et de l'expression artistique

3° Limitation des groupes de discussion à maximum 12 personnes

4° Dates des discussions imposées (deux groupes différents, chaque fois sur deux dates + 1 groupe issu des deux groupes ainsi constitués).

Critères de base et de diversification au sein des groupes

1° Personnel animateur ou coordinateur qui a une pratique régulière des ateliers et/ou de PSA.

2° Catégorie de CEC : présence de petits et de plus grands ; les inscrits relèvent tous de catégorie 3 ou 4 ; pas de présence de CEC de catégorie 1 ou 2.

3° Territoire d'actions du CEC : pratiquement toutes les provinces sont représentées (sauf Namur) ; différentes modalités d'action territoriale ont été prises en compte :

- ruralité – urbanité ;
- types de partenariats ;
- action très localisée autour du lieu d'implantation du CEC ou action fortement décentralisée ;

4° les types de disciplines : toutes représentées.

5° la « coloration » de l'action générale du CEC a aussi fait l'objet d'attention :

- coloration sociale, coloration artistique ;
- des CEC autonomes et polyagréés ont participé ; les « adossements » sont variés : Centre Culturel, Ecole De Devoirs, Plans de Cohésion Sociale, Maisons de Jeunes ;
- les milieux socio-économiques avec lesquels les CEC travaillent étaient diversifiés.

Les séances de travail ont eu lieu entre le 20 octobre 2017 et le 2 février 2018.

Des comptes rendus exhaustifs ont été réalisés pour chaque séance par Virginie Kumps et Imène Mecellem (plus d'une centaine de pages) ; ils ont fait à chaque fois l'objet d'une approbation par les participants.

Ce sont ces comptes rendus qui constituent le matériau de notre étude.

Avant de la rédiger, nous avons exposé notre trame interprétative au comité de pilotage le 2 mars 2018. Le but de la rencontre était de vérifier si cette trame correspondait bien à la commande telle qu'elle avait été co-construite au début des travaux.

CHAPITRE 2

EN ÊTRE OU PAS ?

Aux yeux des participants aux focus-groupes, les zones d'incertitude sont en réalité nombreuses.

Ces zones d'incertitude ne concernent pas les pratiques en tant que telles, qui, dans le chef des personnes participantes, semblent bien assurées par rapport à leurs visées et leur rapport aux usagers des associations. C'est par rapport à leur éligibilité ou leur justification que des doutes et des problèmes s'expriment, assez massivement d'ailleurs.

Le fait que « ça passe ou pas » aux yeux des Services du gouvernement et de la commission consultative qui examine les dossiers⁶ semble souvent relever d'un pari et semble aussi, aux yeux de certains, lié à l'identité du déposant.

Les pratiques d'auto-censure ne sont pas rares (« je ne le mets pas dans le dossier parce que je sais que ce ne sera pas accepté, alors que... ») ; la nécessité d'un « maquillage » du projet dans le dossier qui le présente est avancée par plus d'un. Il en résulte fréquemment une situation d'auto-exploitation (« je le fais parce que je pense que je dois le faire, même si je sais que ce ne sera pas accepté »).

Voici un exemple d'auto-censure assez parlant.

Il s'agit d'un projet mené avec des personnes très précarisées ; il arrive à son terme et une exposition se prépare.

Le local dans lequel se réunit le groupe est trop exigü pour l'accueillir et, par ailleurs, ne protégerait pas d'office celui-ci de ce qui pourrait être vécu comme une intrusion.

L'animatrice a cette idée :

J'avais imaginé à un moment qu'on construise une boîte qui fasse exactement la taille du local pour faire l'expo dans ce local et que les gens réalisent qu'ils [le groupe concerné] sont dans une exigüité. On ne l'a pas fait car je ne savais pas comment le motiver.⁷

Pour ce participant, l'auto-censure amène les associations à interioriser des barrières, puis à se les imposer :

J'ai l'impression que souvent les CEC se sentent obligés d'être un CEC. Il se construit lui-même ses propres barrières au lieu de les ouvrir. Pour moi, chaque CEC doit s'inventer. Personne ne peut dire à la place d'un CEC ce qu'il doit faire. Pour moi, le rôle principal d'un centre d'expression et de créativité, c'est la mutation, la transformation. Est-ce qu'on est à l'écoute des gens autour de soi ? Un groupe va s'épanouir dans un atelier de tango. Si tu as identifié pourquoi ils voulaient faire ça et que ça a du sens et qu'ils ont besoin de faire un atelier de tango super précis – ou, pour un autre groupe, pas du tout – si tu as su l'identifier, tu es dans le bon. Tu as rempli ton contrat dans le sens où tu as su identifier ce dont ces personnes ont envie, ont besoin sans rentrer dans trop de définitions au préalable. Ça se construit avec le temps. Donc, amener tout un CEC construit du jour au lendemain, c'est pas possible et ça n'aurait aucun sens parce que tu n'as même pas pris le temps de le construire avec les gens autour de toi.

Il est conduit à mettre en cause la notion même de justification :

Déjà se sentir obligé de justifier ton atelier, c'est déjà une erreur pour moi parce que pourquoi tu ne pourrais pas l'accueillir sans le justifier ?

6 Commission où siègent aussi les Services du gouvernement, ce qui fait dire à un(e) participant(e) que l'avis de ces derniers, qui s'exprime d'abord lors de l'examen des dossiers, est en fait déterminant. Il s'agit d'une différence notable avec le Conseil Supérieur de l'Éducation Permanente : dans ce secteur, les avis des Services du Gouvernement et ceux émis par l'instance d'avis sont distincts et ne sont pas traités ensemble.

7 Lorsque nous citons un(e) participant(e) in extenso, nous employons les caractères italiques. Nous avons par ailleurs pris soin d'anonymiser ces interventions.

De fait, le risque des situations semblables est bien de retourner le sens de l'action : on fait ce qu'on pense pouvoir justifier, au détriment de la réalité vécue ou du risque qu'on peut prendre à explorer une situation. La faiblesse des moyens accordés aux CEC peut évidemment peser et conduire une association ou un animateur à ce type d'inversion.

Plus d'un participant exprime ainsi s'interdire l'exploration d'une demande qui ne paraît pas d'office « dans les clous », s'obliger à refuser la prise de risque avec un groupe qui ne déboucherait pas sur un produit dont la labellisation « CEC » lui paraîtrait certaine.

Pour l'instant, ceux qui expriment prendre de pareils risques le font le plus souvent sous le mode « à côté du dossier », c'est-à-dire sous le mode de l'auto-exploitation.

Les échanges qui ont eu lieu pendant les focus-groupes ont fait preuve d'une grande franchise. Ils sont souvent allés à rebours de l'auto-censure, en évoquant des activités refusées dans un dossier, des projets que les animateurs n'ont pas osé mener par crainte d'un refus ou en raison du doute qui les assaillait sur son éligibilité. Mais à chaque fois, la conclusion des débats était : « et au fond, pourquoi pas ? ».

Nous nous sommes donc trouvés d'emblée dans l'expression d'un rapport tendu aux « épreuves » qui permettent la justification ; leur administration ne paraît pas toujours correcte et elles ne paraissent pas d'office adéquates, ni même correspondre à la réalité des associations.

Nous allons donner trois illustrations objectivées qui correspondent à ce constat.

QUE VEUT DIRE « SOCIAL » DANS LES PROJETS SOCIO-ARTISTIQUES ?

Le Décret de 2009 avance cette définition du terme « projet socio-artistique » :

« Ensemble d'actions et de démarches créatives définies et réalisées généralement au niveau d'un ou plusieurs ateliers ou de l'association, et qui aboutit à une réalisation communicable, matérielle ou immatérielle. »

On observera que dans cette définition la dimension sociale se fait fort discrète.

On sait que les actions menées à l'intention de « publics spécifiques », soit des publics vivant dans des situations de grande précarité ou souffrant d'un handicap mental ou physique, peuvent donner lieu à un soutien supplémentaire.

Pour autant, les participants n'estiment pas que la « qualité » ou le « statut » du public soit une variable suffisante :

Ce n'est pas parce que tu travailles avec des « misérables » que tu fais de l'expression citoyenne ou de l'éducation permanente. C'est pas une question de statut.

Cette animatrice regrette l'absence de références :

On ne sait s'appuyer sur rien ; il n'y a pas de sources, pas d'éléments fondateurs.

Nous avons donc tenté d'explorer le périmètre potentiel de cette dimension « sociale », à partir des pratiques effectives.

Nous avons relevé au moins 7 interprétations différentes du terme « social » dans son lien avec la visée « artistique ». Nous les spécifions comme suit.

- L'association vise à éviter « l'effet Mathieu » ; on désigne par cette expression la tendance des groupes plus favorisés à s'approprier les opportunités ou aides, au détriment de ceux qui en ont le plus besoin. Par exemple, telles associations sont très attentives aux dispositifs d'inscription, qui peuvent favoriser les plus informés, les plus rapides, les plus stratégiques (c'est-à-dire, in fine, les plus pourvus en ressources). Il s'agit au fond d'éviter des discriminations qui s'exercent de façon peu visible, qui sont inscrites dans l'apparente « nature des choses », sont permises par le « laisser faire ».

- L'association se met en position d'entendre et de respecter une **commande** de tel ou tel groupe existant sur son territoire, même s'il n'est pas constitué comme tel. Ce type de travail implique souvent une redéfinition des rôles sociaux et des prérogatives qui y sont associées (la capacité à proposer, à analyser, à élaborer, la relation de sujet à objet...).
- L'association estime agir sur les **interactions sociales** en mettant les participants d'un atelier « en projet » : la manière de construire une appartenance (« eux » et « nous »), les relations de pouvoir vécues dans un groupe, le respect des « territoires » physiques et mentaux des uns et des autres... seront mis au travail à l'occasion de l'action.
- L'association peut viser à favoriser la **mixité sociale** en créant des occasions de rencontres entre groupes différents.
- Elle peut souhaiter **agir sur l'environnement social** dans lequel évolue la population. Elle ambitionne alors d'entreprendre des actions sur le social. Parfois, elle s'impose même de réfléchir en termes de « faits sociaux » : elle cherche à identifier le poids de la société dans les comportements et relations des individus et des groupes.
- L'association peut se donner une **visée d'égalité**, chercher à contribuer à réduire les inégalités, enrayer la tendance à leur reproduction.
- Enfin, l'association, par l'entremise de ses actions, peut mettre au travail des **représentations sociales** qui peuvent être agissantes dans le corps social (par exemple la représentation de ce qu'est un SDF, un réfugié, etc.).

On comprend évidemment que ces dimensions peuvent se recouper, se cumuler au sein d'une association ou d'un projet particulier.

Mais la question essentielle est de savoir si ces interprétations sont toutes acceptables et surtout si la mise en œuvre d'une seule d'entre elles peut être réputée suffisante pour qu'un projet « socio-artistique » soit jugé légitime par rapport à ses visées sociales.

Une autre difficulté se révèle ici.

La dimension sociale d'une action n'est pas d'office donnée à l'entame de celle-ci et elle n'est pas d'office apparente, ni offerte telle quelle.

La dimension sociale est à construire, dans les faits, mais aussi dans la vision qu'on peut avoir des faits. Cette vision peut dépendre d'une capacité d'analyse sociale qui n'est pas d'office facile à mobiliser au-delà de l'intuition ou de l'expérience pratique.

Soit cet exemple d'un stage lors des vacances de carnaval.

Il s'agit d'une création collective commune (60 participants) avec présentation publique ; la création se construit sur base d'un thème choisi par l'équipe permanente d'animation qui fait aussi appel à des artistes professionnels sélectionnés en fonction du thème. Les thèmes sont choisis en fonction d'un thème citoyen. Cela donne la ligne de départ et puis tout se crée avec les participants. (...) Tout le monde participe, les ados également, à la régie. La création collective n'est pas un puzzle, un patchwork mais bien une intégration des différentes propositions des différents groupes. La création est suivie du brûlage du bonhomme hiver, qui est décrit comme un élément de tradition.

Si on mobilise cependant une connaissance de certains carnivals en Wallonie où on procède à un tel brûlage, on se rend compte que cette « tradition » est ancrée dans une manière pour la communauté de se redire et de se revivre comme telle, au départ de la constitution d'un bouc émissaire qui est chargé symboliquement

de tous les maux et méfaits qu'a dû traverser la communauté pendant l'année écoulée⁸.

Il y a donc potentiellement une dimension sociale forte, qui n'apparaît comme telle qu'après analyse ; celle-ci donne de cette « tradition », de ce « folklore » une tout autre image.

Il reste que cette analyse, pour se déployer, doit pouvoir s'appuyer sur des connaissances qu'on ne peut considérer comme allant de soi. Ces connaissances ne doivent pas seulement, d'ailleurs, être mobilisées pour justifier l'action, elles peuvent être nécessaires en amont de celle-ci, pour comprendre une commande, entendre des besoins, concevoir une réponse.

Une question d'évaluation est bien celle-ci : prend-on suffisamment la mesure de cette forte exigence qui pèse sur les associations ?

L'EXPRESSION DOIT-ELLE PRENDRE UNE FORME « ARTISTIQUE » DANS TOUS LES CAS ?

Nous nous portons cette fois sur la dimension d'« expression citoyenne », évoquée dans le §2 de l'article 1er :

« La démarche des associations visées par le présent décret s'inscrit dans une perspective d'émancipation sociale et culturelle et favorise **l'expression citoyenne**. »

Le Décret de 2009 donne la définition suivante du terme « expression » :

« aptitude de l'être humain à s'exprimer sur le monde dans lequel il vit ou sur lui-même, en utilisant des formes d'art ou d'expression symbolique. Cette expression peut être individuelle ou collective. Elle implique le recours à des méthodes pédagogiques d'animation. »

De la même façon que le terme « socio » n'est pas défini par rapport à l'exigence de mener des « projets socio-artistiques », l'adjectif « citoyen » n'est pas spécifié outre mesure. Peut-on par exemple imaginer une expression qui ne serait pas citoyenne ?

L'article 5 § 1er pose que le développement d'une expression citoyenne passe **notamment** (nous soulignons) par :

- «
- des thématiques abordant des enjeux de société ou sociaux ;
 - des interactions créatives avec le milieu environnant et la société ;
 - des interventions, le cas échéant, dans l'espace public ;
 - une expression du groupe au travers de créations collectives ;
 - des partenariats avec des personnes et des lieux ressources, d'autres associations ou institutions. »

La question principale que se sont posée les participants est ici de savoir si une discipline artistique doit d'office être mobilisée pour qu'une « expression citoyenne » puisse être validée.

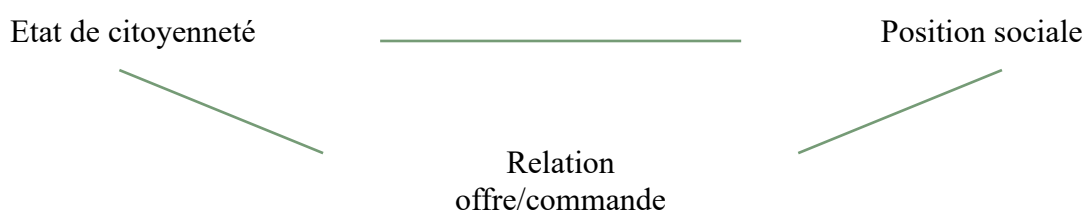
8 On retrouve en filigrane la théorie de René Girard sur le rôle du bouc émissaire. Cf. J. Blairon et J.-M. Brognier, « Fêter la relation en Wallonie », in A. D'Haenens (dir.) *Mémoire d'avenir*, Paris, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1989.

Bien des exemples poussent à répondre non à cette question, même si beaucoup pensent qu'il s'agit d'une exigence implicite aux yeux des Services du Gouvernement ; plus d'un pense aussi que les Services du gouvernement postulent même qu'une démarche artistique digne de ce nom doit être « contemporaine », impliquer une recherche de nouveauté, être en accord avec les recherches des artistes contemporains. Cette exigence implicite, si elle doit se vérifier, est en tout cas jugée excessive.

Les échanges d'expérience qui ont eu lieu mettent en avant plusieurs autres questions et permettent d'avancer plusieurs hypothèses de définition vécue.

Une expression citoyenne ne se fait pas dans le vide : elle se fonde sur un état de citoyenneté qu'on veut développer, affirmer, garantir, maintenir... on peut poser aussi qu'elle implique une visée de transformation.

Une sorte de triangle peut visualiser cette représentation.



Les capacités d'exercice de la citoyenneté sont ici reliés à des positions sociales qui déterminent en quelque sorte un champ des possibles (en matière d'accès, de maîtrise, d'impact...).

L'offre institutionnelle du CEC dépend aussi de sa relation à l'existence ou non d'une commande, qu'elle soit appropriée ou non.

Dans certains cas, comme l'exprime une participante, être là de telle manière que les habitants poussent la porte, c'est déjà beaucoup.

On peut dès lors imaginer que les enjeux de l'expression citoyenne peuvent se décliner en plusieurs registres : **faire se livrer et se délivrer ; entendre et faire entendre ; contribuer à transformer.**

Il reste que des exigences bizarres peuvent être formulées à l'encontre des projets.

Soit un projet de présence dans une cité de logement social soumise à un turn over important des habitants. Y être est déjà considéré par l'animateur comme une action ; le CEC occupe une caravane qui permet aux habitants de se livrer sur leur vécu de l'habitat : se sentent-ils chez eux ou non, ont-ils un sentiment de liberté ou pas, qu'est-ce qui manque à leurs yeux, etc. Des capsules sonores sont enregistrées et retransmises lors d'animations.

Pour les participants, ce travail est jugé comme légitime, suffisant en termes d'expression citoyenne.

Pourtant des exigences de création artistique ont été exprimées par les Services du gouvernement : le projet n'aurait pas été validé sans une création théâtrale supplémentaire qui a suivi la réalisation des capsules. Une exigence artistique a donc été exprimée en matière d'expression.

Cet exemple permet d'identifier trois curseurs qui traversent l'expression citoyenne :

- de la « simple » prise parole à la création artistique ;
- du recueil de la parole à l'interpellation politique ;
- du point de vue d'un groupe à la prise en compte de l'intérêt général.

Des fluctuations importantes se constatent en termes de légitimité de l'action : la prise de parole n'est-elle pas déjà un pas important ? Nécessaire, ce pas n'est-il pas dans certains cas suffisant (selon la commande du groupe, influencée par sa position sociale) ? Doit-elle d'office être prolongée par une création artistique ?

Inversement, dans certains cas, une prolongation vers l'interpellation n'est-elle pas éthiquement requise (l'animateur se dit « on devrait y retourner, la demande est toujours là » ; à l'inverse, une autre personne constate « une fois qu'on a fini sur le plan artistique, pour nous c'est bon ! »).

Bref les critères d'aboutissement de la démarche posent question (jusqu'où aller ?) et peuvent même se nuire (l'énergie mise à une création artistique quelque peu imposée peut n'être pas mise dans une interpellation qui serait pourtant nécessaire).

Les échanges font état d'exemples-limites qui interrogent les frontières de l'expression citoyenne.

Un autre exemple de caravane est ainsi exposé.

Dans une réunion de partenaires⁹, l'un d'entre eux remet dans le « pot commun » une caravane dont il ne se sert plus. Elle doit cependant être rénovée et réaménagée. Le CEC propose de monter un atelier participatif autour de la rénovation et de la décoration de l'objet.

6 à 10 participants d'origine variée s'engagent pendant trois jours. Les seules consignes données étaient que la caravane devait servir pour des modules d'animation variés. Les participants se sont investis dans ce projet alors qu'ils n'en seraient pas les utilisateurs.

Le projet fait l'objet de jugements contrastés : n'est-ce pas de l'occupationnel, n'est-on pas dans « le faire pour le faire ? ».

L'utilisation des trois curseurs proposés ci-dessus montre :

qu'il y a une dimension de création (imaginer un aménagement et une décoration), même si elle ne se laisse pas enfermer dans une discipline artistique en tant que telle ;

qu'il n'y a pas de prise de parole en tant que telle, les participants se sont plutôt laissés interpellés par le projet ;

qu'il y a bien prise en compte d'un intérêt qui les dépasse (ils ne seront pas les utilisateurs de l'objet et leur action doit tenir compte d'autres groupes, utilisateurs futurs).

Mais n'est-ce pas suffisant ?

Un exemple similaire est rapporté : la rénovation de la façade du bâtiment qu'occupe le CEC. Le projet est en relation avec l'espace public, non seulement au niveau des normes éventuelles qui le régissent, mais aussi à celui des interactions propriété privée/ interactions collectives.

Une troisième expérience est relatée.

Dans un quartier classé, un musée organise un « parcours d'artistes ». Les habitants ne s'y intéressent guère, mais réagissent aux nuisances occasionnées : il n'y a pas de noms de rue, les visiteurs dérangent les habitants pour demander des informations, solliciter une orientation. Le CEC recueille les plaintes et crée une « commission citoyenne créative » (C.C.C.) ; la commission imagine une signalétique non conventionnelle, contacte les comités de quartier qui font passer le dossier au collège.

L'animateur est ensuite sollicité pour s'attaquer au problème des parkings. Il hésite à répondre positivement à ce qu'il considère comme une simple commande, notamment au vu du partage du temps qui est nécessaire (il travaille sur deux entités géographiques).

Dans ce projet, on passe d'un recueil de plaintes à une interpellation ; d'une prise de parole à une démarche créative ; d'un intérêt particulier à une réponse plus générale.

Le problème posé vient aussi du succès de l'action : il engendre une autre demande que le temps disponible ne permet pas d'office d'honorer.

⁹ Rappelons que le partenariat est une des composantes réputée de l'expression citoyenne : « des partenariats avec des personnes et des lieux ressources, d'autres associations ou institutions » (article 5, § 1er).

Mais pour revenir à la première question posée dans cette section, est-ce qu'une création qui ne ressortit pas stricto sensu à une discipline artistique est d'office requise ?

Comme le dit une participante *Ça dépend avec quel public on travaille. Je vois que le côté artistique vient plomber le projet.*

Elle évoque pour sa part deux participations à une activité folklorique qui mobilise une grande partie de la population ; elle travaille avec un public très précarisé. Le fait de pousser trop loin, une année, dans la logique « sculpture » a produit une non appropriation et un délitement du groupe ; une autre année, la réalisation était plus « cartoon » et proche des codes « folkloriques » ; elle a totalement mobilisé le groupe et lui a permis de participer beaucoup plus à la manifestation, aux côtés d'autres groupes. L'animatrice, cependant, *ne l'aurait pas mis dans le dossier.*

Une ambition esthétique, ou un travail d'imitation de codes culturels proches d'une population seraient-ils jugés insuffisants ?

PROJET SOCIO-ARTISTIQUE ET EXPRESSION CITOYENNE : DEUX TERMES QUI DÉSIGNENT AU FOND LA MÊME CHOSE OU DEUX TERMES À DISTINGUER ?

Les incertitudes qui traversent les deux éléments centraux et que nous venons d'explorer sont telles que finalement le doute s'installe sur la pertinence de les distinguer. Pour les uns, cette distinction est formelle et peu opérante ; elle peut être abandonnée.

Pour d'autres, elle est significative et mérite d'être opérée en regard du sens des projets.

Explorons les dimensions de cette controverse.

Certains *trouvent très difficile de faire du socio-artistique sans faire de l'expression citoyenne.* Telle coordinatrice présente *un projet socio-artistique qui pour moi est aussi citoyen.* Un autre participant évoque la grille à remplir pour présenter le projet institutionnel et avance :

Quand tu fais un projet socio-artistique, il suffit de passer un peu de temps pour expliquer la dimension citoyenne qui s'y trouve.

Cette position dans la controverse invite au fond à considérer que tout ça fait partie d'un ensemble.

Elle ne fait pas l'unanimité. Si nous reprenons l'exemple de la rénovation de la façade du CEC, l'idée de l'équipe est la suivante :

Notre projet de façade, pour l'instant, on voudrait le mettre en PSA parce que, malgré tout, c'est les gens du quartier, c'est les gens d'[une association sociale]. Par contre, il y a un plan qui leur a été proposé, mais il y a quand même des aménagements possibles.

Cette dernière proposition tend probablement à assimiler citoyenneté et participation à la décision. Mais un autre participant trouve quant à lui que ce n'est pas tellement citoyen.

Au fond, l'identité institutionnelle « CEC » reprend les deux dimensions : expression (citoyenne) et créativité (qui peut renvoyer au moins partiellement à projet socio-artistique). Mais quel est le sens de la conjonction « et » ?

Le « et » veut-il dire que les deux sont toujours là en même temps, que l'un ne va pas sans l'autre et réciproquement ? Ou indique-t-il que les deux dimensions peuvent s'articuler – ce qui implique qu'on peut (et doit) les distinguer ?

On peut par exemple imaginer des situations de basculement :

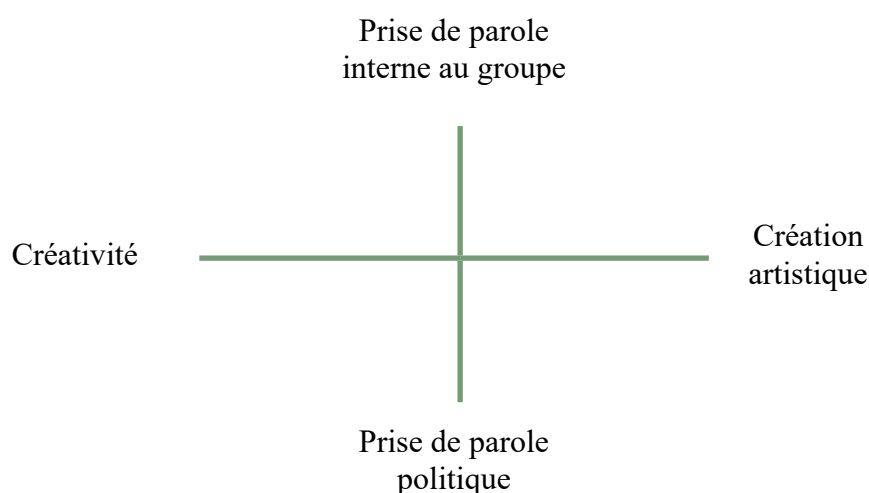
On commence par ceci, le projet se développe, il se vit et, tout à coup, on bascule dans l'autre.

Cette représentation suppose alors une zone d'intersection. Elle impliquerait que les deux dimensions (expression et créativité) puissent être présentes de manière variable et qu'elles puissent se rencontrer ou pas se rencontrer.

Nous avons été amené ainsi à proposer cette synthèse :

*Ça peut PRODUIRE une parole, comme ça peut PARTIR d'une parole et ça peut produire une expérience artistique. Pourrait-on dire que la mission CEC en tant qu'institution est de rendre **possible** [ce qui ne veut pas dire imposer] l'effet inattendu dans l'autre dimension ? Vous partez de l'artistique et vous arrivez à l'expression ou vous partez de l'expression et vous arrivez à l'artistique ?*

Pour le dire plus précisément, nous aurions alors deux axes qui se croisent ; celui de la prise de parole proposerait une tension entre une expression interne à l'activité et une expression qu'on pourrait qualifier de politique ; celui de la création, une tension entre la créativité (esthétique, imaginative) et la création artistique.



Mais il y aurait alors peu de sens à décliner les quatre positions possibles projet par projet ou activité par activité.

Ce serait la singularité de l'identité institutionnelle, l'ensemble spécifique qu'elle représente, les choix qu'elle implique qui déterminerait en fait la forme des relations entre les deux dimensions : intégrée (non distincte) ou séparée/articulée (en tout cas distincte).

La question d'évaluation qui se pose est dès lors double : les deux positions dans la controverse sont-elles jugées toutes les deux légitimes ? Peuvent-elles se décliner au niveau global de l'identité institutionnelle plutôt qu'être appliquées à chaque unité d'action ?

CHAPITRE 3

UN ÉTAT DE TEXTE INSATISFAISANT

L'examen de ces trois questions montre en tout cas que le texte décretal, en l'état, souffre de nombreuses imprécisions ou insuffisances.

Nous les avons catégorisées comme suit.

DES DÉFINITIONS PEU CLAIRES

Nous avons vu dans le chapitre précédent que la définition de termes-clés comme « socio » artistique ou « expression » n'était pas suffisamment « robuste »¹⁰ pour « assurer » les agents dans le déploiement de leurs actions.

Nous n'en donnerons qu'un exemple, qui suffira, pensons-nous, à suggérer qu'un travail plus précis soit entrepris à l'occasion de l'évaluation du Décret.

La section 2 du Chapitre 1er du Décret de 2009 propose cette définition des CEC :

« Centre d'expression et de créativité » ou « (CEC) en abrégé » : l'association proposant à tous publics des ateliers réguliers et des projets dans toute discipline artistique pour laquelle la maîtrise technique n'est pas une fin en soi mais contribue au développement de l'expression et de la créativité des participants. »

Outre le fait que nous nous demandons pour qui la maîtrise technique pourrait être une fin en soi, nous observons dans cette définition que la discipline artistique est le contenant exclusif et que l'expression et la créativité se trouvent placés dans le registre des effets.

Une définition est donnée quelques lignes plus bas du terme « Pratique artistique » :

« toute forme d'art ou d'expression symbolique qui offre à toute personne la possibilité de s'exprimer par l'exercice et la découverte de disciplines artistiques voire de développer sa créativité dans un but non professionnel. »

Dans cette dernière définition, force est de constater que l'expression devient le contenant de son propre contenu (« toute forme (...) d'expression qui offre (...) la possibilité de s'exprimer »), tandis que la discipline artistique devient un moyen, et qu'une gradation (« voire ») est introduite : la créativité dépasse ici l'exercice de la discipline artistique...

Il est malaisé de se retrouver dans une série de définitions où des termes passent du statut de contenant à celui de contenu et inversement ; où certains de ceux-ci sont successivement présentés comme un contenant exclusif, puis comme un moyen subordonné à un autre moyen jugé de rang supérieur...

Une série de questions que nous avons exposées au chapitre précédent trouvent peut-être ici une de leurs explications.

DES DISTINCTIONS OPÉRÉES MAIS NON SUIVIES D'EFFETS

Par ailleurs, dans les définitions précédentes, nous trouvons des distinctions qui recourent les questionnements exposés au chapitre précédent.

Par exemple, une distinction entre « art » et « expression symbolique ».

¹⁰ Pour reprendre ce terme des sociologues de l'innovation.

Nous imaginons que toute prise de parole, mobilisant quelque langage que ce soit, serait considérée comme une forme d'« expression symbolique » (nous pouvons penser par exemple aux « capsules sonores » évoquées précédemment).

Si cette distinction devait être suivie d'effet, il serait exclu qu'on considère que l'action d'un CEC doive se couler d'office dans une discipline artistique en tant que telle.

Or les échanges d'expériences entre participants montrent qu'il n'en va pas ainsi.

Plusieurs projets de nature plutôt journalistique ont ainsi été refusés au nom d'une opposition entre « créativité » et « travail d'information », alors même que la définition du terme « pratique artistique », nous l'avons vu, relie les termes « expression symbolique » et « créativité ».

Il n'est guère compréhensible que cohabitent dans un même paysage institutionnel des définitions qui autorisent certains possibles et des refus lorsque ces possibles sont activés.

DES QUESTIONS DE COHÉRENCE

A un autre niveau, des questions de cohérence peuvent se poser.

Revenons par exemple sur la définition de ce que le Décret appelle « expression » :

« aptitude de l'être humain à s'exprimer sur le monde dans lequel il vit ou sur lui-même, en utilisant des formes d'art ou d'expression symbolique. Cette expression peut être individuelle ou collective. Elle implique le recours à des méthodes pédagogiques d'animation. »

Il n'est pas d'office pertinent de poser que cette **aptitude** qui est reconnue à l'être humain d'utiliser des formes d'expression symbolique (par exemple le langage oral ou parlé) « **implique le recours à des méthodes** pédagogiques d'animation » : d'une certaine manière, une aptitude est une aptitude...

Mais voyons maintenant la définition qui est proposée pour l'entrée « démarche créative » :

« processus pédagogique impliquant les participants et proposé par l'animateur artistique dans le cadre des ateliers voire des projets. Ce processus vise à créer un cadre d'exploration, au départ d'un thème, d'un concept, de matériaux, d'une technique ou d'une approche esthétique ».

Cette définition avance l'idée d'un « cadre d'exploration » qui peut parfois fonctionner comme un oxymoron : l'exploration peut certes déboucher sur la définition d'un cadre, mais il ne faudrait pas en arriver à ce que le cadre soit posé d'office et dans tous les cas comme un préalable à une... exploration.

L'idée d'exploration, en tout cas, ne s'accommode pas facilement et d'emblée avec des pratiques normées, surtout par des définitions confuses donnant lieu à des interprétations qui semblent ne pas toujours échapper à l'arbitraire.

CONJONCTIONS ET ADVERBES DANS LES ZONES D'INCERTITUDE

Dans de nombreuses définitions proposées par le Décret de 2009, des conjonctions ou des adverbes jouent un rôle important d'ouverture ou de relativisation.

Les débats qui ont émaillé les focus groupes montrent cependant que ces conjonctions ou adverbes peuvent être quelque peu oubliés : des « ou » deviennent des « et » dans les attentes ; des « notamment » ou des « le cas échéant » sont omis et les exigences qu'ils relativisaient sont augmentées ; nous avons vu déjà que le sens de certain « et » pouvait manquer de clarté (addition ou juxtaposition).

Par exemple une participante explique avoir construit un atelier sur un thème qui touche à la problématique de la radicalisation. L'atelier est destiné à des enfants.

La réflexion qui sera produite *restera dans le groupe et ne sera pas partagée dans l'espace public.*

On peut le comprendre. L'animatrice s'interroge : **Du coup** (nous soulignons), *il n'y a pas vraiment de dimension citoyenne alors que j'ai le sentiment qu'on participe à en faire des citoyens. Du coup, est-ce que je peux mettre ce projet dans la case « citoyenne » ?*

Elle ne poserait pas la question si elle s'autorisait à prendre toute la mesure des nuances de l'article 5 (nous les soulignons en caractères gras) :

« Les associations reconnues poursuivent les missions suivantes :

§1er. Les Centres d'expression et de créativité ont pour mission de stimuler la créativité par l'organisation d'ateliers **et/ou** de projets socio-artistiques ayant pour objectifs :

1° (...)

2° Le développement d'une expression citoyenne **notamment** par :

- des thématiques abordant des enjeux de société ou sociaux ;
- des interactions créatives avec le milieu environnant et la société ;
- des interventions, **le cas échéant**, dans l'espace public ;
- une expression du groupe au travers de créations collectives ;
- des partenariats avec des personnes et des lieux ressources, d'autres associations ou institutions. »

Lorsque nous rappelons que *dans le texte, il est mis « le cas échéant », il nous est répondu : Pas dans la grille d'évaluation. Dans le dossier de reconnaissance, les « notamment », « le cas échéant », etc. n'apparaissent plus.*¹¹

Nous avons vu ci-dessus que des projets de nature plutôt journalistique avaient été refusés au nom d'une opposition entre « créativité » et « travail d'information ». Ce refus se justifie-t-il toutefois au regard de l'article 1er - § 1er du Décret :

Article 1er.-§1er

« Le présent décret a pour objet la reconnaissance des associations qui mènent des actions favorisant le développement culturel des individus et des groupes par l'expression **et/ou** la créativité, par la mise en œuvre de pratiques artistiques telle que définies à l'article 3, afin qu'ils puissent se projeter, inventer et participer à la vie sociale et culturelle. »

Nous semblons donc avoir affaire parfois à des dépassements des exigences définies par le texte décréteil. Il va sans dire que les remarques que nous formulons à propos des conjonctions ou des adverbes de relativisation ne doivent pas conduire à imposer ces exigences excessives dans un prochain texte...

UN BATEAU SURCHARGÉ

En effet, les expériences des agents rencontrés montrent que les exigences effectivement imposées (et parfois, nous l'avons vu, auto-imposées) paraissent disproportionnées par rapport au soutien public qui est accordé.

De plus, il n'est pas certain que la qualité des pratiques ne pâtisse pas in fine de la place qui est accordée au quantitatif.

Nous pensons notamment aux situations d'auto-exploitation qui conduisent les agents « à ne pas mettre

¹¹ Il semble que cette réponse ne soit pas tout à fait exacte ; mais cette réponse erronée en dit long en tant que telle.

dans le dossier » des projets ou des actions qui leur paraissent toutefois pertinents. Il est certain qu'en faire plus parce qu'on n'est pas sûr de la validation accordée à telle ou telle réalisation prive les actions d'un investissement qui les aurait renforcées.

Par ailleurs, l'activité de justification telle qu'elle est formatée est trop importante et trop inadaptée aux pratiques réelles¹² ; elle peut finir par imposer un travail à l'envers : « on fait ce qu'on peut justifier » ; cette conséquence éloigne encore plus les agents de la visée officiellement définie : la créativité.

Mais surtout, l'état du texte et son usage institutionnel ne protègent guère les associations de la soumission à un optimum impossible à atteindre. Il y a toujours moyen, en effet, de convoquer en termes d'exigence une autre dimension que celle qui est activée : créatif, oui, mais pas artistique ; expression, oui, mais pas suffisamment aboutie ; artistique, oui, mais pas novateur ; citoyen, oui, mais pas créatif, etc.

Tout se passe comme si on pouvait reprocher à l'infini l'absence d'un terme par rapport à un autre, quelle que soit la configuration.

Ce fonctionnement ne peut que nous faire penser à cette histoire racontée par Paul Watzlawick : une mère schizophrène offre deux cravates à son fils ; le lendemain celui-ci en porte une et se voit reprocher : « ah, tu n'aimes pas l'autre ? ».

12 Le dossier de reconnaissance comprend pas moins de 53 pages ; il doit être complété par une note d'intention et un plan d'action dont la logique programmatique (tout prévoir, tout décrire ex ante) nous paraît absolument antinomique de la construction d'un « cadre d'exploration » exigée aussi par le Décret. Ces données étaient exactes au moment où les focus groupes ont été organisés. Nous notons que le formulaire vient d'être un peu allégé.

CHAPITRE IV

DES QUESTIONS DÉTERMINANTES

Ces premiers éléments d'analyse conduisent à identifier des questions déterminantes pour le sens légitime que l'on peut accorder aux pratiques. Ces questions nous paraissent constituer des questions d'évaluation prioritaires du Décret de 2009.

LA DÉMOCRATIE CULTURELLE EST-ELLE BIEN LE PLI DÉTERMINANT DES ACTIVITÉS ?

Le Décret de 2009 ne pose pas clairement cette orientation comme déterminante.

Les projets rapportés et analysés conduisent cependant à penser que cela devrait être le cas.

Mais il conviendrait alors d'en revenir aux principes constitutifs de la démocratie culturelle et à l'héritage de Marcel Hicter.

En particulier, l'approche devrait être guidée par le postulat qu'il y a toujours une culture active dans un individu ou un groupe et qu'il n'y a aucune raison de penser que certaines formes de culture soient supérieures à d'autres.

Cette animatrice qui travaille avec un public de sans-abri le sait bien :

On démarre d'un univers, aussi. Là j'avais un univers un peu style punk de base même si on l'a déconstruit par après. Ils sont venus avec le style lo-fi, mais c'était intéressant.

Le dialogue des cultures prôné en conséquence par la démocratie culturelle implique une réciprocité : en particulier, il n'y a pas un stimulateur et des stimulés, à l'inverse de ce que pose le Décret de 2009 en son article 5 § 1er :

« Les Centres d'expression et de créativité ont pour mission de stimuler la créativité par l'organisation d'ateliers et/ou de projets socio-artistiques ».

S'il y a une visée de développement, celle-ci doit concerner autant les professionnels (qui vont à la rencontre, découvrent des réalités, entendent des besoins silencieux, apprennent des codes) que les populations.

La référence à une démocratie culturelle qui serait l'orientation centrale impliquerait aussi que l'on ne réserve pas le terme « culture » à la production artistique.

Soit cet exemple, beaucoup discuté, d'un « atelier carrosserie » dans une ville où il y avait beaucoup de dégradations des véhicules. Est-ce que la culture du « tuning » devrait être rejetée, même si elle est fort influencée par les médias¹³ ? Passerait-on à côté de tout ce qui pourrait se jouer socialement **sans se dire** par rapport à des comportements délinquants, au prétexte que la peinture sur carrosserie n'est pas accrochable sur des cimaises ?

Un autre exemple apporté est celui d'un atelier « danses burundaises » dont la part de création n'est pas évidente par rapport à la « discipline ». Mais si on prend le **point de vue des corps des participants**, appartenant aux deux ethnies qui se sont fait la guerre que l'on sait, est-on si sûr qu'aucun « développement culturel » n'est en jeu dans un tel atelier ?

13 Cf. l'émission populaire, très controversée d'ailleurs, de « Pimp my ride ».

LEVER LES OBSTACLES À LA CRÉATIVITÉ DES CRÉATEURS D'OCCASION ?

Ce genre de raisonnement conduit à être davantage attentifs à l'imperceptible, à l'anodin apparent, mais qui peut pourtant s'avérer décisif **si on n'oublie pas de prendre en compte le point de vue des populations au moins autant que celui des professionnels.**

Comme cette adaptation des comportements qu'une animatrice qui travaille avec des SDF constate dans leur chef (et qui lui signifient un respect) ; comme l'acceptation, pour son compte à elle, de la problématique de l'alcool dans son atelier.

Ou cette anecdote qui concerne un « groupe » de « taggeurs » :

Je me souviens aussi avec un groupe de tag, ce que je ne maîtrise pas du tout, je n'aurais jamais été développer cet outil-là, on s'est retrouvés devant un mur sur lequel ils devaient travailler. Ces gens ne parlent pas entre eux. Il y avait une tache qui ressemblait à un élan qu'un voulait accentuer par des cercles, comme pour le grandir. Et toute la réflexion a été de dire « c'est un coup dans une brique, est-ce que ça ne suffit pas ? », « est-ce qu'on a vraiment à intervenir sur ce mur ? », « est-ce que ce mur n'est pas bien comme ça ? ». On n'a rien foutu sur le plan artistique, mais il y a eu un débat qui a pris presque une demi-journée, avec des gens qui ne se parlent jamais.

Le travail en CEC ne pourrait-il se décrire légitimement comme une « **création d'occasions** »¹⁴, au départ de ce que sont les participants, de leur commande éventuelle, des enjeux de l'institution, de ce que l'animateur amène, des échanges qui se construisent ?

Mais cette logique d'action, pour appropriée qu'elle puisse paraître dans le contexte de pratiques de démocratie culturelle, se heurte pour l'instant à de nombreux obstacles inutiles.

Nous en avons pointé de quatre catégories.

> La pression du Beau, du fini

Implicite ou non, cette pression est vécue :

- *J'ai l'impression qu'on se met une pression du beau, du fini.*
- *Et puis, il y a l'obligation d'une phase de présentation dans l'année (périodicité annuelle).*
- *On se met la pression du fini ou pas et du beau ou pas. En tout cas chez nous.*

Cette exigence n'est toutefois pas présente dans le Décret :

- *C'est pas dans le décret, donc ça ne peut pas être un critère.*
- *L'esthétique, c'est pas dans le décret et pourtant on te dit que c'est moche et que ça ne va pas. Même toi, tu t'auto-censures.*

> L'obligation de monstration

est liée à la précédente.

Le texte du Décret, pour rappel, définit une obligation de communicabilité pour les projets socio-artistiques :

« ensemble d'actions et de démarches créatives définies et réalisées généralement au niveau d'un ou plusieurs ateliers ou de l'association, et qui aboutit à une réalisation communicable, matérielle ou immatérielle. »

¹⁴ C'est une expression de Fernand Deligny, qui demandait d'ailleurs à ses éducateurs, qui s'occupaient de jeunes en très grande difficulté, de développer une pratique artistique personnelle.

Mais est-ce que « communicable » implique d'office que la réalisation soit communiquée ?

Il semble que soient posées ici des exigences bien supérieures à celles qui pèsent sur les artistes même confirmés. Combien d'esquisses, d'essais et erreurs, de brouillons sont nécessaires à une « réalisation » artistique ?

On sous-estime aussi gravement, nous semble-t-il, les enjeux d'une « publication », d'un abandon dans et à l'espace public, les effets d'une confrontation à un regard inconnu¹⁵.

Faudrait-il aller jusqu'à rappeler que Milan Kundera, dans son ouvrage *Les testaments trahis*, dénonce la violence d'une publication de réalisations faite contre la volonté expresse de leur auteur¹⁶ ? Ce qui vaut pour un Franz Kafka, par exemple, ne vaudrait-il pas, a fortiori, pour d'autres moins reconnus ?

> Le bougisme

Une troisième catégorie d'obstacles à des pratiques de démocratie culturelle concerne l'obligation artificielle du changement qui s'exprime par exemple par une périodicité annuelle ou par le rejet du « déjà vu ».

- *[Qu'on ne me parle plus] d'innovation sociale, parce que là, on en bouffe !*
- *Est-ce que ça ça fait partie des codes de légitimité implicites ?*
- *Et puis, on doit chaque année changer la forme.*
- *Oui, c'est ça, on doit être hyper-innovants.*

Si l'on raisonnait à partir du public (et non des professionnels et de ce qu'on estime pouvoir leur imposer en matière de « nouveauté »), on pourrait par exemple prendre en compte l'importance d'appartenir à un groupe qui se reconnaît comme tel.

Les gens, ils se sentent chez eux, ce sont leurs ateliers. C'est génial, déclare une animatrice qui explique comment elle ruse par rapport à l'obligation artificielle de renouvellement.

Il faut reconnaître aussi que l'expression citoyenne, si elle se donne comme visée d'aboutir (par exemple à une transformation de l'environnement), a besoin d'une durée importante, comme d'ailleurs les groupes qui accueillent des personnes isolées ou stigmatisées : peut-on leur ouvrir des possibles et les refermer prématurément parce qu'il faudrait « changer » ?

> La justification inappropriée

Le formulaire de reconnaissance n'est pas considéré comme un support aidant, que du contraire.

Trop lourd pour le candidat, trop lourd pour le commissaire, il obéit de surcroît à une logique inappropriée par rapport à la mission.

Par exemple, le dossier de reconnaissance impose aux candidats de se projeter cinq ans plus tard et de définir « les résultats attendus », qui doivent être « formulés en termes mesurables ». Un indicateur doit être défini par objectif.

On comprend aisément que cette logique programmatique et technocratique ne convient que fort peu à des démarches qui visent à nouer un dialogue des cultures, laisser émerger l'imprévu, fournir un cadre d'exploration, etc.

15 L'écrivain Bernard Noël décrit très bien cette dialectique : « Entre l'isolement et le public, la liaison est du genre de celle qu'on voit entre opposition et majorité, sauf qu'elle n'est pas dévoyée par la présence du pouvoir. L'écriture s'oppose à ce qui la porte en public, et cependant elle appelle ce public, cette publication. Devenue publique, l'écriture n'appartient plus à l'écriture. Elle se rappelle à elle-même à travers son lecteur. La publication conteste l'écriture, mais c'est en la poussant vers l'au-delà de sa limite. L'écriture conteste la publication, qui la ramène à son effacement, à son oubli. » B. Noël, *La castration mentale*, Paris, P.O.L., 1997, p. 101. Que penser alors d'une pression automatique à la monstration qui ferait l'impasse sur toutes les difficultés d'une telle dialectique ?

16 M. Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

Une démarche culturelle et sociale qui se veut égalitaire produit des effets sur lesquels on peut et on doit certes réfléchir, mais elle est inauthentique si elle définit unilatéralement des « indicateurs » de « mesure », où l'irréalisme le dispute souvent à la bêtise¹⁷.

LA MÉDIATION, DANS QUEL SENS ?

Le décret de 2009 pose aussi des exigences en matière de « médiation artistique » :

« dispositif pédagogique visant à susciter et à accompagner l'appropriation d'œuvres artistiques par les participants du Centre d'expression et de créativité et par des publics externes à celui-ci. Il s'agit d'activités développées en dehors des heures d'atelier mais en synergie avec ceux-ci¹⁸ »

On ne perçoit pas très bien le sens de l'obligation d'opérer ce travail de médiation « en dehors des heures d'atelier », ce qui implique que l'on exclut l'appropriation par la pratique, *in vivo* et *in situ*...

Mais il paraît surtout essentiel ici de distinguer une médiation qui vise à la démocratisation de la culture et une médiation qui s'inscrit dans une visée de démocratie culturelle.

Dans le Décret de 2009, la médiation qui vise la démocratisation de la culture entend donner accès aux œuvres, nous l'avons lu ci-dessus.

Mais ne devrait-elle pas donner accès d'abord à la question des codes – plutôt qu'aux œuvres ?

On sait que Pierre Bourdieu, dans sa grande enquête *L'amour de l'art*, avait raisonné cette question.

En rappelant qu'une œuvre d'art est « en quelque sorte faite deux fois, par le créateur et le spectateur, ou mieux, par la société à laquelle appartient le spectateur »¹⁹, Bourdieu établit que la compréhension d'une œuvre dépend des relations entre deux catégories de codes :

« La lisibilité d'une œuvre d'art pour un individu particulier est fonction de l'écart entre le code, plus ou moins complexe et raffiné, qu'exige l'œuvre et la compétence individuelle, définie par le degré auquel le code social, lui-même plus ou moins complexe et raffiné, est maîtrisé. »

Le code social est à entendre notamment comme le résultat institué des systèmes de classement, de vision et de division qui dirigent la perception à une époque donnée.

« Si les formes les plus novatrices de l'art ne se livrent d'abord qu'à quelques virtuoses (dont les positions d'avant-garde s'expliquent toujours en partie par la position qu'ils occupent dans le champ intellectuel et, plus généralement, dans la structure sociale), c'est qu'elles exigent l'aptitude à rompre avec tous les codes, à commencer évidemment par le code de l'existence quotidienne, et que cette aptitude s'acquiert à travers la fréquentation d'œuvres exigeant des codes différents et à travers l'expérience de l'histoire de l'art comme succession de ruptures avec les codes établis ; bref, l'aptitude à mettre en suspens tous les codes disponibles pour s'en remettre à l'œuvre même, dans ce qu'elle a de plus insolite au premier abord, suppose la maîtrise accomplie du code des codes qui règle l'application adéquate des différents codes sociaux objectivement exigés par l'ensemble des œuvres disponibles à un moment donné du temps. »²⁰

L'acquisition que postule la médiation qui vise à la démocratisation de la culture exige donc une durée

17 Cf. sur ce point J. Blairon et E. Servais, « Les résultats culturels d'une culture du résultat – M. Sarkhozy veut que ses ministres soient notés », <https://www.intermag.be/157>.

18 Nous reproduisons le texte tel quel, y compris avec ses coquilles.

19 P. Bourdieu, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1969, p. 76.

20 P. Bourdieu, *op.cit.*, p. 79.

longue, une longue fréquentation d'œuvres diverses, une capacité à rompre avec ce que l'on a acquis en les fréquentant.

Les exigences du Décret semblent à ce propos particulièrement démesurées et surtout peu cohérentes.

L'apprentissage du « code social » (qui détermine la capacité de perception) semble en tout cas la condition première, *sine qua non*.

Et comment pourrait-il mieux se réaliser que par la pratique ?

On peut dès lors s'étonner du bannissement hautain d'ateliers comme les ateliers d'aquarelle (il ne s'agit que d'un exemple), qui semblent fonctionner comme un répulsif dans le cadre des évaluations de projets. Pourtant, cette pratique ne permet-elle pas une première rupture « avec le code de l'existence quotidienne » ?

Il semble en tout cas peu réaliste de brûler les étapes et de confronter des individus ou des groupes aux œuvres sans se préoccuper de la lente et longue appropriation nécessaire de la capacité de perception.

Mais il nous semble que la médiation est aussi à penser dans le cadre d'une visée de démocratie culturelle. Elle en serait d'ailleurs d'autant plus complexe, puisqu'il ne s'agirait plus de confronter un récepteur à une œuvre, mais de confronter des sujets, chacun et tour à tour émetteur et récepteur, confrontés cette fois à une galaxie de codes, dont celui de la vie quotidienne qui serait lui-même « à double face », puisque considéré **aussi** comme une création culturelle, souvent inaperçue d'ailleurs.

La dimension créative du travail, par exemple, est souvent sous-estimée.

Danièle Linhart en donne un exemple très interpellant dans un abattoir : des ouvrières peu qualifiées doivent emballer des abats à destination de grandes surfaces²¹.

A l'occasion d'une grève, D. Linhart constate que ce collectif d'ouvrières, en toute autonomie, s'était inventé des règles de « beauté » à respecter dans le cadre d'un travail apparemment dévalorisé.

Il nous semble que ce travail de médiation n'est que peu envisagé ni étudié.

Deux questions d'évaluation découlent de cette réflexion :

- le Décret n'est-il pas trop ambitieux et ne pousse-t-il pas à « brûler les étapes » en matière de médiation ressortissant à la démocratisation de la culture ?
- Ne néglige-t-il pas une autre forme de médiation, encore plus exigeante sans doute, qui est impliquée dans tout « dialogue des cultures » ressortissant à la démocratie culturelle ?

DES ACTIONS DANS UN OU DANS DEUX CHAMPS ?

Un des apports essentiels du travail de Pierre Bourdieu est l'élaboration du concept de « champ ».

Bourdieu entend par là des univers spécifiques, dotés de lois de fonctionnement propres, qui tendent à se séparer et à s'autonomiser de plus en plus.

Le champ artistique, par exemple, se détache peu à peu du champ religieux (qui lui assigne une mission au fond morale) et du champ politique (qui tend à contrôler les œuvres produites).

Une doctrine comme « l'art pour l'art » énonce ainsi que l'art ne doit poursuivre d'autre visée que lui-même, n'être au service de rien, ni de la foi ni du pouvoir. Aujourd'hui, le champ artistique tend cependant de plus en plus à être annexé par le champ économique²².

21 D. Linhart, *Travailler sans les autres ?*, Paris, Seuil, coll. Non conforme, 2009.

22 Cf. Par exemple P. Bourdieu, « Questions aux vrais maîtres du monde », in *Interventions, Science sociale et action politique*, Marseille, Agone, 2002. L'auteur interroge des grands industriels de la culture et leur rappelle qu'il faut tout un environnement et des siècles de travail pour faire émerger des créateurs.

Un champ est aussi une arène où des agents sont en relation et en conflit, notamment pour la définition de ce qui est légitime dans le champ. Parfois, le champ est le théâtre d'une « révolution symbolique » où les principes de légitimité dominants sont renversés ; Bourdieu en fait une longue démonstration à propos du peintre Manet²³.

De même, la Déclaration universelle des droits de l'homme opère une révolution symbolique dans le champ politique, en posant que tous sont égaux et peuvent décider collectivement et également de leur sort.

Cette très brève évocation suffit, nous l'espérons, à poser cette question d'évaluation : une partie des actions CEC ne ressortit-elle pas au champ artistique, tandis qu'une autre se situerait dans le champ politique (nous évoquons ici, bien entendu, l'expression citoyenne) ?

Ce point, s'il était acquis, serait loin d'être sans conséquences.

Par exemple, les temporalités et les termes des actions ne sont pas du tout les mêmes : dans le champ politique, il faut s'obstiner pour aboutir (d'où une durée dépendant des possibilités de l'action, aux espoirs qu'elle peut faire surgir et une temporalité qui est liée également au processus de décision politique).

Dans le champ artistique, on ne peut se passer d'un fort investissement dans le travail d'esquisse, au sens large du terme, sans que le terme de l'émergence d'une création qui « tient par elle-même », comme le dit Gilles Deleuze, puisse être programmé.

Une conséquence tangible de ces constats, c'est que la tenue des activités du CEC et en premier lieu leur temporalité ne peut être décidée artificiellement d'une manière bureaucratique : elle est dépendante d'états de champs qui déterminent en partie leur déroulement – si du moins on veut vraiment qu'elles tendent vers l'efficacité.

Ensuite, on devrait pouvoir étudier la position et les relations dans lesquelles sont pris les CEC dans chaque champ.

Dans le champ artistique, les CEC ne se situent-ils pas plutôt à la frontière du champ (flirtant parfois avec l'artisanat d'art ?) dans une zone qui rend toutefois celui-ci possible et légitime ?

« La logique de la vitesse n'est pas celle de la culture. C'est là qu'il faudrait commencer à poser des questions. J'ai parlé à l'instant de productions culturelles. Est-il encore possible aujourd'hui, et sera-t-il encore longtemps possible de parler de productions culturelles et de culture ? Ceux qui font le nouveau monde de la communication et qui sont faits par lui aiment à évoquer le problème de la vitesse, des flux d'informations et des transactions qui deviennent de plus en plus rapides, et ils ont sans doute partiellement raison quand ils pensent à la circulation de l'information et à la rotation des produits. Cela dit, la logique de la vitesse et du profit qui se réunissent dans la poursuite du profit maximal à court terme (avec l'Audimat pour la télévision, le succès de vente pour le livre et, bien évidemment, le journal, le nombre d'années pour le film) me paraissent incompatibles avec l'idée de culture. Quand, comme disait Ernst Gombrich, les « conditions écologiques de l'art » sont détruites, l'art et la culture ne tardent pas à mourir. »²⁴

Ne peut-on dire que les CEC font partie de ces « conditions écologiques de l'art » et peuvent contribuer à éviter que le champ artistique ne paie son autonomisation d'un confinement qui ne le rendrait plus accessible qu'aux groupes sociaux dominants, au détriment d'une « culturalisation » de la vie quotidienne et du travail, par exemple ?

Les CEC ne contribuent-ils pas à former un « univers social » où l'importance de la production culturelle peut être reconnue ?

23 P. Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'agir, Seuil, 2013.

24 P. Bourdieu, « Questions aux vrais maîtres du monde », *op.cit.*

« Il a fallu près de cinq siècles aux peintres pour conquérir le droit de choisir les couleurs employées, la manière de les employer, puis, tout à la fin, le droit de choisir le sujet, notamment en le faisant disparaître, avec l'art abstrait, au grand scandale du commanditaire bourgeois ; de même, pour avoir un cinéma d'auteurs, il faut avoir tout un univers social, des petites salles et des cinémathèques projetant des films classiques et fréquentées par les étudiants, des ciné-clubs animés par des professeurs de philosophie cinéphiles formés par la fréquentation desdites salles, des critiques avertis qui écrivent dans les Cahiers du cinéma, des cinéastes qui ont appris leur métier en voyant des films dont ils rendaient compte dans ces Cahiers, bref tout un milieu social dans lequel un certain cinéma a de la valeur, est reconnu. »²⁵

Dans le champ politique, s'agit-il bien de permettre que des questions nouvelles trouvent une expression, d'une part, et que le capital symbolique nécessaire pour se considérer comme partie prenante du champ puisse être accumulé par ceux à qui il fait plus ou moins défaut, d'autre part ?

On peut alors penser que les exigences définies à l'égard des agents devraient pouvoir être interrogées à partir de leur positionnement dans ces deux champs.

On peut dès lors se demander si l'exigence du « beau » et de la « nouveauté », si ce n'est de la contemporanéité, dans les pratiques artistiques ne sont pas disproportionnées, artificiellement plaquées sur des ateliers, comme si leurs agents et participants avaient à être des « révolutionnaires symboliques » à tout moment. On peut surtout craindre que de telles exigences, implicites rappelons-le, ne fassent passer les agents à côté des enjeux qui justifient leurs actions.

25 Idem, *ibidem*.

CHAPITRE 5

DES RÉFÉRENCES DISCRIMINANTES ?

On pourrait à l'inverse de ces normes implicites qui entravent l'action se demander quels appuis pourraient être proposés aux agents pour faciliter leurs investissements et efforts.

On se souvient que nous avons relevé ce propos d'une animatrice qui regrette l'absence de références :
On ne sait s'appuyer sur rien ; il n'y a pas de sources, pas d'éléments fondateurs.

En outre, nous étions parti du constat, que nous réaffirmons avec force, que les zones d'incertitude auxquelles les agents étaient confrontés ne concernent pas les pratiques en tant que telles : pour les participants avec qui nous avons dialogué, elles semblent bien assurées par rapport à leurs visées et leur rapport aux usagers des associations.

En d'autres mots, les agents peuvent réellement s'appuyer sur un **sens pratique**²⁶ adéquat.

Mais il nous semble que des éléments de connaissance objective, congruents à ce sens pratique, pourraient jouer le rôle d'« **éléments fondateurs** » et de points d'appui pour le travail des agents.

Nous nous référons ici au travail de Karl Popper²⁷ qui explique que lorsqu'il s'agit de comprendre et d'expliquer un phénomène, il s'agit au fond de construire une sorte de syllogisme.

L'élément observé est ce qui est à expliquer (explicandum ; conclusion du syllogisme).

Ce qui permet de le comprendre, c'est l'enchaînement d'une proposition de connaissance stabilisée et le constat que, dans la situation pratique, ces éléments de connaissance sont bien présents (deux propositions jouent un rôle d'explicans, une générale, une concrète ; ce sont les prémisses).

Donnons un exemple.

Nous constatons que telle catégorie de la population semble avoir du mal à tenir ses « engagements » (par rapport à la fréquentation d'un atelier par exemple). Pour comprendre et expliquer, il peut être utile de se rappeler, avec l'apport de Pierre Bourdieu, que des personnes soumises à des conditions de vie très déstructurées (incertitude sur l'avenir, manque de moyens, difficultés en cascade...) perdent en premier lieu la capacité à se projeter dans le temps (proposition générale) et on constate que tel est bien le cas des participants concernés (proposition concrète).

La compréhension qui en découle permet de s'orienter vers un « dialogue des cultures » (le rythme et le vécu du temps propres à chacun) qu'implique la démocratie culturelle, plutôt que de tendre vers un jugement de défaillance ou de rejet.

Nous nous demandons si certaines références (propositions générales) ne pourraient pas être explicitées de telle manière qu'elles éclaireraient les pratiques et permettraient aux agents de s'orienter en situation d'incertitude.

26 Par « sens pratique », Bourdieu entend le résultat d'une « connaissance pratique » qu'il définit comme suit : « On peut admettre que la pratique implique toujours une opération de connaissance, c'est-à-dire une opération plus ou moins complexe de classement qui n'a rien de commun avec un enregistrement passif, sans pour autant en faire une construction purement intellectuelle ; la connaissance pratique est une opération pratique de construction qui met en œuvre, par référence à des fonctions pratiques, des systèmes de classement (taxinomies) qui organisent la perception et structurent la pratique. » (P. Bourdieu, « Le Sens pratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 2, n°1, février 1976, p. 43). Pour une explicitation de ce point en rapport avec l'éducation populaire, cf. J. Blairon, « Education populaire et exigence de qualité », <https://www.intermag.be/584>.

27 K. Popper, *La connaissance objective*, Paris, Aubier, 1992.

Nous allons en donner deux exemples ; ceux-ci sont fournis à titre d'illustration, pour nourrir une question d'évaluation : quelle politique de formation pourrait être utile aux agents confrontés à de fortes zones d'incertitude ?

En l'occurrence, il ne s'agirait pas de leur fournir des « théories » à « appliquer », mais bien de leur donner l'occasion de raisonner sur leurs pratiques pour en construire une compréhension collective.

ACTION SOCIALE ET ACTION CULTURELLE

Michel de Certeau invitait les agents culturels à se rendre sensibles à un nouveau découpage social « qui correspond aux rapports actuels entre le pouvoir de décision et la loi de la consommation, plutôt qu'aux coupures traditionnelles entre ouvriers et bourgeois, entre travailleurs manuels et travailleurs intellectuels, etc. »

Il avançait cette analyse :

« Ces groupes se forment et s'identifient grâce à la possibilité retrouvée de *se situer quelque part*, dans un rapport à d'autres forces. Un conflit est explicité à l'intérieur du système qui l'effaçait. Du fait de se distinguer d'autres positions, les membres deviennent capables de communiquer entre eux et d'analyser une situation concrète.

Le terrain sur lequel se produisent des liens nouveaux entre l'économique (la situation des consommateurs) et la politique (la distribution des pouvoirs) est défini *en termes « culturels »* (communication, loisirs, habitat, etc.). Des questions neuves dans la société trouvent ainsi une représentation.

On ne peut dissocier ici l'acte de comprendre l'environnement et la volonté de le changer. La « culture » en reçoit une définition : il n'est possible de dire le sens d'une situation qu'en fonction *d'une action entreprise* pour la transformer. Une production sociale est la condition d'une production culturelle. »²⁸

Est-ce que nous ne trouverions pas dans ce corpus les connaissances générales qui nous permettraient de mettre en perspective, de comprendre et d'analyser :

- la relation entre l'expression citoyenne et la démarche créative ;
- une interprétation du caractère « social » de certains projets ;
- une illustration de ce que peut faire la « démocratie culturelle » ?

Si nous relisons par ailleurs l'expérience des « capsules sonores » réalisées dans une cité de logement social, exposée au chapitre 2, ne trouverions-nous pas une « proposition concrète » correspondant à cette « proposition générale » ?

Des questions de méthode et d'enjeux pourraient s'en déduire : quel découpage social dans ce territoire, quel groupe s'y trouve en demande d'expression, quelle action de transformation sociale serait à entreprendre, etc.

UNE AUTRE CONCEPTION DE L'EFFICACITÉ

Le philosophe François Jullien²⁹ a opposé deux traditions culturelles de l'efficacité : la conception occidentale dominante, instrumentale, qui raisonne en termes de cibles, de projection, de supposés résultats et la conception de la Chine ancienne, qui raisonne en termes de « propension », d'exploitation des forces

28 M. De Certeau, « Politiques culturelles », in *La culture au pluriel*, Paris, U.G.E., 1974, pp. 248-249. Le caractère ancien de cette publication nous renseigne par ailleurs sur les régressions que connaît le champ culturel, notamment à cause de la montée en puissance des « industries culturelles ».

29 F. Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996. Dans la citation du texte de J. Fastrès, les pages indiquées entre parenthèses sont issues de cet ouvrage.

présentes dans la configuration, d'effets.

Jacqueline Fastrès expose les différences qui séparent les deux approches dans une étude qu'elle consacre à la construction de réseaux de partenaires (qui entendent en l'occurrence lutter contre la précarité énergétique vécue par trop de citoyens)³⁰ – on se souvient évidemment ici de l'incitation à construire des partenariats inscrite dans le Décret de 2009.

« La logique de conception de l'action dans le modèle instrumental s'appuie sur une modélisation préalable au déroulement, une sorte de « forme idéale », posée comme but ; le ressort de l'action est bien alors l'application (s'étant d'abord retiré du monde pour élaborer un modèle, « on passe ensuite à l'action »). Le modèle de propension s'appuie sur l'exploitation du potentiel déjà présent dans la situation ; il s'inscrit dans le processus qui y est déjà actif, pour le faire évoluer.

Il en résulte deux modes d'efficacité renvoyant à deux logiques concurrentes : à côté du rapport de moyens à fin, qui nous est le plus familier, le rapport de condition-conséquence est celui qu'ont privilégié les Chinois. Dès lors que la stratégie consiste à faire évoluer la situation de façon telle, en se laissant porter par elle, que de son potentiel accumulé résulte naturellement l'effet, il n'y a plus à opter (entre des moyens) ni plus à peiner – en vue d'atteindre la fin. Quittant une logique de la modélisation (se fondant sur cette construction d'une forme-fin), on passe alors dans une logique du processus (...) (F. Jullien p. 54).

Dans le modèle **instrumental**, « les yeux fixés sur le modèle » (p. 11), on parcourt les étapes suivantes : on détermine la visée (la forme idéale) ; on la décompose (le plus souvent) en objectifs ; on construit un « patron » pour l'action ; on passe à l'exécution.

Le modèle de **propension** cherche à ce que « l'effet résulte progressivement de lui-même, et qu'il soit contraignant (p. 52) », parce que la situation le contient. Il s'agit dans ce cas de supputer les forces en présence, de « partir d'une évaluation minutieuse du rapport des forces en jeu pour s'appuyer sur les facteurs favorables impliqués dans la situation et les exploiter continûment au travers des circonstances rencontrées » (p. 52) ; ensuite, il faut accompagner le déroulement (développer le potentiel de la situation) et consolider l'effet obtenu. On s'appuie donc sur la configuration de la situation (« épousant si bien la circonstance (...) qu'elle me fournit chaque fois une prise dont je peux profiter ; et me laissant ainsi continûment porter par la situation, j'accrois au fur et à mesure mon emprise » (p. 38)). « Ne s'immobilisant dans aucun plan, ne s'enlisant dans aucun projet, sa stratégie (celle du sage) est sans fond. « Insondable » pour les autres, « inépuisable » pour lui. » (ibidem).

Situation tout autre dans le modèle **instrumental** : l'extériorité de la conception conduit peu ou prou à la rupture du tissu des choses : « Du seul fait qu'elle intervient dans le cours des choses, l'action est toujours dans un rapport d'ingérence à leur égard, son initiative la rend intrusive ; comme elle vient d'ailleurs (en introduisant plan-projet-idéal), elle ne se départit pas d'une certaine extériorité vis-à-vis du monde et se trouve donc toujours relativement en porte-à-faux avec lui – elle restera arbitraire. Arbitraire et importune. » (p. 70). Paradoxalement, l'extériorité de la pratique instrumentale par rapport à l'action la pousse à rechercher un effet direct (dans une optique de maîtrise). Après la planification préalable, on « engage l'action » : celle-ci s'effectue sur le mode de la frappe volontariste : l'agent se conduit en « énergomène » (p. 71) :

30 J. Fastrès, « Les conditions d'évaluation et d'essaimage d'un réseau de connexion », <https://www.intermag.be/597>.

« Cette action relevant d'un plan et conduisant au but correspond en guerre à l'engagement, et c'est à partir de cette « unité » que la guerre est analysable : on concevra la « tactique » comme la théorie relative à l'usage des forces armées dans l'engagement, et la « stratégie » comme la théorie relative à l'usage des engagements au service de la guerre » (p. 62).

Le modèle de **propension** vise à « rendre sa conduite en phase avec l'évolution des choses » (p. 67) ; il n'exige pas de détermination préalable, étant adaptation constante. L'action se fonde dans la durée, épouse les processus en cours, infléchit leur déroulement parce qu'elle a accumulé du potentiel ; elle est transformation.

« (...) ce n'est plus moi qui impérativement le veux, mais la situation qui progressivement l'implique : l'injonction s'est adroitement coulée dans le cours des choses et ne s'y reconnaît plus. » (p. 73) « Ainsi, ceux qui sont experts dans l'art de la guerre soumettent l'armée ennemie sans engager le combat ; ils prennent les villes sans les attaquer et ruinent un pays sans opérations prolongées. » (p. 63). »

Nous nous sommes permis de citer un large extrait de ce texte dans la mesure où, nous semble-t-il, on peut y percevoir une **logique d'action** dont les composantes sont garantes d'une réelle efficacité : observation du potentiel présent dans la situation ; évaluation minutieuse du rapport de forces présent dans la situation ; appui sur la configuration pour faire évoluer la situation ; adaptation permanente de telle façon que l'effet s'impose de lui-même.

Ce bref résumé permet, nous l'espérons, de voir combien cette conception de l'efficacité

- entre en résonance avec la description que donne Michel de Certeau de l'articulation entre action sociale et action culturelle ;
- correspond trait pour trait à bien des récits d'action qui ont été analysés dans cette étude, ainsi d'ailleurs à une démarche qui se placerait sous la visée de la démocratie culturelle.

Il reste cependant que, pour l'instant, c'est l'autre conception de l'efficacité qui inspire les épreuves de justification (« dossier de reconnaissance » et « plan d'action » par exemple). On peut craindre dès lors qu'elles ne soient pas du tout adaptées à l'action réelle.

CONCLUSION

Nous avons consacré cette étude à une évaluation du Décret de 2009 qui régle les actions des Centres d'expression et de créativité. Nous avons mené ce travail avec un groupe d'agents qui assurent la mise en œuvre de cette politique publique.

Nous avons d'abord dû constater qu'il existait un certain nombre de zones d'incertitude qui affectent le travail de ces agents, non par rapport aux actions entreprises ou à entreprendre elles-mêmes, mais par rapport à la question de l'éligibilité et de la justification de ces actions.

Le vécu de ces incertitudes conduit plus d'un agent à des pratiques d'auto-censure et d'auto-exploitation (on décide d'en faire trop pour être certain d'en faire assez). Parfois, une perte du sens de l'action en résulte et l'exploration et la créativité en souffrent (on fait ce qu'on pourra justifier), ce qui est pour le moins paradoxal.

Nous avons illustré ces incertitudes trop fortes en investiguant trois questions.

- Que veut dire le terme « social » dans les « projets socio-artistiques » ?
- L'obligation d'un travail « artistique » est-elle justifiée dans tous les cas ?
- Comment distinguer projets socio-artistiques et expression citoyenne ?

L'examen de ces trois questions révèle un état de texte décréétal insatisfaisant : des définitions manquent de clarté ; des distinctions existantes ne sont pas suivies d'effets dans le contrôle des actions ; des problèmes de cohérence se posent ; des facteurs de relativisation ne sont pas pris en compte. Il s'ensuit que les épreuves que doivent affronter les opérateurs peuvent être incorrectement administrées, se révéler inadéquates, voire ne pas prendre en compte des pans entiers de leur réalité. Le bateau des opérateurs est ainsi inutilement surchargé.

Nous avons ensuite formulé une série d'hypothèses, sous forme de questions, en pensant qu'elles pouvaient suggérer des voies d'amélioration du cadre décréétal.

- La démocratie culturelle ne gagnerait-elle pas à être affirmée comme le pli déterminant des pratiques ?
- Quelles sont les manières de lever les obstacles auxquels sont confrontés les « créateurs d'occasions » que sont les CEC ?
- Peut-on mieux préciser la mission de médiation ?
- Ne gagnerait-on pas en clarté et cohérence si on reconnaissait que l'action des CEC se déroule dans deux champs distincts, le champ artistique et le champ politique ?

Enfin, nous avons examiné quelle politique de formation pourrait soutenir l'action des opérateurs en examinant si une élaboration collective de « propositions générales » explicatives des pratiques ne serait pas utile.

Il ne nous appartient pas d'aller plus loin dans des recommandations concrètes.

Mais il apparaît clairement que, du point de vue des opérateurs qui ont participé à ce travail, les questions stratégiques sur lesquelles débouche cette évaluation du Décret sont les suivantes.

- Comment alléger le travail de justification, le rendre plus adéquat aux pratiques réelles et aux intentions affichées ?
- Comment rendre le travail de contrôle des projets moins arbitraire ?
- Comment corriger un rythme temporel inadéquat et sortir d'un « bougisme » contre-productif ?
- Comment redéfinir une régulation publique plus en phase avec l'exploration et la créativité qui sont demandées ?
- Comment privilégier un travail de justification ex post (basé sur la réflexion menée à propos des actions menées) plutôt que d'imposer une logique programmatique contre-nature par rapport à ce qui est attendu ?
- Comment remettre le qualitatif au poste de commande de l'action ?

En somme, comment faire mentir cette perception d'un participant :

Plus tu es pauvre, plus tu dois prouver que tu fais les choses bien.



Pour citer cette étude

Jean Blairon, « “Favoriser le développement culturel des individus et des groupes” - Pour une évaluation d'une politique publique à partir des pratiques », *Intermag.be*, RTA asbl, octobre 2018
URL : www.intermag.be.

ANNEXE

INVITATION À L'ANALYSE DES PRATIQUES PROFESSIONNELLES ENVOYÉE

La Fédération vous convie à
une analyse qualitative de vos pratiques
en vue de questionner la pertinence des prescrits décrets !

Nous sollicitons des candidatures pour constituer un échantillon représentatif du secteur afin d'échanger et d'analyser les pratiques professionnelles sur trois aspects spécifiques :

- Le projet socioartistique – groupe A ;
- L'expression citoyenne – groupe B ;
- L'articulation de l'expression citoyenne et de l'expression artistique – groupe issus de A et de B.

Nous pouvons, au vu de la méthodologie d'auto-évaluation utilisée, accueillir 12 personnes maximum par groupe d'analyse.

Nous souhaitons des candidats en activité régulière au sein d'ateliers et de projets socioartistiques, c'est-à-dire des animateurs artistiques et/ou des coordinateurs qui animent des ateliers.

Suite à vos candidatures, nous constituerons un échantillon représentatif sur base des critères suivants :

- catégorie de CEC (reconnu et/ou en candidature de reconnaissance) ;
- la province : territoire d'actions du CEC ;
- les types de disciplines.

Un calendrier de rencontre est déjà convenu avec notre partenaire méthodologique, RTA :

- Le projet socioartistique : deux dates ;
- L'expression citoyenne : deux dates ;
- L'articulation de l'expression citoyenne et de l'expression artistique : deux dates.

Cela vous engage à :

- Envoyer une candidature via le formulaire ci-joint au mail : virginie.kumps@fpcec.be
- pour le 13/10/2017 AU PLUS TARD !
- Être présent/e aux différentes rencontres pour lesquelles vous êtes inscrit/e : c'est impératif !
- Il n'y a pas de possibilité d'arriver plus tard, d'annuler un jour, de remettre au lendemain...

Cette analyse nous permettra de ressortir des points de vigilance, des notions à revoir dans le décret et d'éventuelles revendications dont nous débattons avant d'entamer les négociations sur la révision du décret. L'ambition est de clôturer une première phase d'analyse qualitative pour la fin mars 2018. Ensuite, de prendre le temps de creuser l'une ou l'autre notion si besoin, d'en rédiger les conclusions pour la fin décembre 2018 et enfin, d'en débattre avec l'ensemble des membres. Ainsi nous serons préparés aux négociations sur la révision du décret.

FORMULAIRE

Nom CEC :

Territoire d'action du CEC :

Bruxelles-Capitale

Brabant-wallon

Hainaut

Liège

Luxembourg

Namur

Disciplines exercées au sein du CEC :

Arts plastiques

Arts de la parole / théâtre

Cirque

Chant

Expression écrite

Danse / Mouvement

Musique / Sons

Autre :

Nom représentant :

Prénom représentant :

Fonction :

Coordinateur

Animateur artistique

Disciplines exercées par le représentant :

Arts plastiques

Arts de la parole / théâtre

Cirque

Chant

Expression écrite

Danse / Mouvement

Musique / Sons

Autre :

Je pose ma candidature pour le groupe d'analyse :

A – Le projet socioartistique : dates

B – L'expression citoyenne : dates

Je m'engage donc à être présent/e aux réunions mentionnées ci-dessus.

Je souhaite également m'engager pour le groupe d'analyse :

C - L'articulation de l'expression citoyenne et de l'expression artistique : dates

Je m'engage donc à être présent/e aux réunions mentionnées ci-dessus.