

L'ÉVOLUTION DES CONCEPTS DE DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE ET DE DÉMOCRATIE CULTURELLE DANS LES TEXTES LEGISLATIFS CONSACRÉS AUX CENTRES CULTURELS

PAR

CELINE ROMAINVILLE*

Chargée de recherches au F.N.R.S.

INTRODUCTION

La démocratisation de la culture et la démocratie culturelle ont longtemps compté parmi les paradigmes principaux de l'action publique culturelle. Le secteur des centres culturels, en particulier, a souvent été présenté comme le fer de lance de ces deux idées maîtresses des politiques culturelles. La présente contribution a pour objectif d'appréhender la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle telle qu'elles sont évoquées dans les textes juridiques concernant les Centres culturels. En se centrant sur l'étude de ces textes et dans leurs documents préparatoires, l'idée est d'identifier comment certaines notions inscrites dans ces textes et documents évoquent des politiques de démocratisation de la culture ou de démocratie culturelle et, en retour, de préciser comment les concepts de démocratisation et de démocratie culturelle figurent, opèrent et évoluent dans ces textes. L'objectif est donc de retracer l'évolution de la traduction de ces concepts dans ces textes et documents. La présente contribution se concentre donc sur l'étude systématique des usages analytiques de la démocratisation et de la démocratie culturelle dans les textes relatifs aux Centres culturels de la Communauté française de Belgique¹.

La mise en œuvre d'une telle démarche analytique requiert non seulement de se fonder sur une analyse historique des textes – qui permet de rendre compte des mouvements dans l'usage et dans l'interprétation des notions de démocratisation et de démocratie culturelles – mais également de prendre en compte l'aspect « mythique » de ces deux paradigmes des politiques culturelles et de certaines de leurs interprétations².

L'étude est divisée en deux parties : une qui se veut introductive tandis que la seconde est plus substantielle. Dans la première partie, les lectures de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle données par une série d'auteurs influents sont rappelées et discutées (**I**).

* Avec la collaboration précieuse de Dominique Caccamisi et d'Anne-Stéphanie Renson.

¹ Dans ce cadre, ce n'est que de manière incidente que les écarts et les convergences avec le cas français seront identifiées. Cette démarche, qui propose donc de partir exclusivement du cas « belge » permet de mettre en exergue la singularité de l'évolution en Communauté française au regard des perspectives françaises. Ce n'est que lorsque des liens clairs et explicites seront établis avec les politiques culturelles françaises qu'ils seront étudiés.

² Comme premier exemple, citons le cas des politiques voulues par Malraux (pour une présentation d'André Malraux, voy. la note 25). Celui-ci souhaitait rendre disponible les œuvres du patrimoine alors que la concrétisation de cette volonté a été orientée vers l'accessibilité de la création.

Dans la deuxième partie, une approche analytique est mise en œuvre. L'objectif est d'identifier, avec précision et rigueur, comment les textes juridiques concernant les Centres culturels et leurs documents préparatoires ont traduit, assimilé et réinterprété les concepts de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle (II)

Avant de plonger dans l'étude plus détaillée de ces deux paradigmes de l'action publique, une première définition approximative et provisoire des concepts de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle est fournie ici au lecteur novice afin de donner une première idée de ce que recouvrent ces notions.

De manière très générale, et sans que cela préjuge des nuances que nous apporterons selon les périodes envisagées par la suite, la démocratisation de la culture est souvent présentée comme étant « centrée sur la valeur esthétique des œuvres jugées les plus significatives » et comme visant à « promouvoir leur fréquentation par le plus grand nombre »³. Il s'agit de favoriser « une égalité réelle des conditions » en transmettant « les bienfaits de la culture à l'ensemble de la population »⁴. Ce paradigme des politiques culturelles repose ainsi sur une conception patrimoniale et relativement restreinte de la culture. Elle se centre en effet sur les arts, les lettres, le patrimoine et les industries culturelles. Ainsi, la démocratisation touche surtout « le domaine de l'art »⁵, même entendu au sens large, et se développe presque exclusivement dans les enceintes « institutionnalisées » de sa diffusion (opérateurs culturels, grands équipements culturels, etc)⁶.

La démocratie culturelle, quant à elle, propose d'aller au-delà d'une assimilation d'une culture objective et établie. Elle tend à la construction d'un citoyen qui peut « agir, qui peut comprendre et évaluer la société »⁷. L'objectif est de favoriser la participation active à la culture, définie comme étant diverse, notamment via les pratiques amateurs⁸. La démocratie culturelle « appelle une définition plus large de la culture qui s'étend aux traditions, au cadre et aux modes de vie »⁹. L'idée est de légitimer l'ensemble des formes d'expression, « des plus nobles aux plus marginales »¹⁰, et notamment de se faire l'écho des cultures populaires¹¹, d'abolir les hiérarchies entre les cultures, d'encourager la participation à toutes les formes de cultures et le dialogue entre les cultures, le décroisement entre les secteurs et les arts, l'échange entre les différentes formes d'expression¹². Par ailleurs, la démocratie culturelle repose sur la croyance en la portée sociale de la culture et sur l'idée que la culture « peut contribuer à la revitalisation du lien social, au renforcement de l'identité culturelle, à

³ L. SANTERRE, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », in *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, G. BELLAVANCE (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 48.

⁴ H. DUMONT, « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques », in *Profils de la création*, B. LIBOIS, A. STROWEL (dir.), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint Louis, 1997, p. 201.

⁵ J. CAUNE, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 97.

⁶ *Ibidem*.

⁷ H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint Louis, 1996, pp. 265-266.

⁸ L. SANTERRE, *op. cit.*, p. 48.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Sur la différence entre les deux types de politiques culturelles, voy. H. DUMONT, « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques », *op. cit.*, pp. 191-213.

¹² Voy. L. SANTERRE, *op.cit.*, p. 48.

l'intégration de groupes minoritaires ou exclus »¹³. Dans l'optique de démocratie culturelle, « [l]a culture n'[est] plus seulement un patrimoine à transmettre mais une œuvre vivante à créer par les groupes de la population dans leur infinie diversité »¹⁴.

I. LES LECTURES DE L'ÉVOLUTION DE LA DÉMOCRATISATION ET DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE

Dans cette première partie, les différentes lectures des concepts de démocratisation et de démocratie culturelle sont étudiées. L'idée est de présenter les usages politiques, idéologiques et mythiques de la démocratisation et de la démocratie culturelle en retraçant l'évolution de ces deux paradigmes dans la littérature politique, sociologique ou juridique.

I.1. Les origines contemporaines de la démocratisation de la culture

Certains auteurs font remonter les sources de la démocratisation de la culture dans les initiatives publiques entreprises au 19^{ème} siècle ou dans les « grandes expositions », dont la fonction « civilisatrice » se renforce petit à petit¹⁵.

En ce qui concerne la Belgique, Hugues Dumont considère qu'une politique de démocratisation de la culture n'a été mise en œuvre qu'à partir de la reconnaissance de l'autonomie culturelle aux Communautés et qu'on ne peut parler en Belgique de politique de démocratisation culturelle avant les années 1960-1970¹⁶. Si, dès 1895, Jules Destrée évoque à la Chambre les idées socialistes en matière d'art¹⁷, il est vrai que ces réflexions restent limitées à une époque où les inégalités culturelles, au même titre que les inégalités socio-économiques, paraissaient encore « naturelles » au pouvoir politique¹⁸. Face à cette carence du pouvoir politique, Hugues Dumont constate que ce sont des organisations privées qui, les premières, lanceront les fondations de la démocratisation de la culture entraînant la pilatisation du secteur¹⁹. En ce qui concerne les initiatives publiques, elles restent, en dehors

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ministère de la Communauté française, Direction générale de la Culture, *Culture et citoyenneté. Pour un développement culturel durable*, 2002, p. 81

¹⁵ J.-P. UZEL, « Grandes expositions et démocratie culturelle », in *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, G. BELLAVANCE (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 126.

¹⁶ H. DUMONT « La genèse des principes directeurs du droit public belge de la culture entre 1830 et 1940 », in *L'argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, G. KURGAN-VAN HENTENRYK, V. MONTENS (dir.), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2001, p. 25 ; H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, Vol. II et III.

¹⁷ V. MONTENS, « Finances publiques et art en Belgique 1830-1940 », in *L'argent des arts*, G. KURGAN VAN HENTENRYK, V. MONTENS, (dir.), Bruxelles, Editions de l'Université libre de Bruxelles, 2001, pp. 15-16

¹⁸ H. DUMONT, « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques », in *Profils de la création*, B. LIPOIS, A. STROWEL (dir.), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1997, p. 201.

¹⁹ Afin de lutter contre l'hégémonie catholique, le monde libéral jette les bases de la démocratisation dans le domaine des écoles pour adultes, des bibliothèques et de l'éducation populaire. Puis, « par effet de "miroir" et de spirale, le monde catholique et, ensuite, le monde socialiste vont mettre sur pied un réseau particulièrement dense d'institutions actives en matière d'éducation populaire » (Voy. sur les piliers : H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, pp. 97_119). À la fin du 19^{ème} siècle, « pilatisation » oblige, toutes les initiatives d'intérêt général dans le domaine de la démocratisation du savoir, de l'éducation des adultes et des bibliothèques publiques sont prises en charge par des mouvements privés, qui jouent le rôle de « substituts » face à l'absence de politique de démocratisation et qui sont indéniablement « colorés » au point de vue idéologique et philosophique (H. DUMONT, « La genèse des

de l'arrêté royal du 5 septembre 1921 concernant les conditions générales d'octroi de subsides aux œuvres complémentaires de l'école²⁰ et à l'exception des mesures prises à l'égard des bibliothèques publiques, très modestes²¹.

La paternité de la politique de démocratisation culturelle est souvent attribuée aux Français. Pour Jean-Claude Wallach, le thème de la démocratisation de la culture se serait forgé en France dans les années cinquante, quand des militants culturels participent à la construction d'un maillage d'institutions et d'associations qui formeront les bases de la démocratisation de la culture²². Ensuite, la démocratisation de la culture s'y serait principalement développée dans les années 1960-1970, à un moment où les classes sociales sont en mouvement, où « l'ascenseur social » devient un objectif partagé et où la répartition égalitaire du « capital culturel » est constituée en un impératif²³. La majorité des auteurs s'accordent sur l'importance de la personnalité d'André Malraux dans la mise en œuvre de la démocratisation de la culture en France mais également sur l'ambivalence de son projet. Un auteur comme Olivier Donnat a particulièrement insisté sur l'« ambiguïté originelle du projet »²⁴ de démocratisation, qui oscillerait constamment entre une politique réduite à la simple « invitation » à la culture (impliquant essentiellement un combat contre les inégalités géographiques et financières par la décentralisation) et une politique ouverte à l'« initiation » à cette culture au travers d'une médiation culturelle, d'une éducation à la culture et de politiques visant à dépasser les obstacles symboliques à l'accès à la culture. Pour Olivier Donnat, dans les années soixante, en France, l'objectif principal d'André Malraux²⁵ – qui n'utilise pas dans sa rhétorique le terme de « démocratisation »²⁶ – était de « faire reculer l'esprit de province » en dotant « le territoire national d'équipements culturels pour imposer l'universalité de l'art »²⁷. Son but était donc de lutter contre des inégalités géographiques et moins contre les inégalités sociales²⁸. Selon Olivier Donnat, Malraux n'entendait pas lutter

principes directeurs du droit public belge de la culture entre 1830 et 1940 », *op. cit.*, p. 25 ; H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, pp. 97-119 ; H. DUMONT, « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques », *op. cit.*, p. 201).

²⁰ Cette disposition vise les « universités populaires, extensions universitaires, cercles d'études et de conférence » et porte sur « toutes [les] œuvres analogues de diffusion scientifique ou artistique, à l'exclusion de celles relevant de l'administration des beaux arts » (*M.B.*, 21-22 novembre 1921. Le fondement de cet arrêté se trouve à l'article 13 du budget des ministres des sciences et des arts pour l'année 1921).

²¹ Voy. en outre, pour les initiatives précédant la démocratisation de la culture, l'adoption, le 17 octobre 1921, de la loi relative aux bibliothèques publiques (*M.B.*, 19 novembre 1921). En 1922, l'asbl publique du Palais des Beaux-Arts est constituée. Le 18 juin 1930, la loi relative à la fondation de l'Institut national belge de radiodiffusion est adoptée (*M.B.*, 23-24 juin 1930). Ce n'est qu'en 1945 que la politique du théâtre est inscrite clairement dans la logique de la démocratisation de la culture, malgré son rattachement au secteur des Beaux-arts.

²² J.-C. WALLACH, *La culture pour qui ?*, *Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*, Paris, éditions de l'attribut, 2006, p. 38. Pour cet auteur, le théâtre du peuple, le théâtre ambulant, le Théâtre National Populaire, institutionnalisé en 1951 et confié à Jean Vilar, ainsi que les cadres associatifs de l'éducation populaire sont autant d'initiatives en rapport étroit avec l'art et avec l'idée que celui-ci a une mission émancipatrice.

²³ J.-C. WALLACH, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ O. DONNAT, « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », in *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, G. BELLAVANCE (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 31.

²⁵ André Malraux, écrivain et homme politique, est devenu Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles en janvier 1959. Il a renoué avec les idées du Front populaire en ce qui concerne la culture et a lancé une vaste politique de démocratisation de la culture en France.

²⁶ J.-C. WALLACH, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ Olivier Donnat cite ainsi un discours de Malraux de 1966 lors de l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens. Malraux y dit que « Nous ne prétendons pas, comme en Union soviétique, donner leur chance à tous,

contre les inégalités qui affectent le désir de culture mais seulement « ouvrir le domaine de la culture à tous ceux qui veulent l'atteindre »²⁹. En bref, tout laisse à penser que Malraux voulait rendre la culture « disponible » et non pas « accessible »³⁰. L'idée sous-jacente était que « le contact avec l'œuvre construit un lien symbolique entre les hommes qui en partagent les effets sensibles »³¹.

1.2. Les hiérarchies fondatrices de la démocratisation de la culture

Pour de nombreux auteurs, c'est sur la base de plusieurs hiérarchies esthétiques que s'est construite la politique de démocratisation de la culture menée dans les années soixante.

a) 1ère hiérarchie : la prééminence de la « révélation » sur l'éducation, la médiation ou la contamination

Une majorité d'auteurs considèrent que la démocratisation de la culture n'a pas été pensée en termes de « contamination par contiguïté » avec d'autres formes culturelles moins « sélectives » ni en termes d'apprentissage³² mais que cette politique est restée globalement ancrée dans la théorie du « choc » et de la révélation que les œuvres d'art sont censées produire chez les spectateurs. Cette théorie reposerait sur l'idée qu'il n'y a nul besoin de passer par « la médiation du concept », que l'œuvre se suffit à elle-même »³³ et que l'art a un double pouvoir, celui « d'affectation psychique et de transmission »³⁴. C'est ce double pouvoir de l'art qui légitimerait l'exclusivité accordée à la démocratisation de la culture par la décentralisation et l'invitation. La théorie du choc aurait ceci de pervers que, « en se persuadant que la sensibilité artistique ne dépend en aucune façon de l'éducation et de l'instruction reçue, et donc de l'appartenance à une classe sociale bien précise, l'élite économique-culturelle peut réinterpréter en termes de dons individuels ou de mérite personnel ce qui n'est qu'un privilège de classe »³⁵. Par conséquent, « forte de ce principe, l'élite, pour qui l'amour de l'art ne saurait s'apprendre, ne se mettra pas en peine de l'enseigner : une politique de démocratisation de la culture se réduira toujours, pour elle, à la simple multiplication des lieux de diffusion et de création artistiques »³⁶.

et nous le regrettons, mais nous prétendons formellement donner sa chance à chacun ». (O. DONNAT, *op.cit.*, p. 31).

²⁹ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 32. Soulignons par ailleurs que la création du ministère de la culture sous l'égide de Malraux est le résultat d'une « véritable O.P.A. idéologique » car Malraux, en reprenant à son compte l'idéologie de la démocratisation, s'associait le progressisme culturel de la gauche de l'époque alors qu'il faisait partie d'un gouvernement de droite (Voy. P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, La Documentation française, Paris, 1996) Cette idée sera confirmée par le discours tenu par Malraux à Amiens le 16 mars 1966, dans lequel il explique que « nous ne prétendons pas, comme l'Union soviétique, donner leur chance à tous, et nous le regrettons, mais nous prétendons formellement donner sa chance à chacun ».

³⁰ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 32.

³¹ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 103.

³² Voy. pour un modèle opposant la démocratisation par « contiguïté » (formation du goût par le mélange de pratiques culturelles populaires et pratiques « sélectives », objectif de susciter la demande, volonté de se reposer sur un milieu culturel existant) et la démocratisation par « choc électif » (démocratisation par le choc et la révélation des œuvres, qui impose une exigence de perfection et de sélection très importante de l'offre sans se reposer sur un milieu socialisé préexistant) : P. URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, 2004, spéc. pp.117-141.

³³ O. DONNAT, *op.cit.*, p. 39.

³⁴ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 104. Ce modèle se fonde en réalité sur une simplification des idées de Kant qui considérait que l'art est « une finalité sans fin » (J. CAUNE, *op. cit.*, p. 104).

³⁵ V. DE COOREBYTER, *Les centres culturels de la Communauté française de Belgique*, Bruxelles, CRISP, 1988, p. 32.

³⁶ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 32.

La conséquence logique de cette prééminence de la « révélation » sur l'éducation ou la médiation est que, pour beaucoup d'auteurs, le projet de démocratisation de la culture s'est développé à l'écart, voire à l'encontre, du monde de l'école³⁷. Pour la Communauté française, Jean-Louis Genard constate que « le développement des politiques culturelles dans les années 1960-1970 s'est accompagné, non seulement de la séparation forte entre culture et éducation, mais aussi du reflux quasi total de la formation culturelle-artistique au sein de l'école »³⁸ et que la politique de démocratisation de la culture n'a été pensée que très marginalement en termes de « médiation culturelle » et d'« accompagnement des populations démunies culturellement »³⁹ car ces missions étaient censées relever de l'école. En ce qui concerne le cas français, la démocratisation aurait institué une séparation, dans les politiques et dans l'organisation administrative, entre démocratisation culturelle et socio-culturelle, entre le secteur artistique et le secteur socioculturel⁴⁰. Ainsi, une majorité d'auteurs considère que la démocratisation s'est construite dos-à-dos avec l'animation socioculturelle et le secteur de l'éducation populaire⁴¹.

Notons cependant que certains auteurs, comme Jean Caune, constatent que l'idée de médiation, en France, se fraye un chemin dans les années soixante, même si elle reste floue et insuffisamment mise en œuvre. Certains acteurs auraient ainsi constaté qu'il ne suffit pas de mettre en présence l'œuvre et le public mais que cette rencontre doit être accompagnée, « médiatisée » et préparée car les résistances à la rencontre entre l'œuvre et le public ne sont pas uniquement « d'ordre matérielles ou psychologiques »⁴². L'objectif est alors de soutenir la création à destination du public, la diffusion de cette création et, petit à petit, l'animation autour de cette création.

b) 2^{ème} hiérarchie : la prééminence des pratiques artistiques et collectives sur les pratiques individuelles

La littérature fait souvent valoir que la démocratisation menée dans les années soixante aurait privilégié les pratiques artistiques professionnelles et les pratiques culturelles collectives qui permettaient la mise en œuvre du « mythe de la révélation ». La politique de démocratisation de la culture ne se serait donc pas développée par rapport aux pratiques culturelles individuelles, à l'exception de ce qui concerne le Réseau de la Lecture publique⁴³. Dans cette optique, les « grandes expositions » d'art sont un exemple paradigmatique des choix opérés dans la démocratisation des années soixante : ces expositions visent à « révéler » des œuvres d'art, permettant de créer un « choc émotionnel » et de communiquer avec l'œuvre⁴⁴.

³⁷ Bien que les positions divergent parfois sur le rapport entre culture et école, notamment en France, cette question reste très peu mise en avant, attestant du peu d'importance qu'elle revêt aux yeux des dirigeants des politiques culturelles : Voy. J.-C. WALLACH, *op. cit.*, p. 28.

³⁸ J.-L. GENARD, « Les politiques culturelles de la Communauté française de Belgique : Fondement, enjeux et défis », in *Tendances et défis des politiques culturelles. Cas nationaux en perspective*, C. AUDET, D. SAINT-PIERRE (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2010, p. 205.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 99.

⁴¹ Voy. par exemple J. CAUNE, *op. cit.*, p. 99 ; J.-C. WALLACH, *op. cit.*, p. 28 ; J.-C. WALLACH, *op. cit.*, p. 30.

⁴² J. CAUNE, *op. cit.*, p. 104.

⁴³ A. DE WASSEIGE, « Pourquoi refonder les politiques culturelles publiques? Réflexion à partir de la situation dans la Communauté française de Belgique », in *Tendances et défis des politiques culturelles. Analyses et Témoignages*, C. AUDET, D. SAINT-PIERRE (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2009, p. 236.

⁴⁴ J.-P. UZEL, « Grandes expositions et démocratie culturelle », *op. cit.*, p. 126.

Cette interprétation de la démocratisation doit cependant être nuancée, notamment à l'égard des importantes politiques culturelles menées dans le domaine de la radio et de la télévision, qui ont tenté de développer la démocratisation de pratiques culturelles individuelles.

c) 3^{ème} hiérarchie : la prééminence des « arts majeurs » et professionnels sur les « arts mineurs » et amateurs

Enfin, certains auteurs analysent la politique de démocratisation de la culture mise en œuvre dans les années soixante comme construite sur la distinction entre « arts mineurs et arts majeurs »⁴⁵, et privilégiant la diffusion des arts « majeurs ». L'idée est que la politique de démocratisation qui s'amorce se serait résolument orientée vers une politique de soutien à la création, à la diffusion et à leurs acteurs. Plus rarement, la démocratisation de la culture aurait été pensée en relation avec l'éducation artistique, vers la stimulation de la demande, vers l'expression amateur ou vers la diversification des espaces de diffusion⁴⁶. De manière générale, de nombreux auteurs observent que des mesures mises en place pour démocratiser la culture, ce sont celles concernant les créateurs et les équipements culturels qui ont été largement privilégiées. Dans cette perspective, la démocratisation aurait surtout impliqué la reconnaissance de l'art dans ses réalisations matérielles et la diffusion de celui-ci « dans des dispositifs orientés vers la recherche de l'audience et du plus grand nombre »⁴⁷. Pour Vincent Dubois, c'est en soutenant avant tout la création et sa diffusion que l'État a pu justifier son intervention dans le domaine culturel, si sensible, et sa volonté de démocratiser la culture⁴⁸.

Pour ce qui concerne la Belgique, Jean-Louis Genard considère que, si la démocratisation s'est d'abord pensée à travers la législation sur les bibliothèques publiques, elle a surtout été organisée à travers « l'octroi de subventions aux œuvres complémentaires de l'école », aux Tournées Arts et Vie et au Théâtre National, qui avaient pour mission de diffuser les spectacles, de la discothèque nationale⁴⁹. Le même auteur estime que ce sont surtout par des politiques de création d'un réseau d'institutions culturelles de proximité que s'est construite la démocratisation de la culture⁵⁰. La création de ces institutions se serait réalisée, en Belgique, à partir d'une « délégation de missions de service public à maillage institutionnel dense, créant ainsi, dans le champ culturel, un tiers secteur »⁵¹.

La plupart des auteurs s'accordent sur le succès qu'a rencontré, dans les années soixante, le projet de démocratisation, avec ses infléchissements et ses ambivalences. Ce projet aurait en effet enthousiasmé une grande partie des mondes de la culture. Son développement est surtout imputable aux artistes et militants culturels qui, dans les années soixante, se sont investis dans ce projet⁵². Cependant, dès les débuts de la démocratisation, on peut ainsi constater des réserves marquées et des réticences vives. Certains ont très vite critiqué le caractère limité de l'entreprise, dénoncé le « caractère messianique » de celle-ci ou l'illusion d'égalité qu'elle créait. Les études sociologiques ont montré que les déterminants de l'inégalité culturelle étaient moins d'ordre économique que d'ordre symbolique. Ainsi, Pierre Bourdieu, dès 1966, démontre que le « besoin de culture » est construit et que c'est surtout l'absence de ce

⁴⁵ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁸ Ainsi, la démocratisation opère une « étatisation de l'anti-étatisme » pour reprendre l'expression de Vincent Dubois dans *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.

⁴⁹ J.-L. GENARD, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 186-187.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² J.-C. WALLACH, *op. cit.*, p. 26.

besoin qui engendre des inégalités. Alain Touraine écrit ainsi, en 1969, que « la multiplication des spectacles ne transforme pas le spectateur en acteur » et que la réception passive par les spectateurs de ces spectacles doit être considérée comme une « forme appauvrie, mais positive, de contact avec les valeurs culturelles »⁵³. En France, Jean Caune considère que l'ambiguïté originelle du projet de Malraux sera fatale à la démocratisation : « l'application de ce dualisme [entre volonté de faire accéder à la culture sans toucher aux inégalités sociales et symbolique] ne se relèvera pas de sa contradiction interne : comment faire aimer ce que l'on ne connaît pas ? Comment faire naître la jouissance esthétique si elle n'est pas accompagnée des mécanismes qui suscitent le désir de culture ? »⁵⁴.

I. 3. Mai 68 : la construction de la démocratie culturelle en rupture avec la démocratisation de la culture

Selon la littérature, Mai 68 a bouleversé la conception de l'art et de son rôle dans la société en proposant de considérer la culture comme un processus social, participatif et politique. A la fin des années soixante, l'art se conçoit comme un « facteur de transformation sociale » et le langage artistique comme « une possibilité de médiation entre les individus »⁵⁵. Les mouvements culturels et sociaux de Mai 1968, centrés sur la critique de la société de consommation⁵⁶, ont marqué un tournant pour les politiques culturelles en remettant fondamentalement en question les postulats théoriques, culturels et idéologiques sur lesquels reposait la démocratisation de la culture.

Dans cet esprit, la démocratie culturelle entendrait « [...] assurer une reconnaissance des productions culturelles populaires ou minoritaires face à des standards culturels qui étaient considérés comme liés aux classes dominantes, contribuant ainsi à la reproduction des inégalités sociales »⁵⁷. Elle se donnerait pour objectif de « confier aux acteurs eux-mêmes leur destin culturel »⁵⁸, entraînant forcément l'ouverture des politiques culturelles à une pluralité d'acteurs dans la participation à l'élaboration et à la mise en œuvre des politiques culturelles⁵⁹. Selon Hugues Dumont, la démocratie culturelle était contenue en germe dans la politique de la jeunesse⁶⁰ mise en place dès les années cinquante. En effet, dans le secteur de la jeunesse, « [l']objectif poursuivi est de former non plus des hommes qui auraient bien assimilé une culture extérieure à eux, mais des citoyens actifs capables de comprendre leur situation dans le monde et d'agir sur elle en créant et en s'exprimant eux-mêmes »⁶¹. L'essor de cette nouvelle politique est intimement lié à la personnalité de Marcel Hicter. Celui-ci, chargé dès 1946 de mettre en place le Service de la jeunesse, devient directeur général de la jeunesse et des loisirs en 1963. Son objectif sera de mettre en place une « stratégie volontariste » poursuivant « une plus forte autonomisation des politiques culturelles par rapport aux politiques artistiques (...) et d'éducation (...) ».

⁵³ A. TOURAINE, *La société post industrielle*, Paris, Denoël, 1969, p. 270.

⁵⁴ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ H. DUMONT, « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques », *op. cit.*, p. 204.

⁵⁷ J.-L. GENARD, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁰ H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, pp. 262-267 et pp. 327-335.

⁶¹ *Ibid.*, p. 245.

a) Trois contestations fondatrices de la démocratie culturelle

La démocratie culturelle repose sur une critique de la démocratisation de la culture – et, en Communauté française, du Plan Wigny qui en apparaît comme l'expression la plus aboutie –, mais également sur la contestation de la représentation dominante à l'époque du phénomène culturel et sur une conception plus radicale, sociale et participative de la culture et du phénomène de la consommation culturelle.

D'abord, les tenants de la démocratie culturelle vont remettre en cause radicalement les démarches **de démocratisation de la culture**, en reprenant à leur compte l'héritage de l'éducation populaire développée durant le vingtième siècle et en disqualifiant la démocratisation de la culture comme une entreprise bourgeoise « accusée de répandre une vision de l'homme et de la société qui légitime l'ordre social existant et [qui] soutient ainsi l'exploitation dont les classes populaires font les frais »⁶². En réalité, c'est plus « le contenu » de l'entreprise de démocratisation que les fins de la démocratisation elles-mêmes qui est remis en cause. Comme le remarque Vincent de Coorebyter, les tenants de la démocratie culturelle ont tendance à croire qu'« à la culture bourgeoise, produit préfabriqué marqué par ses origines de classe et dont la démocratisation renforcerait l'oppression capitaliste, doit se substituer une culture authentiquement populaire, expression vivante et fidèle de la grande masse des exploités »⁶³. Dénonçant les travers d'un « droit à la culture » prétendument acquis pour tous, Mai 68 refuse « l'entreprise d'auto-légitimation sociale » qui l'accompagne, l'occultation par « l'égalité formelle du droit » des « infériorités de fait, qu'il s'agisse de la compréhension des valeurs reconnues ou des capacités de recherche, d'élaboration, d'expression et de diffusion d'une culture propre, alternative » et la dissimulation, en dessous du monopole accordé à la « caste » des consommateurs de haute culture et des créateurs, d'un monopole de production⁶⁴.

La démocratie culturelle s'est ensuite construite sur une **contestation de la conception de la culture** sous-jacente à la démocratisation culturelle. Elle repose en effet sur le refus des Beaux Arts qui sont réduits au statut de « phénomène social » des classes dominantes. Marcel Hicter, grand théoricien de la démocratie culturelle, évoque la nécessité de « contester la notion patrimoniale de la culture pour la remplacer par une conception renvoyant la définition de la culture à la population elle-même »⁶⁵.

La démocratie culturelle s'est également nourrie d'une **critique radicale de la consommation culturelle** et de la **culture « de masse »**, provenant notamment des philosophes de l'« Ecole de Francfort »⁶⁶. Cette consommation culturelle est jugée « passive, purement réceptive, non

⁶² V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 32.

⁶³ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁵ M. HICTER, *Pour une démocratie culturelle*, Direction générale de la Jeunesse et des Loisirs du Ministère de la Communauté française – Fondation Marcel Hicter pour la démocratie culturelle, Rixensart, 1980, p. 338. Marcel Hicter précise que « il n'y a pas de culture extérieure à l'Homme, pas de matière culturelle à quoi il faut faire accéder le peuple, qu'il faut porter au peuple, que l'on puisse lui contreplaquer. La culture n'est ni la connaissance ni l'érudition ; la culture est une attitude, une volonté de dépassement personnel total, de son corps, de son cœur, de son esprit, en vue de comprendre sa situation dans le monde et d'infléchir son destin ; c'est la prise de conscience du besoin de s'exprimer et la maîtrise du ou de des moyens de cette expression, c'est être l'Homme du terrain et non l'Homme des gradins, l'Homme du jeu et non l'Homme du spectacle. C'est pourquoi la culture, sans les œuvres, est une culture morte. On la fait surgir de tous et à tous les niveaux. Le temps du loisir doit être le temps de la personnalisation de la personnalisation par les actes et non le temps du nivellement par la consommation ». (M. HICTER, *op. cit.*, p. 353).

⁶⁶ Voy. notamment : W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 2007.

critique, abrutissante et démobilisante », ne laissant aucune place à l'action. Elle est considérée comme dérivant d'un « monopole de la production » qui « s'étend jusqu'à la création, par quelques structures professionnelles, de la seule culture réellement populaire, hélas : la culture loisir, télévisuelle, radiophonique ou de magazine ». Cette culture populaire, issue de forces monopolistiques, calibrée pour distraire les masses, est également accusée de ne viser que la reconstitution de leur force de travail et la justification idéologique du système⁶⁷.

b) Le concept de démocratie culturelle

Fondée sur ces trois contestations, la démocratie culturelle a pour objectif de remettre en cause les « structures idéologiques » et de dépasser l'impasse à laquelle les sociologues semblent condamner les politiques culturelles (entre reproduction culturelle et révolution impossible)⁶⁸.

Ceux qui ont fait Mai 68 proposent de repartir d'une toute autre conception de la culture, conçue comme un processus politique, social et participatif. Il faut lutter contre la « définition esthétisante de la culture » et lui substituer une conception politique du phénomène culturel⁶⁹. Dans cet esprit, l'action culturelle doit être « une forme de politisation des consciences, au sens large du terme, c'est-à-dire [qui] vise à mettre les gens en mesure de se politiser »⁷⁰, mais également à permettre, face à la société de consommation, de faire advenir toutes les cultures en leur permettant également de participer à l'expression et à la critique⁷¹. L'idée est que la démocratie authentique doit construire une citoyenneté critique, faire advenir un « droit à une citoyenneté active dans tous les domaines »⁷² en développant l'esprit critique, en appréhendant les problèmes dans leur globalité, en réfléchissant seul ou en groupe sur les voies à suivre pour « surmonter les aliénations et les mystifications générées par le système », en partant du vécu et en valorisant le quotidien et les cultures minoritaires ou subcultures. L'objectif est de changer la société « en enracinant la culture dans tous les aspects de la vie quotidienne », de développer les êtres humains, de revivifier « les relations sociales », de faire place à l'expression et de la transformer en une action, en un engagement, en projets collectifs et novateurs⁷³.

Marcel Hicter est sans aucun doute celui qui a le plus contribué à l'édification du concept de démocratie culturelle en Belgique. Celui-ci définit la démocratie culturelle comme affirmant « la pratique responsable à la fois des individus et des groupes dans la cohérence de la société globale par la solidarité des individus et des groupes ». La démocratie culturelle « repose sur le principe que l'individu, dans l'action solidaire, doit pouvoir développer en toute liberté l'ensemble de ses potentialités ; elle affirme, pour tous les hommes, des droits égaux et tend à créer pour chacun les conditions matérielles et spirituelles de l'exercice de ses droits ; elle vise à réaliser l'équilibre entre l'épanouissement individuel dans la liberté et la conscience active de la liaison de l'individu à sa communauté et à l'humanité toute entière ». Dans cette conception, « la culture est action permanente de l'homme pour améliorer sa nature et son milieu et mise en

⁶⁷ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 34. A préciser.

⁶⁸ Voy. par exemple F. JEANSON, *Définition d'une Maison de la Culture*, Ministère des Affaires culturelles, Paris, 1969, p. 36, cité dans V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁹ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 35. A préciser.

⁷⁰ F. JEANSON, *Définition d'une maison de la culture*, cité par V. DE COOREBYTER, *Les centres culturels de la Communauté française de Belgique*, Bruxelles, CRISP, 1988, p. 35.

⁷¹ M. HICTER, *Pour une démocratie culturelle*, Direction générale de la Jeunesse et des Loisirs du Ministère de la Communauté française – Fondation Marcel Hicter pour la démocratie culturelle, Rixensart, 1980.

⁷² H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, p. 331.

⁷³ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 35. A préciser.

commun des résultats de cette action »⁷⁴. Pour Marcel Hicter, la démocratie culturelle doit garantir « aux individus et aux groupes, les moyens concrets de vivre selon leurs convictions » pour « enrichir la vie »⁷⁵.

Vecteurs particulièrement privilégiés de cette nouvelle philosophie de l'action culturelle et sociale, l'animation culturelle et l'éducation permanente, non plus comprise « comme une école hors ou après l'école », seront les voies concrètes de la réalisation de ce nouveau paradigme. Il est intéressant, sur ce point, de reprendre la définition que donne Henri Janne de la démocratie culturelle en 1977. Dans ses avants-propos à un livre consacré à l'animation socio-culturelle, il indique que : « la démocratie culturelle [...] consiste à considérer la culture non plus comme objet de consommation (même intelligente) mais comme un terrain social de participation : l'attitude passive, "réceptive" devant les "œuvres" ou devant les créations actuelles, doit faire place à la critique en groupes, à des activités, par quelque côté, opératives et créatrices, ainsi qu'au déclenchement d'expressions personnelles par des actes culturels ou, au moins, à propos des productions culturelles ; c'est ici que la politique (culturelle) se fonde sur l' "animation", car il s'agit de faire ressurgir les motivations inhibées et refoulées dont la culture élitiste de classe et la consommation passive de culture ont bloqué l'élan »⁷⁶. Marcel Hicter insiste également sur l'animation culturelle : « nous ne parlons plus ici de diffusion culturelle mais bien d'animation culturelle car au-delà de l'acquisition des connaissances, cette éducation prépare aux attitudes positives, participantes et critiques »⁷⁷.

En Communauté française, selon Jean-Louis Genard, le déploiement de la démocratie culturelle est passé par la « création d'un "maillage culturel" considérable où se côtoient les maisons de jeunes (1971), maisons de la culture et foyers culturels (1970), centres d'expression et de créativité (1976), télévisions locales et communautaires (1976) »⁷⁸. La démocratie culturelle se serait surtout développée dans la politique de la jeunesse et dans la démarche de l'éducation permanente, qu'Hugues Dumont résume comme le fait de stimuler la critique sur un vécu et une culture propres, afin de les appréhender dans la généralité de la société, et, à partir de cette réflexion, de mettre en lumière et d'exprimer les injustices que cette démarche révèle et de s'engager à lutter à leur rencontre⁷⁹. L'idée de démocratie culturelle intègre aujourd'hui « autant des enjeux de subversion et de mise en question de l'ordre établi, de la société, des formes de culture dominante ou imposée que des enjeux de cohésion sociale, de participation, de solidarité, d'action collective »⁸⁰.

I. 4. Maintien et réorientations de la démocratisation de la culture

Pour de nombreux auteurs, Mai 68 a été à la source d'une réorientation de la démocratisation de la culture. Selon Jean Caune, cette nouvelle conception de la démocratisation de la culture va véhiculer une « conception émancipatrice de l'art qui valait aussi bien sur le plan esthétique que éthique », dans laquelle l'art est une « médiation entre la sphère de l'individu

⁷⁴ M. HICTER, *Pour une démocratie culturelle*, op. cit., p. 337.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ H. JANNE, « Avant propos », in *L'animation socioculturelle, espace d'affrontement idéologique*, J. PRISON-DE CLERCQ et R. PIRSON, F. NATHAN (dir.), Paris, LABOR, Bruxelles, 1977, p. 10.

⁷⁷ M. HICTER, op. cit., p. 337.

⁷⁸ J.-L. GENARD, op. cit., p. 186.

⁷⁹ H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, op. cit., p. 333.

⁸⁰ F. LEBON, « Culture ou cultures ? », in *Espace de libertés, Magazine du Centre d'Action Laïque*, n° 359, décembre 2007, p. 8.

et celle de la collectivité »⁸¹. Loin d'être abandonnée, la démocratisation de la culture serait ainsi réorientée, dans les discours, vers une lutte plus ciblée contre les inégalités sociales de l'accès à la culture : « il ne s'agit plus d'élargir le public et la médiation prioritaire n'est plus la relation entre l'art et le public, catégorie indifférenciée, mais le rapport avec une population concrète »⁸².

La démocratisation, telle qu'elle s'est ensuite développée dans la fin des années soixante aurait ainsi poursuivi trois grandes finalités concrètes. D'abord, l'idée est « d'accroître le nombre de pratiquants »⁸³. On veut donc, en termes quantitatifs, augmenter les publics. Ensuite, l'objectif est de « modifier la composition socio-démographique des publics en attirant prioritairement les catégories de la population moins portées vers l'art ». Il s'agit de rompre avec les formes de « distinctions de soi » qui, tout en étant culturelles, reproduisent des inégalités sociales. On postule ainsi qu'une « socialisation » de la culture permettra de mieux « répartir » le capital culturel entre les couches sociales⁸⁴. Enfin, l'objectif est « de former et de fidéliser les nouveaux venus pour en faire un public à la fois connaisseur et régulier »⁸⁵.

La construction de la démocratie culturelle dans les années septante n'aura pas entraîné la fin de la démocratisation. Elle aura simplement favorisé l'émergence d'une nouvelle approche de la démocratisation. A partir de 1968, une tension entre deux logiques aurait vu le jour. La première logique est l'héritière de la conception initiale de la démocratisation de la culture et est donc centrée sur l'accompagnement des pratiques de diffusion. La deuxième s'est construite à partir des réflexions charriées par Mai 68 et est inspirée par la démocratie culturelle.

1.5. L'empilement des missions

Les années septante ont permis l'éclosion, pour de nombreux auteurs consultés, d'un processus d'empilement des objectifs. L'action culturelle de démocratisation, à partir de la fin des années soixante, aurait continué parallèlement l'entreprise de décentralisation culturelle en annexant à cette entreprise d'autres objectifs, plus en phase avec la philosophie de Mai 68⁸⁶.

En France comme en Belgique, « un processus d'empilement des missions » assignées aux politiques culturelles se serait produit⁸⁷. La démocratisation de la culture se serait trouvée « engloutie dans le culturel » et l'objectif de « rendre accessible les grandes œuvres de l'art et

⁸¹ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 105.

⁸² J. CAUNE, *op. cit.*, p. 105.

⁸³ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁴ Voy. L. BERNIER, « Les effets structurants des interventions publiques », in *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, G. BELLAVANCE (dir.), Québec, Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 84.

⁸⁵ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁶ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁷ C'est par la construction de la notion de « développement culturel » que la jonction entre les deux logiques d'action culturelle (démocratisation-démocratie culturelle) sera réalisée en France. Cette notion, qui prend son essor dans les années septante, notamment promue par Jacques Duhamel (ministre des affaires culturelles entre 1971-1973), intègre la démocratisation de la culture dans un projet beaucoup plus large, celui de « la transformation de la société par la culture » (O. DONNAT, *op.cit.*, p. 34), en le réconciliant avec le concept de démocratie culturelle et en passant outre les ambiguïtés et les contradictions inhérentes au projet de démocratisation de la culture et à ses antagonismes avec le projet de démocratie culturelle. L'action culturelle doit désormais « permettre aux hommes non seulement d'avoir plus mais d'être plus » (Jacques Duhamel, cité dans J. CAUNE, *op. cit.*, p. 115.).

de l'esprit », dilué dans celui de « faciliter les pratiques et consommations culturelles, sans distinction de contenu »⁸⁸. La conséquence de cette dilution pour la démocratisation de la culture aurait été une extension de l'objet de la démocratisation à une plus grande variété de pratiques et de cultures, ce qui implique une certaine remise en question des critères d'excellence et des catégories traditionnelles qui fondaient auparavant la démocratisation de la culture⁸⁹. Cette remise en question a notamment entraîné « la naissance de productions artistiques particulièrement riches et innovantes » (comme le théâtre action, le cinéma militant, les événements festifs et culturels, etc.) qui, « sans revendiquer les mêmes ambitions révolutionnaires que les avant-gardes historiques, (...) revendiquaient une expérience esthétique, généralisation du fait esthétique réalisé avec l'art »⁹⁰. Les années 1970 auraient ainsi vu apparaître de nombreuses formes artistiques qui s'inscrivaient dans des courants politiques et visaient à la prise de conscience du public, notamment dans les espaces publics de la rue⁹¹. Par ailleurs, toujours dans les années septante, se serait amorcée une politique de sensibilisation ciblée de certains groupes à la culture. En France, le Fonds d'intervention culturelle, mis en place en 1971, permet de toucher des groupes sociaux restés jusque-là à l'écart de la démocratisation de la culture⁹².

En Communauté française de Belgique, les années septante auraient également été l'heure de la « fusion » progressive des deux paradigmes, même si la démocratie culturelle reste, dans les discours, le paradigme dominant. La réunion des démarches de démocratie culturelle et de démocratisation culturelle forme ainsi les fondements de ce que Hugues Dumont a dénommé ironiquement le « droit d'accès au bonheur »⁹³, une version englobante et totalisante du droit à la culture. L'idée est de former des « hommes complets »⁹⁴, qui concilient à la fois humanisme et participation dans la société. Dans ce sens, « le droit à la culture apparaît dans la "philosophie" de l'action culturelle publique comme le droit au bonheur et à l'épanouissement personnel de tous par la vertu d'une éducation permanente érigée en remède à tous les dysfonctionnements propres à nos sociétés : les insuffisances du système éducatif, l'atomisation de la société, les inégalités sociales, l'esprit exacerbé de compétition etc. »⁹⁵.

Toutefois, le processus de fusion des deux paradigmes n'aurait pas effacé les segmentations établies entre les différents secteurs culturels. Jean-Louis Genard cite ainsi l'autonomisation prônée par Marcel Hicter, qui s'est traduite par une « forte segmentation du champ culturel » notamment structurée autour de la séparation entre « domaine artistique, héritier des beaux arts » qui est le domaine de la démocratisation de la culture et « domaine socio-culturel », qui est le domaine de la démocratie culturelle⁹⁶.

⁸⁸ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹ L. SANTERRE, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁰ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 102.

⁹¹ *Ibidem*, p. 105.

⁹³ H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, p. 327.

⁹⁴ Ministère de la culture française (P. Wigny (dir.)), *Plan Quinquennal de politique culturelle – Introduction générale*, 1968, p. 6, p. 5, 8, 22. Ce plan est disponible à l'adresse suivante : http://www.opc.cfwb.be/fileadmin/sites/opc/upload/opc_super_editor/opc_editor/documents/pdf/livres_numerises/Plan%20quinqu%C3%A9nnal%20de%20politique%20culturelle%20OCR.pdf

⁹⁵ H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, p. 328.

⁹⁶ J.-L. GENARD, *op. cit.*, p. 186.

I. 4. Les désillusions des années 1980

Selon Jean Caune, dès la fin des années septante et pendant les années 1980, la « faillite » du projet révolutionnaire de Mai 68, porté dans les années septante, se fait sentir, y compris dans le monde culturel, entraînant une désillusion manifeste à l'égard de ce projet et de ses outils, l'éducation permanente et l'animation socioculturelle. Par ailleurs, la « récupération des avant-gardes », foisonnantes, subversives et provocantes, qui avaient entretenu l'idée d'un art politique, entraînant une prise de conscience par le contact avec les publics, par le marché de l'art a également provoqué une grande désillusion. La marchandisation galopante des secteurs culturels et le « désengagement » progressif des créateurs par rapport à leur responsabilité civique auraient ouvert la voie à d'autres formes d'insertion de l'art dans la société⁹⁷. Le désenchantement sur les pouvoirs de l'art aurait fragilisé fondamentalement la rhétorique de la démocratisation de la culture⁹⁸.

La démocratie culturelle, qui vise à créer « hommes complets »⁹⁹, en leur donnant un « droit d'accès au bonheur »¹⁰⁰, se serait quant à elle rapidement avérée illusoire. L'objectif totalisant du « droit au bonheur » est maintenant considéré comme une illusion, tout comme l'idée que les politiques culturelles peuvent modifier profondément nos démocraties¹⁰¹. Pour Jean-Louis Genard, la désillusion aurait frappé le cœur même de la démocratie culturelle. Cette utopie deviendra, à partir des années 1980, rapidement problématique, notamment en raison de la « contradiction structurelle entre ambitions politiques et moyens budgétaires »¹⁰², de l'« internationalisation des enjeux culturels » (autour du débat sur l'exception culturelle et la diversité culturelle), de la montée en puissance du secteur culturel et des industries culturelles (qui pose la question du modèle de subvention versus celui de la régulation), de l'avènement de nouveaux mouvements sociaux structurés autour des exigences de la reconnaissance¹⁰³ ou des questionnements quant à la capacité de la démocratie culturelle à assumer et à promouvoir une réelle démocratie participative¹⁰⁴. D'autres auteurs mettent en lumière la désillusion qui a frappé les choix gouvernant la démocratie culturelle, notamment en ce qui concerne leur capacité à représenter et à promouvoir les nouveaux mouvements sociaux¹⁰⁵, à permettre une réelle émancipation, à favoriser une citoyenneté non « pas conçue comme suivisme » mais plutôt comme « coopération et révolte, intégration et rupture »¹⁰⁶.

I. 5. Le repli vers une politique de diffusion

Jean Caune et Olivier Donnat constatent que, si le discours sur la démocratisation de la culture s'est tari dans les années 80, une politique de diffusion de la culture empreinte d'un certain souci des publics a globalement été menée. Cette politique de diffusion se fonde sur de nouveaux postulats esthétiques, laissant de côté l'idée d'une métamorphose sociale par l'art.

⁹⁷ J. CAUNE, *op. cit.*, pp. 105-106.

⁹⁸ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 119.

⁹⁹ P. WIGNY, p. 5, 8, 22. A préciser.

¹⁰⁰ H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, p. 327.

¹⁰¹ H. DUMONT, « Les politiques culturelles et la création en Belgique. Quelques repères historiques et juridiques », *op. cit.*, p. 211.

¹⁰² J.-L. GENARD, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 187-193.

¹⁰⁴ J.-L. GENARD, *op. cit.*, pp. 207-209.

¹⁰⁵ Voy. notamment : J.-P. NOSENT, « D'un décret à l'autre », *La Revue nouvelle*, n° 11, novembre 2007, pp. 70 et s.

¹⁰⁶ Voy. les interrogations de J.-P. NOSENT, *op. cit.*, p. 70.

Elle repose sur une vision englobante de la création artistique (c'est-à-dire regroupant de manière indifférenciée l'ensemble des disciplines artistiques) envisagée comme rupture, comme subversion de l'ordre établi. Cette politique de diffusion se profilerait ensuite comme mettant en valeur une « sublimation » de la création artistique appréhendée comme un « principe miraculeux qui permet de sortir de la crise », comme le seul rempart contre la banalisation et la standardisation culturelle¹⁰⁷. La mise en valeur de la « création » recentrerait les thèmes de la démocratisation de la culture vers les créateurs et le rôle des artistes sera « magnifié »¹⁰⁸.

Selon Olivier Donnat, la politique de diffusion menée dans les années 1980 en réponse à la crise des principes de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle présente plusieurs caractéristiques. D'abord, elle se caractérise par une extension du champ des politiques culturelles sous l'influence de la démocratie culturelle : de nouveaux domaines sont soutenus et des formes culturelles autrefois dénigrées sont légitimées¹⁰⁹. Ensuite, la politique de diffusion de la culture menée dans les années 1980 se serait orientée vers une ouverture aux domaines de l'économie et de la technologie ainsi que des industries culturelles. Se fondant sur le constat d'une mutation du phénomène culturel, les politiques culturelles ont poursuivi l'objectif de maintenir une certaine qualité et une certaine diversité dans des secteurs gouvernés par le marché, comme le cinéma, la musique ou le livre¹¹⁰. En outre, la politique menée dans les années 1980 se serait développée dans une logique communicationnelle, événementielle, « spectaculaire »¹¹¹ et médiatique. Certains pans des politiques culturelles auraient ainsi plus été pensés en termes de grands événements, comme les festivals ou les expositions temporaires qu'en termes d'action culturelle de fond telle que façonnée dans les années 1960. Par ailleurs, les politiques du patrimoine, notamment, ont été construites en prenant en compte le tourisme de masse qui se développait. Le « marketing » culturel aurait ainsi envahi les lieux culturels, même les plus « sérieux » et élitistes, les obligeant à concilier deux logiques antagonistes : le rapport « cultivé » et le rapport « spectaculaire »¹¹². De nombreuses politiques culturelles flirteraient ainsi avec la culture « de masse » et la simple « consommation culturelle » sans plus développer de rapport plus profond à la culture, sans plus soutenir les cultures locales et qui font sens au niveau communautaire¹¹³. Enfin, plus qu'auparavant, la politique de diffusion aurait été pensée par rapport à des publics ciblés¹¹⁴. Ainsi, à partir du milieu des années 1980, « une attention nouvelle est apportée à certains groupes cibles (jeunes, handicapés, minorités ethniques etc) par soucis d'équité et dans le but d'élargir les auditoires »¹¹⁵.

¹⁰⁷ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁸ J.-C. WALLACH, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁹ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 35. L'auteur cite en exemple la mode, le rock, la bande dessinée etc. Cet auteur est suivi sur ce point par Jean Caune, qui considère que Jack Lang a ainsi élargi de manière substantielle le champ de la démocratisation de la culture, suivi en cela par François Léotard, ministre de la culture entre 1986 et 1988 (J. CAUNE, *op. cit.*, p. 116) et par L. Santerre, qui écrit que « sous la pression des milieux », les responsables des politiques culturelles ont été amenés « à prendre en considération une plus grande variété de pratiques (musiques populaires, photographie, cultures minoritaires, communautés ethniques, etc) dont il est malaisé de circonscrire les limites (culture identitaire, jeune, commerciale ?) » (L. SANTERRE, *op. cit.*, p. 52.).

¹¹⁰ O. DONNAT, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹¹¹ J. CAUNE, *op. cit.*, p. 119.

¹¹² O. DONNAT, *op. cit.*, p. 36.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹¹⁵ L. SANTERRE, *op. cit.*, p. 54.

I.6. Evaluations et essoufflement

Ces vingt dernières années sont décrites dans la littérature comme traversées par l'essoufflement des projets de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle (voy. ci-dessus). Ainsi, on se contenterait très largement de poursuivre les entreprises initiées dans les années 1960-1970, sans oser affronter les doutes qui, depuis les années 1980, assaillent ces modèles, en poursuivant des politiques dénuées d'objectifs clairs sur base d'une « vacuité des discours politiques »¹¹⁶.

Pour Jean Caune, l'essoufflement de la démocratisation et de la démocratie culturelle aurait été renforcé, dans les années nonante, par le désenchantement relatif à la capacité d'action du politique sur le culturel et à sa capacité à se distinguer du marché, que ce soit dans ses modes d'action, dans ses normes esthétiques et dans ses modes de production¹¹⁷ alors que la marchandisation galopante de ce secteur en voie de libéralisation réduit les marges de manœuvre des ministères de la culture. La démocratisation de la culture est principalement poursuivie par une politique de diffusion de la culture qui est de plus en plus événementielle et de moins en moins dissociable des initiatives prises par les secteurs marchands¹¹⁸ : fêtes de la musique, du patrimoine, des villes, des Régions : la politique culturelle « devient une dimension spectaculaire des relations publiques »¹¹⁹. Mais, s'interroge Jean Caune, « lorsque l'action publique renonce à s'opposer aux mécanismes producteurs d'inégalité et de ségrégations et se contente de reproduire les normes et les valeurs existantes, quelle est alors sa légitimité ? »¹²⁰

L'essoufflement se traduit également dans les évaluations publiées ces vingt dernières années des dispositifs de démocratisation de la culture. Philippe Urfalino écrit en 1997 que tant la démocratisation de la culture que le soutien à la vie culturelle sont des missions légitimes des pouvoirs publics mais que l'une ne peut être considérée comme étant au service de l'autre¹²¹. Or, pour L. Santerre par exemple, s'il est vrai que la démocratisation de la culture a bien conduit à l'établissement d'un réseau d'infrastructures de création et de diffusion de la culture de qualité, qui a sensiblement favorisé le travail des créateurs tout en élevant la diversité et la qualité de la vie culturelle, force est cependant de constater que l'objectif de diversification des publics et d'élargissement de la participation à la culture est largement insatisfait¹²². En effet, le public qui fréquente les institutions culturelles est un public déjà nanti, bien éduqué et appartenant à une culture majoritaire¹²³. Il y a par ailleurs une forme de stagnation dans la participation à la culture, après une période d'augmentation de la participation¹²⁴. De plus, Olivier Donnat a pu constater, depuis la fin des années 1990, que la participation des plus jeunes à la culture est en recul, surtout en ce qui concerne les adolescents¹²⁵. Des études comme celle de Boltanski et de Thévenot ont, dès 1991, attiré l'attention sur le fait que

¹¹⁶ J. CAUNE, *op. cit.*, pp. 120-125.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 119.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ P. URFALINO, « Quelles missions pour le ministère de la Culture ? », *Esprit*, n° 228, Paris, janvier 1997.

¹²² L. SANTERRE, *op. cit.*, p. 56.

¹²³ L. SANTERRE, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁴ L. BERNIER, *op. cit.*, p. 86. Voy. également V. SKOK (dir.), *Participation à la vie culturelle en Europe. Tendances, stratégies et défis*, Circle, Conseil de l'Europe, septembre 1993.

¹²⁵ Voy. O. DONNAT, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, pp. 138 et s. ; G. PRONOVOST, « Pratiques culturelles : rupture ou renouvellement », *Possibles*, vol. 23, n°4, 1999, p. 20.

certaines pratiques culturelles, pour être « démocratisées » et « adoptées » requièrent bien plus qu'une simple socialisation dans les institutions de la démocratisation de la culture¹²⁶. En effet, nombreuses sont les pratiques qui requièrent au préalable « l'acquisition d'une compétence », compétence qui, « pour être plus fréquente dans tel milieu social, n'en n'est pas une caractéristique exclusive »¹²⁷. De la même manière, l'intuition partagée par certains détracteurs de la démocratisation culturelle telle qu'elle a été menée dans les années soixante, à savoir que cette politique ne s'attaquait qu'à certains obstacles dans l'accès à la culture, est confirmée dans l'évaluation – timide – des dispositifs de démocratisation de la culture. Ainsi, l'on constate que les obstacles économiques et géographiques, s'ils sont toujours importants, doivent être appréhendés en lien avec les obstacles symboliques, avec les obstacles liés à la distance sociale entre les individus et les opérateurs de culture et avec les obstacles liés à l'absence de « compétence » pour entrer en contact avec la culture¹²⁸. De manière plus positive, l'on a prouvé, fin des années 1990, que le contact des plus petits enfants avec la culture était tout aussi déterminant que l'appartenance sociale¹²⁹, ce qui repose la question des liens primordiaux entre enseignement et culture. Enfin, Olivier Donnat, à la suite d'études budgétaires, a fait valoir qu'un faible pourcentage du budget était réellement affecté à la réduction des inégalités en matière d'accessibilité de la culture¹³⁰.

Face à ces évaluations, Olivier Donnat constate une forme de refus des institutions de modifier leurs habitudes, centrées sur la diffusion¹³¹. Or, pour L. Santerre, le renforcement des fonctions classiques de diffusion a approfondi la distance que la professionnalisation des métiers de la démocratisation ou de la démocratie culturelle a créée avec le public : « les instances responsables de la création ont acquis une autonomie qui concourt à le rendre indifférentes au public »¹³².

I.7. Nouvelles formes de démocratisation et de démocratie culturelle

Pour certains auteurs, certaines initiatives développées ces dernières années constituent des renouvellements de la démocratisation de la culture ou de la démocratie culturelle. Ne se référant plus au terme de « démocratisation », jugé « trop grandiloquent » et porteur de « trop de dimensions contradictoires »¹³³, certaines initiatives, notamment structurées autour de la notion d'« accessibilité », sont considérées comme se situant dans le sillage de la démocratisation ou de la démocratie culturelle.

Olivier Donnat considère qu'il y a une « réponse pédagogique » à l'échec de la démocratisation de la culture, qui se traduit dans l'institution de services pédagogiques dans les musées et participent de cette idée de « convertir »¹³⁴ des publics moins portés à la culture

¹²⁶ L. BOLTANSKI, L. THEVENOT, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

¹²⁷ L. BERNIER, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁸ Voy. notamment L. BERNIER, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁹ L. BERNIER, *op. cit.*, pp. 87-88.

¹³⁰ O. DONNAT, « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », *op. cit.*, p. 37.

¹³¹ *Ibidem*, p. 38.

¹³² Ainsi, « privilégiant l'innovation, qui exige un haut niveau de compétence de la part de l'auditoire, plutôt que la réinterprétation du répertoire, qui a davantage sa préférence », les institutions culturelles se seraient ainsi peu à peu distancées du public, sous l'effet conjugué de « l'organisation disciplinaire, la structure de gestion très compartimentée et très complexe des programmes de financement, le cloisonnement entre les organismes consultatifs, le jugements par les pairs, le recours aux seuls experts dans la définition des critères de qualité, la multiplication des institutions et l'installation d'équipements ultra-sophistiqués » L. SANTERRE, *op. cit.*, p. 53. Voy. également : *National Endowment for the Arts*, American Canovas, Washington, 1997.

¹³³ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁴ L'expression est d'O. DONNAT, *op. cit.*, p. 39.

mais également dans des mécanismes structurels visant à opérer des ponts entre culture et école. Dans cette perspective, certains projets ont été mis sur pied dans les années 1990 à destination de publics cibles et atteignent, selon L. Santerre, de bons résultats : « implantation d'équipements destinés aux jeunes des banlieues, éducation critique du regard sur la ville et son architecture, initiation des classes d'enfant à l'art lyrique par l'Opéra Bastille, coopération de grandes institutions à des manifestations organisées par des jeunes défavorisés, etc »¹³⁵.

Olivier Donnat estime également que s'est opérée, dans les années 1990 et 2000, une « diversification des modes d'accès à l'art et à la culture »¹³⁶ et parallèlement, un très timide déplacement de la rhétorique de la démocratisation vers ces nouveaux modes d'accès à l'art et à la culture et en dehors des équipements culturels lourds créés dans les années soixante. Premièrement, la vie culturelle prendrait son essor en dehors des « institutions de la culture » et des opérateurs culturels : les arts de la rue, les visites du patrimoine en extérieur sont autant de pratiques qui ne nécessitent plus la fréquentation d'un établissement culturel. Deuxièmement, le développement technologique et l'allongement des temps de loisir auraient permis une ouverture croissante des arts amateurs. Troisièmement, avec l'essor des pratiques culturelles individuelles et le développement d'une vie culturelle importante dans l'enceinte des foyers, certains grands thèmes de la démocratisation de la culture se retrouvent, *mutatis mutandis*, dans des domaines jusqu'alors étrangers aux politiques culturelles. Désormais, comme le rappelle Olivier Donnat, « la rencontre avec les grandes œuvres de l'art et de l'esprit [...] ne passe plus systématiquement par la fréquentation d'un équipement culturel et n'est plus réservée ni à un temps ni à un espace particulier »¹³⁷. Face à cette évolution du phénomène culturel et de ses modes d'accès, certains équipements culturels se seraient adaptés, s'ouvrant aux « diverses formes d'appropriation » et autorisant « des passerelles entre les différentes formes que prend l'intérêt pour l'art et la culture ». Ceci permet d'ouvrir leur public aux non habitués, de rénover le langage de ces lieux, de réfléchir sur le public, d'abolir les langages qui excluent les non initiés. Mais, regrette ce même auteur, la plupart des équipements culturels ne se décident pas à changer, refusent d'évaluer leur action et son impact sur les publics¹³⁸.

I.10. Conclusions

A travers cette première partie introductive, force est de constater que les lectures de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle données par les auteurs les plus diffusés divergent parfois fondamentalement. Au terme de cette étude, on perçoit la grande plasticité et l'étonnante porosité des concepts de démocratisation et de démocratie culturelle, tour à tour appelés à désigner des réalités identiques, ou totalement différentes voire antagonistes. En effet, certains auteurs identifient démocratisation aux politiques de diffusion alors que d'autres estiment qu'il est nécessaire de distinguer ces deux versants. Certains considèrent que la démocratie culturelle est une variante de la démocratisation, quand d'autres considèrent que c'est la notion de développement culturel qui englobe ces deux formules.

Il apparaît donc nécessaire de revenir aux textes et aux idées qu'ils charrient pour analyser l'évolution des paradigmes de démocratisation et de démocratie culturelle¹³⁹.

¹³⁵ L. SANTERRE, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁶ O. DONNAT, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 42-43.

¹³⁹ Que l'on entendra ici dans le sens le plus large donné par les auteurs à ces concepts.

PARTIE II : L'ÉVOLUTION DES CONCEPTS DE DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE ET DE DÉMOCRATIE CULTURELLE DANS LES TEXTES CONSACRÉS AUX CENTRES CULTURELS

Cette deuxième partie est l'occasion d'un retour aux textes législatifs et aux documents préparatoires de ces textes consacrés aux Centres culturels. Une approche analytique est ici privilégiée afin d'identifier comment les textes juridiques concernant les Centres culturels et leurs documents préparatoires ont réinterprété les concepts de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle, comment ils ont intégré ces concepts dans l'action des Centres culturels et quelle portée ils leur concèdent.

II. 1. Le Plan Quinquennal de politique culturelle : entre invitation et initiation à la culture

Le Plan Quinquennal de politique culturelle, adopté en 1968 sous la direction de Pierre Wigny (ci-après plan quinquennal ou plan Wigny), ministre de la culture française, a été élaboré afin de « faciliter l'élaboration d'une politique » tout en permettant « aux Chambres de mieux accomplir leur mission de contrôle ». L'intérêt d'un Plan Quinquennal est également d'indiquer « aux bénéficiaires » « ce que le pouvoir veut et où il va »¹⁴⁰. Le Plan Quinquennal s'accompagne également d'objectifs budgétaires : « il appartient au public de choisir entre de nombreuses dépenses qui toutes ont leur utilité mais dont certaines sont plus urgentes » car « le moment est venu où nous devons souhaiter pour tous une vie non seulement plus facile, mais aussi plus intéressante, plus humaine et nous devons éviter de nous enliser dans 'une civilisation de la pomme frite' »¹⁴¹. A cette fin, l'objectif est notamment de doubler les crédits affectés aux arts et lettres, éducation permanente et mouvements de jeunesse, éducation physique et vie en plein air¹⁴².

Dans le cadre de la présente contribution, ce sont principalement l'Introduction générale et le livre I consacré aux Centres culturels qui sont étudiés.

a) L'évolution et les enjeux de la culture et des politiques culturelles pour les rédacteurs du Plan

Considérant l'accroissement de l'instruction et que « l'humanité (...) doit enfin demander pour tous les joies de la culture, appelées à valoriser les heures de plus en plus nombreuses qui ne sont plus consacrées au travail professionnel », le Plan entend répondre aux nombreux problèmes que posera « la civilisation des loisirs ». Il entend notamment éviter que « ces loisirs dégénèrent en oisiveté »¹⁴³ et donc apprendre à l'homme « à se reposer, ou plutôt à se détendre, en choisissant librement une occupation intéressante »¹⁴⁴. A cette fin, et pour ce faire, il développe « des objectifs à moyen terme et une démarche pour les atteindre », objectifs et démarche qui reposent sur une conception restreinte de la culture (le Plan ne semble

¹⁴⁰ Ministère de la culture française (P. Wigny (dir.)), *Plan Quinquennal de politique culturelle – Introduction générale*, 1968, p. 9. Ce plan est disponible à l'adresse suivante, http://www.opc.cfwb.be/fileadmin/sites/opc/upload/opc_super_editor/opc_editor/documents/pdf/livres_numerise/Plan%20quingu%C3%A9nnal%20de%20politique%20culturelleI%20OCR.pdf.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*, p. 10.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 4.

appréhender les activités culturelles qu'en référence à un concept « classique » de la culture, visant uniquement « les arts plastiques comme le théâtre, la musique, les lettres » ou encore « la danse » et « les sports »)¹⁴⁵.

Le Plan est animé d'une idée démocratique générale, qu'il entend faire régner dans le domaine de la culture. Partant du constat que « pendant les siècles antérieurs, la culture était le privilège du très petit nombre » et que « l'homme, réduit pratiquement à ses seules forces et à celles de quelques bêtes de somme, produisait, à la sueur de son front, une maigre subsistance », les rédacteurs du Plan en concluent que la situation dans laquelle « grâce à une répartition très inégale du revenu national, quelques-uns assuraient, d'une manière d'ailleurs remarquable, le progrès de la civilisation » a été dépassée. Désormais, « [t]ous peuvent profiter de la culture, mais aussi y contribuer »¹⁴⁶. Mais, le Plan n'entend pas se contenter de la situation. Les rédacteurs du Plan considèrent en effet que « les besoins culturels sont réels mais restent latents » et que « [s]eule une minorité en est persuadée ... au mieux la masse garde une crainte référentielle pour les choses de l'esprit »¹⁴⁷. Par ailleurs, ils estiment aussi que « la monotonie des heures de travail doit être compensée par la puissance créative des heures de loisirs, sans quoi notre civilisation périra non seulement dans le matérialisme, mais aussi dans l'ennui »¹⁴⁸.

L'idée maîtresse du Plan est de mettre en œuvre une « révolution culturelle » qui charrie une certaine idée de la démocratisation. Celle-ci est basée sur « l'ambition de créer une culture, non pas pour une élite privilégiée, mais pour la masse. Et, ajoutons-le, avec la collaboration de celle-ci »¹⁴⁹. Elle est aussi orientée vers « l'initiation » que rend indispensable « l'extension continuelle du domaine de la culture » et la nécessité de renouveler sans cesse « l'information »¹⁵⁰. Enfin, la démocratisation menée par le Plan est fondée sur cette idée que « la réussite de la démocratie est en jeu » car cette dernière dépend « du jugement collectif des citoyens », qui doit être formé par la culture.

Dans cet esprit, le Plan évoque la démocratisation de la culture à travers deux concepts, qui peuvent être considérés comme deux versions de la démocratisation de la culture : l'invitation et l'initiation. Le Plan Wigny consacre ainsi deux orientations de la démocratisation de la culture : d'une part, la lutte contre les obstacles financiers et géographiques à travers la décentralisation et le contrôle des prix, d'autre part la lutte contre les « blocages » sociaux, symboliques et psychologiques¹⁵¹.

b) La première facette de la démocratisation dans le Plan : l' « invitation » à la culture

En ce qui concerne l'invitation et la décentralisation, le Plan insiste sur l'aide à la diffusion : « il faut surmonter, par la décentralisation, les obstacles géographiques »¹⁵². La politique d'« invitation » à la culture est ainsi principalement décrite dans le Plan Wigny comme une politique de décentralisation et d'aide à la diffusion : ces trois concepts apparaissent comme des synonymes.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 4.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 5.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 5-6.

¹⁵¹ V. DE COORBYTER, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵² Ministère de la culture française (P. Wigny (dir.)), *Plan Quinquennal de politique culturelle – Introduction générale*, p. 8.

La politique d'invitation à la culture traverse l'ensemble de l'Introduction générale du Plan. D'abord, le préambule de l'esquisse d'une politique culturelle et sportive telle qu'établie dans le Plan insiste sur la production culturelle et sur le statut des artistes et savants¹⁵³. Il insiste également sur la nécessité de soutenir les « organisations privées » et « associations culturelles » qui « auront la tâche d'alimenter et de faire progresser la production et la diffusion artistique ». Le préambule insiste enfin sur la « large décentralisation » qui s'impose : l'Etat et les pouvoirs locaux doivent travailler ensemble tout en veillant à ce que « le souci de la qualité ne se perde » et à ce que « l'activité culturelle ne dégénère en divertissements qui sont sans valeur formative »¹⁵⁴.

Ensuite, la politique d'« invitation » à la culture se décline dans certains des six « principes d'une politique culturelle ». Le premier principe d'une politique culturelle concerne la nécessité de respecter la liberté individuelle et la diversité des initiatives prises en matière de liberté artistique, fondement de toute politique d'invitation¹⁵⁵. Le deuxième principe, directement lié à l'idée d'invitation à la culture, concerne la nécessité de donner une efficacité maximale aux budgets disponibles en créant un grand réseau d'installations culturelles qui pourront être utilisés par plusieurs types d'associations et de groupements d'individus¹⁵⁶. Le troisième principe de politique culturelle a également trait à l'invitation à la culture : il concerne les subsides à l'égard des prestations culturelles¹⁵⁷. L'idée est que les autorités doivent prendre en charge « la différence entre le coût réel de la prestation culturelle et le prix que le public est disposé à payer » tout en décourageant la gratuité, considérée comme étant non justifiée sauf lorsque « la prestation est jugée essentielle et lorsque la collectivité est pauvre »¹⁵⁸. Est ainsi consacrée la démocratisation de la culture par la démocratisation des prix. Le quatrième principe de politique culturelle concerne l'invitation à la culture en prolongeant l'idée esquissée dans le troisième principe et en le centrant sur les publics. Le Plan y prévoit clairement « qu'il faut tendre à éliminer par des efforts (...) d'invitation, des obstacles (...) financiers, à la participation culturelle ; de la même façon, il faut surmonter, par la décentralisation, des obstacles géographiques »¹⁵⁹. Le cinquième principe de politique culturelle est également relatif à l'invitation à la culture en ce qu'il établit que « toutes les activités culturelles, les arts plastiques comme le théâtre, la musique comme les lettres, la gymnastique rythmique ou la danse comme l'athlétisme, la natation ou le basket-ball, doivent être aidées. Il faut être obsédé par l'idée que la culture est un antidote à la spécialisation professionnelle (...) elle est une manière de dilater la personnalité humaine ; elle ne peut donc être unilatérale »¹⁶⁰. Ce principe de polyvalence dans les activités soutenues doit régir « la politique d'infrastructure » : « les maisons de culture doivent être, dans toute la mesure disponible, ouvertes à toutes les activités ». L'idée est que « celui qui sort du stade sera peut être tenté d'écouter un concert de musique de chambre et découvrira soudain un plaisir jusqu'alors inconnu : celui qui a visité la galerie de peinture passera quelques instants sur les bords de la piscine et ainsi lui viendra peut être l'envie d'apprendre à nager »¹⁶¹.

La politique de démocratisation par décentralisation et invitation anime également le livre I du Plan Wigny consacré aux Centres culturels. Une insistance particulière y est portée à la

¹⁵³ *Ibidem*, p. 6.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 8.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 8.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 8.

nécessité d'une bonne infrastructure culturelle, qui témoigne de l'importance de l'idée de démocratisation par décentralisation et par invitation dans des structures soutenues par l'Etat. Ainsi, le Livre I du Plan Wigny s'ouvre sur une définition des Centres culturels avant tout en termes d'infrastructures : « une action culturelle efficace s'appuie avant tout sur des hommes, mais ces animateurs ont besoin de moyens matériels : argent, équipements, installations immobilières. C'est cette dernière catégorie de moyens qui est traitée dans le premier livre du Plan Quinquennal »¹⁶². Cette insistance sur la nécessité d'une bonne infrastructure culturelle, constamment réitérée tout au long du Plan¹⁶³, est accompagnée de précisions sur la nature de ces infrastructures, sur la nécessité d'être en adéquation avec la population locale, de proposer des activités adaptées. Ainsi, le Plan est traversé par cette idée que la décentralisation doit permettre d'adapter l'offre culturelle aux goûts et tendances des milieux concernés, goûts et tendances qui seront détectés par les pouvoirs locaux¹⁶⁴.

La politique de démocratisation par invitation se structure autour de l'importance de la diffusion. Les Maisons de la culture, les Centres culturels régionaux et les Foyers culturels sont présentées comme les mailles d'une politique de démocratisation de la culture par l'invitation et par la décentralisation. Leur première mission énumérée par le Plan Wigny, dans son premier livre consacré aux Centres culturels, est de « favoriser la production culturelle des professionnels et sa diffusion »¹⁶⁵.

D'emblée, le Livre I consacré aux Centres culturels précise, en ce qui concerne la culture que les Centres culturels doivent diffuser, que la politique de décentralisation et d'invitation qui doit être menée ne vise pas à « fournir à la population tous les divertissements légitimes dont elle a besoin »¹⁶⁶. La première mission des Centres (maisons, centres régionaux, foyers) est considérée comme étant équivalente à celle confiée exclusivement en France à la même époque aux maisons de la culture et qui serait de « susciter le besoin culturel 'au plus haut niveau' »¹⁶⁷. Le Plan se soucie ainsi de la « haute qualité » des manifestations culturelles : « c'est ce qu'exige une nation civilisée »¹⁶⁸. Mais il précise aussi que cette première mission « aristocratique dans son essence », « doit être très démocratiquement exercée ». Les Centres doivent ainsi « mettre les manifestations artistiques ou scientifiques à la portée de tous, sans que personne soit arrêté par des barrières financières, sociales ou psychologiques ». Les rédacteurs du Livre I n'espèrent pas intéresser une majorité mais apparaissent persuadés que l'« élite intellectuelle » qui sera intéressée « n'est pas concentrée dans une catégorie sociale déterminée, mais qu'elle est répartie dans toutes les classes de la société »¹⁶⁹. Par ailleurs, le premier livre du Plan Wigny est assez précis quant aux moyens à mettre en œuvre pour exécuter cette première mission des Centres : comporter une ou plusieurs salle de spectacle, de cinéma et de conférences, prévoir des moments de socialisation comme les entractes, organiser des salles d'exposition et de conférence, une bibliothèque, une filmothèque, une discothèque etc.

¹⁶² Ministère de la culture française (P. Wigny (dir.)), *Plan Quinquennal de politique culturelle – Livre I : Centres culturels et centres sportifs*, p. 17.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 27-28.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 66.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 18-19.

¹⁶⁶ Ainsi, les Centres culturels ne doivent pas assumer ce que leurs équivalents des pays communistes organisent en termes de « cinéma de quartier, de bal musette ou de café », *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 19.

Ce sont les Maisons de la Culture qui sont avant tout chargées de la politique d'invitation, de diffusion et de décentralisation. Sept Maisons de la culture sont envisagées pour la Région Wallonne dans le Plan. Quant aux Centres culturels régionaux, au-delà de la participation active, ils « assureront (...) la diffusion des créations produites dans les Maisons de la Culture »¹⁷⁰. Les Foyers Culturels quant à eux ne se voient pas explicitement imposer une mission de diffusion de la culture mais rien ne leur interdit de mettre en œuvre une politique de diffusion¹⁷¹.

c) La deuxième facette du Plan : l'« initiation » à la culture et la « participation active

La deuxième grande politique de démocratisation visée par le Plan Wigny est « l'initiation » à la culture, qui permet de lutter contre l'ignorance et la déshumanisation créée par le travail¹⁷².

Dans l'introduction générale, le Plan se donne comme objectif ambitieux de faire en sorte que l'homme moderne ne néglige plus « les satisfactions plus élevées » en lui faisant connaître ces satisfactions¹⁷³. Or, les rédacteurs du Plan considèrent que, du fait de l'extension continuelle du domaine de la culture, « non seulement les sciences, mais les arts, deviennent dans une certaine mesure ésotériques et nécessitent une initiation. On ne lit pas un roman moderne comme la « Comédie humaine », la poésie de Valéry comme celle de Victor Hugo, on ne saisit pas la beauté de la peinture abstraite aussi vite que celle de la peinture figurative ; on ne juge pas et on n'apprécie pas la musique sérielle ou dodécaphonique comme celle de Beethoven. Et cependant, ces savants et ces artistes modernes sont les interprètes les plus authentiques des idées et des sentiments de notre temps »¹⁷⁴.

Le préambule de la première esquisse d'une politique culturelle et sportive, après avoir consacré une part de choix aux créateurs, insiste sur le public. L'idée est que « le public doit lui aussi pouvoir compter sur l'aide des autorités ». A son égard, « l'Etat a surtout une mission d'initiation ». Selon les rédacteurs du Plan, cette mission est assumée, pour la jeunesse, par l'enseignement artistique « [m]ais c'est l'éducation permanente qui doit ouvrir à la grande masse des adultes le monde enchanté et encore ignoré de la culture »¹⁷⁵. Dans l'esprit du Plan, ce n'est qu'« une fois le goût éveillé », que l'Etat « peut souvent confier ce nouveau public aux organisations privées, aux nombreuses associations culturelles »¹⁷⁶.

La politique d'initiation à la culture imprègne certains des six principes de politique culturelle, essentiellement le quatrième et le sixième. Considérant que « la politique culturelle et sportive doit s'adresser à l'ensemble de la population sans sacrifier l'élite à la masse, ou inversement », le quatrième principe de politique culturelle souligne que « les amateurs, même avertis, ont besoin d'être initiés aux nouvelles formes d'art et de pensée ». Ainsi, la politique d'initiation

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁷² Voy. sur l'initiation ; l'homme moderne « néglige les satisfactions les plus élevées, les joies les plus raffinées, non parce qu'il les dédaigne, mais parce qu'il les ignore » (p. 5). Plus loin, le Plan constate que « non seulement les sciences, mais les arts, deviennent dans une certaine mesure ésotériques et nécessitent une initiation » (p. 5) et qu'il « ne suffit pas de se former [à la culture] ; il faut renouveler sans cesse son information » (p. 6). Voyez également les pages 18 et 19 du Plan. Note non formalisée.

¹⁷³ Ministère de la culture française (P. Wigny (dir.)), *Plan Quinquennal de politique culturelle – Livre I : Centres culturels et centres sportifs*, p. 5.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Ce rôle particulier de l'éducation permanente est confirmé en page 12 du Plan quinquennal de politique culturelle.

¹⁷⁶ Ministère de la culture française (P. Wigny (dir.)), *Plan Quinquennal de politique culturelle – Introduction générale*, p. 7.

concerne également « l'élite » « que l'on ne peut abandonner à ses seules forces » car « l'accélération des expériences artistiques » exige « de la part du public un effort permanent »¹⁷⁷. Mais au-delà de la politique d'initiation spécifique à ce public d'amateurs, le Plan concède que « c'est surtout le grand public qui justifie la sollicitude particulière des pouvoirs publics ». A son égard, « [i]l faut tendre à éliminer, par des efforts d'initiation et d'invitation, des obstacles sociaux, financiers, psychologiques et intellectuels à la participation culturelle »¹⁷⁸ car « l'ensemble de la population belge (...) doit accéder à une vie véritablement humaine » qui exige « un accès facilité au monde encore largement inconnu de la culture »¹⁷⁹. Le sixième principe de politique culturelle est quant à lui tout entier dédié à la « participation active » à la culture. L'idée est que, au-delà des formes de la culture qui « sont passives », qui ne sont pas « suffisantes » et qui peuvent même être « dangereuses »¹⁸⁰, il faut encourager la participation à la culture. L'idée est d'abord de soutenir les cours du soir des Académies de musique « qui forment des élèves, qui, plus tard, trouveront de grandes joies dans leurs interprétations personnelles et seront au surplus un public averti pour les artistes professionnelles ». Mais, « à un échelon plus modeste », il faut également, « louer ces fanfares, ces orchestres d'amateurs, ces chorales qui, s'ils poursuivent la qualité, rendent de grands services non seulement à leurs membres mais aussi à la communauté dans laquelle ils vivent », « raisonnement applicable aux troupes dramatiques, équipes sportives d'amateurs »¹⁸¹ etc. Même si les rédacteurs du Plan n'exposent pas clairement ces « grands services » que rendent ces associations à la communauté et à leurs membres, il faut ainsi considérer que la politique de démocratisation initiée par le Plan Wigny se structure également autour de la participation active des amateurs à la culture.

Dans le livre I consacré aux Centres culturels, la politique d'initiation à la culture passant par la participation active de la population et par le développement des talents des amateurs est considérée comme étant la deuxième grande mission des Centres culturels. Les Centres culturels reçoivent ainsi la mission de « faciliter la participation active de la population à des manifestations culturelles » et de « développer les talents des amateurs »¹⁸². Les Centres culturels doivent donc d'abord initier à la culture. Cette mission n'est pas autrement précisée dans le Plan Wigny¹⁸³. Ils doivent également favoriser la participation active afin de faire advenir « ce plaisir de qualité » qu'est « celui de prendre une part personnelle à l'activité culturelle, de faire partie d'un orchestre d'amateurs, d'une chorale ou d'une troupe théâtrale ». Mais, précise le Plan, « encore faut-il tendre à la qualité ». Cette mission des Centres culturels est d'abord définie de manière relativement générale en référence aux Soviétiques et ensuite par rapport aux risques que posent le désœuvrement : « les loisirs généralisés constitueront bientôt la grande conquête de l'humanité contemporaine si celle-ci toutefois apprend à bien les utiliser »¹⁸⁴. Plus précisément, le plan considère que « les centres culturels doivent donc présenter de nombreux services et offrir des possibilités de participation à des activités

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ L'homme risquerait en effet, « pendant ses heures de loisirs, par le déroulement d'un film ou le rythme imposé par un orchestre, (...) de perdre des facultés essentielles à son équilibre et à celui de la société » in *Plan Quinquennal de politique culturelle – Livre I : Centres culturels et centres sportifs*, op.cit., pp. 8-9.

¹⁸¹ *Plan Quinquennal de politique culturelle – Livre I : Centres culturels et centres sportifs*, op.cit., p. 9.

¹⁸² *Plan Quinquennal de politique culturelle – Livre I : Centres culturels et centres sportifs*, op.cit., p. 18-19.

¹⁸³ Au sujet de l'initiation, tout ce que les rédacteurs du plan précisent est que « on n'aborde pas de plain pied les manifestations modernes de la culture contemporaine (...). Dans les arts comme dans les sciences, le bon sens à lui seul n'est plus un guide suffisant. De plus, sous la pression de techniques de plus en plus longues à apprendre, l'enseignement, de nos jours, tend à négliger, peut être dangereusement, la formation générale ». (*Ibidem*, p. 19).

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 19.

intellectuelles et artistiques »¹⁸⁵. Le livre I du Plan précise toutefois qu'« il ne serait pas bon que sur les mêmes tréteaux se succèdent la troupe professionnelle et la troupe d'amateurs et qu'à la même cimaise, après les œuvres du peintre mondialement connu, soient accrochées celles des peintres du dimanche. La distinction doit être matériellement marquée : le public doit savoir qu'en visitant certaines salles, il trouvera ce qui se fait de mieux. C'est dans l'intérêt même de son éducation et du rayonnement de cette partie de la maison de la culture »¹⁸⁶. Cependant, les rédacteurs du Plan considèrent qu'il faut éviter de créer « des cloisons étanches entre les lieux de manifestations culturelles professionnelles et les lieux d'initiation et de participation active »¹⁸⁷. Car ce sont les rencontres entre les deux mondes et les deux lieux qui « font progressivement tomber les préventions et remplacent le sentiment d'indifférence ou d'incompréhension querelleuse par le désir de mieux comprendre et, par conséquent, de se perfectionner ». C'est, selon le Plan « ainsi qu'on élargit les élites culturelles »¹⁸⁸.

Le questionnement suivant des rédacteurs du Plan : « Croit-on qu'une démocratie puisse former des citoyens actifs collaborant à la vie publique si on les habitue à la docilité en classe, quand ils sont enfants, ou à la passivité au travail comme au repos, lorsqu'ils sont devenus adultes? »¹⁸⁹ souligne l'importance de l'idée de participation active du plus grand nombre, comme les références aux possibilités pour « la masse » de « contribuer » à la culture ou d'y « collaborer »¹⁹⁰ ou encore le fait que la participation active semble faire partie intégrante des nouveaux principes de politique culturelle que le Plan tend à consacrer¹⁹¹. Des formes moins « nobles » de culture sont citées (certes avec un certain dédain) comme étant bénéfiques pour l'ensemble de la société¹⁹².

Le Plan Wigny, qui prend en compte les recherches sociologiques sur le sujet¹⁹³, semble avoir accordé un certain poids aux problèmes d'initiation à la culture et à la problématique de la participation active. Il faut ainsi considérer que les rédacteurs du Plan se sont ainsi, à tout le moins en théorie, quelque peu détachés du « mythe de la révélation » pour prendre en compte les inégalités plus symboliques et les obstacles plus profonds à la culture et pour aborder la démocratie culturelle. L'objectif est alors de rendre accessible une certaine culture aux individus, afin de les introduire à certaines clés culturelles de compréhension du monde et d'ouvrir à la culture et à la participation active. Force est donc de constater que le Plan est teinté de la volonté de rendre la culture plus démocratique mais que cette volonté est ambiguë : elle n'est, par exemple, presque jamais envisagée en dehors du cadre réducteur de la pratique des arts en amateur.

Concrètement, ce sont les Centres culturels régionaux et les Foyers culturels qui sont chargés dans le Plan de mettre en œuvre la politique d'initiation et de participation active¹⁹⁴.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 20.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Plan Quinquennal de politique culturelle – Introduction générale, op.cit.*, p. 8.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 4-5.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Plan Quinquennal de politique culturelle – Introduction générale, op.cit.*, p. 7.

¹⁹³ H. DUMONT, *Le pluralisme idéologique et l'autonomie culturelle en droit public belge*, Vol. I – De 1830 à 1970, *op. cit.*, p. 326.

¹⁹⁴ *Plan Quinquennal de politique culturelle – Livre I : Centres culturels et centres sportifs, op.cit.*, p. 20.

d) La grande importance conférée à l'infrastructure et la démocratisation au sens classique

Dans le Plan, aucune hiérarchie n'est explicitement établie entre les deux missions des Centres culturels. Alors que la mission de développer la diffusion et la production se revendique de l'idée « française » et « aristocratique » d'une démocratisation la culture d'excellence par les centres culturels, en se référant explicitement aux missions françaises des Maisons de la culture¹⁹⁵, la mission de développer la participation active de la population à des manifestations culturelles souligne l'importance de la participation active, de la pratique amateur ainsi que des loisirs et fait appel à une idée de la démocratisation qui porte en elle les germes de la démocratie culturelle¹⁹⁶. Sur le papier, le Plan Wigny explicite même la volonté de ne pas instaurer de cloisons étanches entre les deux missions des centres culturels¹⁹⁷ : les Centres culturels régionaux doivent ainsi mener les deux missions de front¹⁹⁸ alors que les Foyers culturels doivent se concentrer sur la participation active¹⁹⁹.

Comme on a pu le voir, le Plan fait référence, à de multiples reprises, à l'objectif d'initiation, à la participation active des citoyens et à l'animation culturelle. Dans cet esprit, les Centres sont censés accueillir les organisations d'éducation permanente et permettre la participation active à la culture, le Plan Wigny évoquant explicitement la nécessité d'une coordination entre le monde de l'éducation populaire et celui des centres culturels. C'est d'ailleurs le même département ministériel qui a en charge le secteur des centres culturels et celui de l'animation culturelle²⁰⁰.

Pourtant, certains indices amènent à penser qu'une certaine hiérarchie entre ces deux politiques de démocratisation est sous-jacente au Plan. D'abord, les trois premiers « principes d'une politique culturelle », présentés comme étant les plus importants, concernent l'« invitation » puisqu'ils évoquent l'intervention des pouvoirs publics à l'égard des infrastructures culturelles, des installations culturelles et des prestations culturelles²⁰¹. Ensuite le Plan Wigny, tout en justifiant le caractère indispensable de l'intervention culturelle publique notamment par la nécessité de démocratiser la culture, considère explicitement que cette démocratisation relève avant tout des organismes de diffusion²⁰². En outre, dans ses « principes des politiques culturelles », Pierre Wigny cite surtout, lorsqu'il s'agit de démocratiser la culture, les obstacles géographiques et financiers²⁰³. Par ailleurs la volonté de conserver et de promouvoir une culture de qualité reste première sur l'objectif de participation active : le refus de « sacrifier l'élite à la masse, ou inversement » est régulièrement rappelé. Enfin, le volume et la précision des passages consacrés à la décentralisation, à la qualité et à l'importance des infrastructures et de la diffusion tranche avec le flou qui entoure les quelques pages consacrées à l'initiation et à la participation active²⁰⁴.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Plan Quinquennal de politique culturelle – Livre I : Centres culturels et centres sportifs, op.cit.*, p. 20.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Plan Quinquennal de politique culturelle – Introduction générale, op.cit.*, p. 10.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 7.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Voy. notamment, les pages 24 à 38 du Livre I du plan quinquennal, principalement consacrées à la qualité des infrastructures, à leur nombre et leur volume et le faible nombre de passages réellement consacrés à l'animation en tant que telle et à la politique d'initiation (pp. 66-69).

En effet, le Plan prévoit en réalité peu de choses concrètes en ce qui concerne l'initiation. Au-delà des déclarations de principe, la question de l'éducation et de l'initiation n'est jamais abordée en détail dans le Plan Wigny, sauf dans le livre V, consacré aux « moyens qui permettraient de propager la culture dans les milieux qui l'ignorent », lequel se contente d'énumérer ces moyens et ce dans la mesure où le « Plan nous a obligés à les inventorier, à les classer, à les analyser et à chercher des solutions coordonnées » et sans en déduire de principes d'action ou de stratégies d'initiation²⁰⁵. Ainsi, pour reprendre les mots de Vincent de Coorebyter, « [s]i le Livre V traite des « problèmes de l'enseignement artistique », c'est pour se pencher sur « la formation professionnelle ou l'éducation des amateurs », qui, par principe ne s'adresseront qu'à des élèves déjà initiés ou conquis, ou sur « le projet de création des humanités artistiques », section scolaire dans laquelle ne s'engageront jamais que les enfants des classes les plus cultivées, à l'instar de ce que l'on a toujours pu observer pour les humanités greco-latines »²⁰⁶.

En particulier, force est de constater, avec Vincent de Coorebyter, que le Plan ne précise jamais qui « prendra en charge dans les centres culturels, le travail d'initiation » : cela ne peut être l'animateur professionnel, qui est « directeur responsable de la gestion quotidienne ... en élaborant des programmes d'activités et en les exécutant (...) » ni les bénévoles, au risque de formuler là un vœu pieu²⁰⁷. Par ailleurs, comme le fait remarquer le même auteur, ni les Maisons de la Culture, chargées de la diffusion de la culture de qualité (et qui maintiennent ainsi une forme de distance avec les classes non familiarisées avec la culture), ni les Centres culturels, trop occupés par des tâches de coordination, ne semblent aptes mener cette politique d'initiation. Restent alors les Foyers culturels.

Or, comme le fait remarquer Vincent de Coorebyter, « –est-ce un hasard ? – c'est justement le Foyer culturel qui se voit sacrifié sur l'autel des contraintes budgétaires »²⁰⁸. Revenant sur ce choix budgétaire, Etienne Grosjean explique que le Plan « couvre des domaines très divers mais sa base repose sur une conception du développement d'un certain type d'infrastructures culturelles auxquelles iront les priorités [qui sont] au bénéfice du développement de maisons de la culture, de centres culturels régionaux et de foyers culturels » mais que « [d]ans l'immédiat, seules les deux premières catégories, en raison de la pauvreté des moyens, seront prises en considération »²⁰⁹. Cet auteur apporte comme justification du peu de moyens accordés aux Foyers culturels que « c'est en raison du niveau plus limité de l'infrastructure nécessaire que le Ministre reporte à un second plan quinquennal l'aide à apporter à ceux-ci »²¹⁰. Le peu de moyens consacrés à la mission d'initiation et de soutien à la participation active et l'abandon des Foyers culturels au profit des Centres régionaux ont renforcé l'orientation « classique » de la démocratisation opérée par le Plan Wigny et les centres culturels instaurés par ce Plan²¹¹.

²⁰⁵ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Alors que l'exigence de qualité de l'infrastructure culturelle des Centres, par exemple, est sans cesse rappelée.

²⁰⁸ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁹ E. GROSJEAN, « Le développement de l'animation culturelle en Wallonie », in *Foyers culturels et Maisons de la Culture*, Ministère de la Culture française, *Cahiers J.E.B.*, n°1/2, juin 1971, p. 10.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

²¹¹ V DE COOREBYTER, *op. cit.*, pp. 29-37. De la même manière, si le Plan Wigny, en ce qui concerne les centres culturels, exprime donc avant tout l'idée d'une démocratisation « classique » – raison pour laquelle il sera critiqué en mai 68 –, mentionnons toutefois que, par certains aspects, il effleure la démocratie culturelle. Ce plan porte en effet en germe certains éléments de la démocratie culturelle, sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Ces indices amènent Vincent de Coorebyter à penser que le Plan traduit une conception relativement « classique » de la démocratisation : l'invitation à la culture par la décentralisation et la diffusion. Pierre Wigny, « grand bourgeois cultivé, fasciné par le modèle Malraux », aurait eu comme objectif principal « de tisser à Bruxelles et en Wallonie un réseau d'infrastructures aux mailles suffisamment serrées que pour faire aboutir l'objectif de démocratisation »²¹². Ces mailles, ce sont les Maisons de la culture, les Centres culturels régionaux et les Foyers culturels, dont la mission est avant tout de créer et de diffuser une culture de qualité pour la « masse »²¹³. Pour Michel Jaumain, le Plan Wigny est « fortement marqué par une problématique de création d'infrastructures et de démocratisation culturelles »²¹⁴. Hugues Dumont considère également que le Plan explicite très clairement la fonction de démocratisation de la culture telle qu'elle est formulée classiquement pour deux raisons. D'abord, le Plan entend « mettre des activités anoblissantes à la portée de tous » en luttant d'une part contre l'obstacle financier et géographique et d'autre part contre « l'obstacle socio-psychologique et intellectuel formé par une représentation de la culture comme intimidante et incompréhensible ». Ensuite, le Plan repose sur une conception de la culture au sens matériel du terme²¹⁵. Pour Etienne Grosjean, le Plan établit « essentiellement » des « lieux de 'tentations réciproques' où coexisteront différents genres d'activités culturelles destinées à une population locale ou régionale »²¹⁶. Mais, selon cet auteur, « un élément déterminant » ressort du Plan : « les maisons de la culture et centres culturels sont des lieux d'animation et de participation pluraliste de toutes les tendances. Cette orientation découle de la nécessité de limiter les frais, mais aussi de l'affleurement d'une conception plus moderne de l'animation »²¹⁷.

Ainsi faut-il sans doute voir dans le Plan quinquennal de politique culturelle une consolidation d'une conception classique de la démocratisation, sans pour autant nier ses accents plus participatifs et sa volonté de mettre en exergue une nouvelle conception de la politique culturelle, plus basée sur l'animation, la participation active, le pluralisme et « l'initiation ».

II. 2. L'Arrêté Royal du 5 août 1970

Il ressort de la littérature étudiée dans la première partie de cette contribution que Mai 68 est considéré comme un tournant dans les politiques culturelles. Les animateurs de Mai 68 ont élaboré une critique acerbe du Plan Wigny parce que ce dernier ne visait pas à remettre en question ni la vision élitiste de la culture ni les inégalités sociales dans l'accès à cette culture²¹⁸. Toujours selon Vincent de Coorebyter, « l'inadéquation était par trop flagrante entre la fin – la popularisation de la culture – et les moyens – la seule prolifération de centres culturels, sans réel travail d'initiation »²¹⁹. Pour Etienne Grosjean, « Mai 1968 » « vient marquer d'un sceau indélébile le passage du dogmatisme culturel à l'animation

²¹² V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 29.

²¹³ *Plan Quinquennal de politique culturelle – Introduction générale, op.cit.*, p. 5.

²¹⁴ M. JAUMAIN, « Historique et enjeux de la décentralisation en Belgique et dans la Communauté française » in *Actes du colloque organisé par le Ministère de la Communauté française, direction générale de la Culture, secteur des centres culturels, les 4 et 5 novembre 1985 à Liège sur le thème des « Centres culturels, pôles de la Création décentralisées »*, D. DUJARDIN (dir.), Bruxelles, Editions Communauté française, p. 98.

²¹⁵ H. DUMONT, « Réflexions politiques et juridiques sur le décrochage des politiques de l'audiovisuel et de la culture », in *Politique culturelle et droit de la radio-télévision*, H. DUMONT et A. STROWEL (dir.), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1998, p. 80.

²¹⁶ E. GROSJEAN, *op. cit.*, p. 10.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

²¹⁸ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, pp. 29-37.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

culturelle »²²⁰ : « l'animation passe au premier plan » et « au plan strictement opérationnel, on voit se développer des 'expériences' d'animation socio-culturelle au départ de maisons de jeunes ou d'autres structures d'action » qui « mettent l'accent sur des fonctions relationnelles et sur la permanence d'une formation toujours remise en question à partir de l'évènement quotidien »²²¹. Pour les Centres culturels, l'avènement de la démocratie culturelle a impliqué le développement des Foyers culturels et de l'action culturelle au sein de ces Foyers. L'expérience des 5F (expérience menée dans cinq Centres culturels) menée par la Direction générale Jeunesse et Loisirs, qui servira ensuite de modèle dans la formation des animateurs culturels²²², a souligné l'importance de la démocratie directe et de la participation des citoyens dans l'élaboration et dans la mise en œuvre des politiques culturelles dans les centres culturels qui s'est concrétisée dans un « double principe : pluralisme et parité »²²³.

La démocratie culturelle, de manière générale, et l'expérience concrète menées dans quelques Centres culturels, en particulier, vont marquer durablement les textes consacrés aux Centres culturels. Elles sont directement à la source de l'Arrêté royal du 5 août 1970 relatif aux centres culturels²²⁴. Celui-ci va rompre avec au moins deux idées du Plan Wigny. D'abord, « au plan de l'infrastructure, les crédits ne sont plus réservés au bénéfice prioritaire des maisons de la culture et centres culturels » puisque « la conception fondée sur trois types d'infrastructures fait place à une autre distinguant deux types seulement : les maisons de la culture et foyers culturels ». Ensuite, « les foyers culturels et maisons de la culture n'apparaissent plus comme directement liés à une infrastructure, mais essentiellement définis par un certain type d'association et d'action »²²⁵. Pour autant, les idées du Plan Wigny et les grandes orientations qui y étaient dessinées concernant les Centres culturels ne sont pas totalement abandonnées dans cette réglementation du 5 août 1970. Ainsi, pour Vincent de Coorebyter, cette réglementation consacre un « projet culturel bipolaire, concrétisation partielle du Plan Wigny (à travers l'axe démocratisation-diffusion-infrastructures- Maisons de la Culture) mâtinée d'accents participatifs »²²⁶.

a) Une redéfinition des Centres culturels autour de la notion d'association de personnes ... qui ne renie pas l'importance de l'infrastructure

Le Rapport au Roi précédant l'Arrêté royal pose comme premier principe une définition des Centres culturels non plus comme des infrastructures mais plutôt comme des « associations de personnes »²²⁷. Ce qui est mis en valeur dans le Rapport au Roi c'est le « regroupement d'individus et de mouvements déterminés à forger leur avenir » plus que l'infrastructure de diffusion²²⁸.

Cependant, l'importance de cette dernière n'est pas oubliée. Ainsi, le Rapport au Roi affirme que « l'infrastructure adéquate doit, évidemment, lorsqu'elle fait défaut, être réalisée. Mais elle

²²⁰ E. GROSJEAN, *op. cit.*, p. 11.

²²¹ *Ibidem*, p. 12.

²²² V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 36.

²²³ Voy. la contribution sur le Pacte culturel et la gestion des minorités dans les centres culturels (lot III). Voy. également V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 40.

²²⁴ Arrêté royal du 5 août 1970 établissant les conditions d'agrément et d'octroi de subventions aux Maisons de la Culture et aux Foyers culturels, *M.B.*, 21 novembre 1970.

²²⁵ E. GROSJEAN, *op. cit.*, p. 12.

²²⁶ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 43.

²²⁷ « Au sens du présent arrêté, les Maisons de la Culture et Foyers culturels sont des associations de personnes » (Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970).

²²⁸ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 46.

ne constitue qu'un support de l'activité développée dans [les Centres culturels] »²²⁹. Par ailleurs, les définitions données des Foyers culturels et des Maisons de la Culture laissent à penser que l'infrastructure reste une donnée importante. En effet, « le Foyer culturel doit accueillir [les activités] qui sont réalisées à l'initiative d'une organisation locale » : il doit donc être en mesure de fournir l'infrastructure et les outils matériels à cette fin²³⁰. Quant aux Maisons de la culture, leur définition laisse également entendre qu'elles doivent disposer d'une infrastructure à la fois pour accompagner les Foyers culturels mais aussi pour assurer la diffusion²³¹.

L'arrêté royal confirme la définition des Centres culturels comme des associations de personnes mais continue d'accorder une attention soutenue à l'infrastructure. Certes, l'Arrêté royal définit les Maisons de la culture et Foyers culturels comme « des associations sans but lucratif garantissant la participation harmonieuse de toutes les tendances »²³² et évoque, pour l'obtention de l'agrément, le dépôt de la liste des membres²³³. Mais l'infrastructure, si elle n'est pas constitutive de la définition des maisons de la culture et des Foyers culturels établie à l'article 2 de l'A.R., n'en n'est pour autant pas oubliée : le préambule de l'arrêté royal évoque des « structures d'accueil et d'action susceptibles de coordonner et d'aider les initiatives existantes »²³⁴ ; les Maisons de la culture doivent, en vertu de l'article 3 de l'A.R., « mettre leur organisation et leur *infrastructure* au service des Foyers culturels de la région où elle exerce ses activités »²³⁵ ; l'article 5 de l'A.R. dispose que « les Foyers culturels et les Maisons de la culture réalisent leur mission, notamment en assurant la gestion de l'infrastructure répondant aux besoins de la région ou de la localité et conforme aux normes établies »²³⁶. L'importance de l'infrastructure est également prise en compte dans le classement en une des trois catégories établie par l'A.R. de 1970 (A, B ou C)²³⁷. Elle est également évoquée dans l'article 7 qui soumet l'agrément des Maisons de la culture au fait que « la situation socioculturelle impose la création d'institutions susceptibles de répondre aux besoins de diffusion culturelle et d'animation socioculturelle de la population »²³⁸ et dans l'article 8 qui établit que ne seront agréés que les Foyers culturels qui favorisent « l'accueil de leurs membres en rendant l'installation accessible à la population pendant trente heures par semaine et quarante cinq semaines par an au moins »²³⁹.

b) La primauté accordée à l'animation socioculturelle sur la diffusion

« Considérant que l'éducation permanente constitue un des principes essentiels de toute politique culturelle »²⁴⁰, le deuxième grand principe consacré dans l'Arrêté royal et dans le rapport au Roi concerne la primauté accordée à l'animation socioculturelle, considérée comme l'outil de réalisation de l'éducation permanente et de la démocratie culturelle. L'animation socioculturelle est ainsi inscrite au cœur même de la définition des Centres culturels, ces « associations sans but lucratif (...) qui ont pour objet l'animation culturelle d'une région ou

²²⁹ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²³⁰ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²³¹ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²³² Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 2.

²³³ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 9.

²³⁴ Préambule de l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²³⁵ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 3.

²³⁶ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 5.

²³⁷ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 6.

²³⁸ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 7.

²³⁹ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 8.

²⁴⁰ Préambule de l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

d'une localité »²⁴¹. Résolument ancré dans la démocratie culturelle, l'arrêté érige l'éducation permanente comme « un principe essentiel de toute politique culturelle »²⁴². L'animation socioculturelle et la diffusion ne sont que les outils de cette éducation permanente ; les Centres culturels, des associations pour accueillir les projets de l'éducation permanente²⁴³. Dans cette perspective de démocratie culturelle, le texte de l'A.R. de 1970, reconnaît, pour la première fois, l'animateur culturel et son statut dans un texte réglementaire via la rétribution de son personnel²⁴⁴. Dans cet esprit, les missions des Foyers culturels et des Maisons de la culture sont profondément remaniées par rapport au Plan Wigny afin d'intégrer des principes comme « le pluralisme, la participation de tous, la perspective d'éducation permanente »²⁴⁵.

En ce qui concerne les Foyers culturels, ils ont désormais pour but « à l'échelon local, qu'il s'agisse d'un quartier, d'une commune ou même de plusieurs communes, de favoriser l'animation socioculturelle en se basant sur l'activité des individus et des groupes eux-mêmes »²⁴⁶. *A priori*, leur mission est très claire : il s'agit de concrétiser la démocratie culturelle, de favoriser « une participation de chacun »²⁴⁷. Outre ses activités propres, le Foyer culturel doit « accueillir celles qui sont réalisées à l'initiative d'une organisation locale »²⁴⁸. De manière générale, les Foyers culturels, qui doivent prouver leur insertion dans le territoire sur lequel ils exercent ces missions, doivent assurer « une réflexion sur les problèmes de la [communauté] en favorisant la participation de la population à l'étude et à la réalisation des problèmes de développement communautaire »²⁴⁹, notamment en mettant à disposition des associations locales « un support permanent ». Ainsi, les Foyers culturels doivent assurer le « développement communautaire » et le développement de chacun à l'échelon local. Pour Vincent de Coorebyter, ce développement communautaire se fonde sur « la participation de la population à un travail d'étude et de réflexion dont le but est d'amener une collectivité à prendre conscience d'elle-même, de son cadre de vie et des problèmes qui la touchent, ainsi qu'à rechercher les modes d'expression qui lui permettront de proposer des changements, voire même, ainsi soudée et éclairée, de les réaliser »²⁵⁰. Quant aux missions des Foyers culturels énumérées à l'article 3 de l'arrêté royal, elles s'inscrivent résolument dans la démocratie culturelle : l'objectif est d'assurer « l'animation socioculturelle d'une communauté locale fondée sur la participation du plus grand nombre à la réalisation d'un programme d'éducation permanente »²⁵¹.

Pour autant, on ne peut pas déduire de la lecture de l'Arrêté royal et du rapport au Roi que les Foyers culturels n'ont aucune mission de diffusion ou de démocratisation au sens classique du terme. En effet, si la mission de diffusion de la culture est clairement reléguée au second plan dans les textes elle n'est « pas interdite »²⁵². Cette indécision dans le partage des missions des Foyers culturels peut être interprétée de deux manières qui impliquent des conséquences radicalement différentes : soit il y a un équilibre à rechercher entre diffusion et participation –

²⁴¹ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 2.

²⁴² Préambule de l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁴³ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, pp. 53-54.

²⁴⁴ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 17 et 18. Voy. également V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 58.

²⁴⁵ « Extrait de l'allocation du Ministre de la Culture Française, M. Parisi, à la séance d'installation de la commission consultative des centres culturels », *Cahiers J.E.B.*, Bulletin trimestriel Documentation, n°1/2, juin 1971, p. 37.

²⁴⁶ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁴⁷ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁴⁸ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁴⁹ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁵⁰ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 50.

²⁵¹ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 3.

²⁵² Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

développement communautaire, soit l'animation culturelle est primordiale et seule la « petite diffusion » des initiatives des organisations locales est autorisée²⁵³. Par ailleurs, les conditions posées à l'agrément des Foyers culturels à l'article 8 de l'arrêté royal viennent nuancer l'idée que l'arrêté royal et le rapport au Roi consacrerait le triomphe de la démocratie culturelle pour les Centres culturels car ils saupoudrent les missions de ces Foyers de missions de démocratisation culturelle. En effet, pour être agréés, les Foyers culturels doivent « favoriser l'accueil des membres en rendant l'installation accessible à la population pendant trente heures par semaine et quarante cinq semaines par an au moins »²⁵⁴ et « réaliser ou accueillir au moins six activités différentes par semaine, dont obligatoirement un service public de lecture, par bibliothèque autonome ou par bibliothèque itinérante, ainsi que des activités d'expression libre ouvertes, à des heures distinctes, aux enfants et aux adultes »²⁵⁵. Voilà donc les Foyers culturels investis de missions d'initiation à la culture : pour Vincent de Coorebyter « c'est l'entreprise de démocratisation qui se poursuit ici »²⁵⁶.

Les Maisons de la culture sont décrites dans le Rapport au Roi comme assumant une « fonction beaucoup plus large, au niveau régional » que celle des Foyers culturels, cantonnés au niveau local. A la différence des Foyers culturels, les Maisons de la culture sont donc orientées vers le développement culturel d'une région au sens large et sont de ce fait complémentaires des Foyers culturels. Les Maisons de la culture doivent « apporter leur aide à tous les Foyers culturels qui l'entourent comme à tous mouvements ou groupements exerçant une action dans ce domaine »²⁵⁷. Au contraire des Foyers culturels, la mission de diffusion est expressément reconnue comme étant une des missions des Maisons de la Culture. Exit, pour les Maisons de la culture, l'animation socioculturelle, propre à la démocratie culturelle, ou le développement communautaire et l'aide à la création participative : ce qui est valorisé ici, c'est l'animation « strictement culturelle »²⁵⁸ et la diffusion. Ainsi, loin de privilégier de manière univoque la démocratie culturelle, les Maisons de la Culture intègrent d'importantes missions de démocratisation de la culture. En effet, si « l'animation est une des préoccupations permanentes des Maisons de la Culture », « la diffusion culturelle, c'est à dire l'organisation de spectacles ou de manifestations, est, pour cet organisme, tout aussi importante ». Le Rapport au Roi va même jusqu'à considérer que « l'animation peut aussi s'exercer à partir de la diffusion, donc des programmes présentés par la Maison de la culture »²⁵⁹. Les Maisons de la culture mêlent des missions de diffusion culturelle et d'animation culturelle (et non pas « socioculturelle »). Nulle trace, pour les Maisons de la Culture, de « développement communautaire » ou de participation active : l'arrêté royal définit les Maisons de la Culture comme réalisant « l'animation culturelle au départ d'un programme annuel de diffusion » et comme assumant « une vocation régionale en mettant son organisation et son infrastructure au service des Foyers culturels de la région où elle exerce ses activités »²⁶⁰. Les conditions d'agrément établies à l'article 7 reflètent également cette prégnance de la diffusion : l'accent y est mis sur l'infrastructure, les « besoins de diffusion et d'animation culturelle de la population » et sur leur ressort géographique²⁶¹. Ainsi, les Maisons de la culture semblent

²⁵³ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 50.

²⁵⁴ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 8.

²⁵⁵ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 8.

²⁵⁶ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 57.

²⁵⁷ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁵⁸ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 55.

²⁵⁹ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁶⁰ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 3.

²⁶¹ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 7.

s'inscrire plutôt dans la mouvance de la démocratisation classique de la culture alors que les Foyers culturels sont l'expression même de la démocratie culturelle²⁶².

L'Arrêté royal et le rapport au Roi, même s'ils déclarent poursuivre un but d'éducation permanente, intègrent donc, surtout pour les Maisons de la Culture, d'importantes missions de démocratisation culturelle. Faut-il pour autant accuser l'arrêté de 1970 de déguiser, sous une prétendue démocratie culturelle, une volonté « passéiste » de se limiter à la démocratisation de la culture ? Cette question a véritablement enflammé les milieux culturels dans les années septante²⁶³ mais, à notre sens, il n'y a pas lieu de voir dans cette réglementation des Centres culturels une volonté pernicieuse de favoriser la démocratisation de la culture sous couvert d'éducation permanente et de démocratie culturelle.

D'abord, il semble que l'arrêté royal et le rapport au Roi ne reposent pas sur l'idée d'une opposition entre démocratisation et démocratie culturelle. Ensuite, il nous semble établi que la volonté des acteurs politiques à l'origine de l'Arrêté royal était clairement de favoriser l'éducation permanente, comme l'illustre l'allocution du Ministre M. Parisi de 1971. Dans cette allocution, le Ministre exprime ses regrets de voir que « par esprit de facilité parfois, par souci de rentabilité immédiate aussi, ce but [d'éducation permanente et de participation active] n'est pas toujours poursuivi ; quelque fois même, il est écarté ». Le Ministre poursuit en affirmant : « Et je conçois que, surtout au plan des foyers culturels, il est certes moins brillant aux yeux de certains de s'attacher à susciter la participation active de chacun, à favoriser le dialogue et la rencontre que de constituer une affiche de spectacle qui donne l'impression d'avoir 'fait quelque chose'. Mais il faut être clair, et s'il n'est pas question de nier l'importance de la diffusion des beaux arts traditionnels – qui restent d'ailleurs, tout au moins au niveau du budget de l'Etat largement privilégiés sur le plan financier – l'action des nouveaux organismes ne peut avoir comme seul but d'aboutir à une simple multiplication du public consommateur de culture artistique ». Et le Ministre de résumer la complémentarité entre action de démocratie culturelle et de démocratisation culturelle : « tant mieux si, par l'action en profondeur qui doit être menée, la diffusion des beaux-arts en tire avantage, mais ce ne peut-être qu'une conséquence, non une fin en soi »²⁶⁴. Il appert donc que la volonté des auteurs de l'arrêté royal était de favoriser la démocratie culturelle tout en poursuivant, de manière secondaire, une entreprise de démocratisation de la culture.

c) La participation de toutes les tendances philosophiques et politiques et des acteurs locaux

Le troisième grand principe d'action des Centres culturels est « la participation harmonieuse de toutes les tendances philosophiques et politiques de la région » aux Centres culturels²⁶⁵, qui traduit également la volonté de réaliser la démocratie culturelle. Cette exigence, qui provient à la fois de la démocratie culturelle et de la montée en puissance du principe du pluralisme et de sa positivation en droit public belge, reste souple car « chaque Centre culturel a inventé ses

²⁶² Force est cependant de constater que la *ratio legis* de cette distinction entre Maisons de la culture et Foyers culturels n'est jamais explicite dans le rapport au Roi.

²⁶³ Voy. pour un compte rendu de ces débats, V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, pp. 61-71.

²⁶⁴ « Extrait de l'allocution du Ministre de la Culture Française, M. Parisi, à la séance d'installation de la commission consultative des centres culturels », *op. cit.*, pp. 38-39.

²⁶⁵ Arrêté royal précité du 5 août 1970, art. 2.

propres règles, reflets de la réalité locale ou de rapports de force qui requerront parfois l'arbitrage de l'Etat »²⁶⁶.

Cette idée de participation et de représentation du plus grand nombre est très aboutie dans l'arrêté royal et dans le rapport au Roi puisqu'elle concerne tous les groupements socioculturels privés présents sur le territoire. L'objectif de participation ne se limite pas aux élus et aux tendances politiques identifiées : l'idée est au contraire d'assurer la participation de tous les acteurs locaux paritairement représentés avec les pouvoirs publics. Le rapport au Roi et les Statuts-types annexés à l'arrêté royal précisent l'idée générale contenue à l'article 2 de l'Arrêté royal de « participation harmonieuse de toutes les tendances politiques et philosophiques de la région »²⁶⁷. Ce rapport au Roi stipule clairement que les Centres culturels « doivent, dans la composition de leur organe de gestion – conseil d'administration – assurer la représentation paritaire des pouvoirs publics (Etat, Province, Communes), et des groupements socio-culturels privés » et que ces derniers « peuvent être constitués sous quelque forme juridique que ce soit : coopérative, a.s.b.l., intercommunale ou simple association de fait ».

Le rapport au Roi évoque également la question de la relation des pouvoirs publics entre eux et des pouvoirs publics avec les groupements privés. La coordination entre pouvoirs publics est réputée indispensable pour « coordonner l'action exercée au sein des Maisons de la Culture et des Foyers culturels avec celle qui est entreprise par les pouvoirs publics aux différents niveaux ». Quant à la participation des groupements socio-culturels privés, elle est réputée nécessaire « pour assurer la participation de tous au fonctionnement et à l'orientation de l'organisme ». Le rapport au Roi cite les « mouvements volontaires d'éducation permanente » qui « doivent être représentés dans les divers organes des Maisons de la Culture et des Foyers culturels » afin d'être en mesure de « exercer leur activité de formation dans une politique globale concertée de développement culturel ». Les « organisations syndicales » sont également appelées à participer activement aux Centres culturels, afin d'assurer « la prise de conscience du phénomène culturel ... » la plus large possible. Enfin, sont simplement cités les groupements privés liés à la « production culturelle » ou à « l'utilisation des instruments culturels » qui « trouvent naturellement leur place dans les nouveaux organismes » des Centres culturels²⁶⁸.

Il y a donc très clairement une volonté d'ouvrir les Centres culturels à la démocratie culturelle en intégrant tous les acteurs y compris ceux qui ne sont pas constitués en associations, afin de répondre à cette exigence de pluralisme au sens le plus large, portée par la démocratie culturelle, qui correspond à l'ouverture des politiques culturelles à une notion plus large de la culture. Pour Vincent de Coorebyter, le pluralisme – au sens large puisqu'il englobe tous les groupements privés « que ce soient » y compris les « simples associations de fait »²⁶⁹, devient ainsi « le garant institutionnel d'une véritable démocratie culturelle », ouverte à toutes et à tous, associations et partis, formes et contenus »²⁷⁰. Cette concrétisation de la démocratie culturelle a comme corolaire paradoxal la nécessité de limiter le rôle des pouvoirs publics à une mission de contrôle des subsides et de coordination, mais plus d'initiative : la primauté est accordée aux groupements privés, surtout aux associations d'éducation permanente, réputées indispensables pour « la participation de tous au fonctionnement et à l'orientation de l'organisme » mais aussi pour leur « action éducative d'importance considérable ». Ainsi, les

²⁶⁶ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 47.

²⁶⁷ Voy. V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 269.

²⁶⁸ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁶⁹ Rapport au Roi précédant l'arrêté royal précité du 5 août 1970.

²⁷⁰ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 49.

Centres culturels « doivent être au service des mouvements d'éducation permanente, et non l'inverse »²⁷¹. Dans ce cadre, les pouvoirs publics « ne sont donc nullement invités à prendre en charge l'initiative ou la réalisation de projets novateurs » ou à résoudre de front les inégalités²⁷².

II. 3. De 1970 à 1992 : la mise en œuvre de l'Arrêté Royal du 5 août 1970

Afin d'étudier l'interprétation et la mise en œuvre de l'Arrêté royal du 5 août 1970, nous nous baserons sur l'étude exhaustive réalisée par Vincent de Coorebtyer, qui s'apparente presque à une évaluation législative méthodique de l'Arrêté royal du 5 août 1970²⁷³, ainsi que sur les analyses produites lors de colloques, d'allocutions ou de manifestations concernant les Centres culturels et qui provenaient des personnes responsables de la mise en œuvre de la politique dans les Centres culturels.

a) Le début des années septante : une interprétation « soixante-huitarde » de l'arrêté de 1970

Il ressort nettement des textes du début des années septante que l'interprétation donnée à l'Arrêté royal de 1970 est une interprétation « soixante-huitarde » qui gomme les aspects plus « classiques » de cette réglementation. L'allocution du ministre de la culture française Albert Parisis met bien en exergue l'importance accordée à cette époque à l'animation par rapport à la diffusion : le ministre se réjouit de voir « que le premier acte d'une maison de la culture venant à peine de se constituer est précisément d'approfondir et de mieux cerner son rôle en tant que centre d'animation et de passer au crible sa structure et son fonctionnement »²⁷⁴. Le ministre considère que « plutôt que de mettre sur pied un programme de diffusion – tentation qui serait bien compréhensible, parce que c'est une action facile et brillante – vous [les responsables du week end d'étude des problèmes de l'animation culturelle] avez choisi la vraie voie, la voie des questions, de la réflexion sur le problème culturel global des techniques d'animation »²⁷⁵.

Dans la même perspective, Etienne Grosjean, lorsqu'il aborde l'arrêté royal considère que « les maisons de la culture et foyers culturels sont définis d'abord et avant tout en tant qu'association »²⁷⁶, alors que certains passages de l'arrêté accordent une grande importance à l'infrastructure. Le même auteur considère que ces structures sont « orientées vers un objectif défini : l'animation culturelle »²⁷⁷ sans revenir sur les références introduites à de multiples endroits à la diffusion, voire à la création. Il met l'accent sur la reconnaissance, par le texte de l'arrêté, de l'importance de la participation active de l'ensemble des « forces culturelles concernées » mais aussi et surtout sur le fait que « l'intervention de l'Etat porte explicitement – pour une bonne part – sur la rétribution du personnel d'animation ». Pour l'auteur, par ce biais « l'animateur culturel est reconnu comme agent permanent, à statut professionnel, dans la politique culturelle de notre pays »²⁷⁸.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Et qui a d'ailleurs été considérée comme telle lors de la rédaction du décret de 1992.

²⁷⁴ « Allocution de Monsieur Albert Parisis, ministre de la culture française, à l'ouverture du week-end d'étude des problèmes de l'animation culturelle organisé le 23 janvier 1971 par la Maison de la Culture de Verviers », *Cahiers J.E.B.*, Bulletin trimestriel Documentation, n°1/2, juin 1971, p. 15.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 17. Et le Ministre de poursuivre en disant que « c'est exactement ce départ que j'espérais en proposant la création de maisons de la culture et de foyers culturels ». (p. 17).

²⁷⁶ E. GROSJEAN, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibidem*, pp. 13-14.

Il est également intéressant de constater que, dans le débat organisé par la suite autour de l'arrêté royal, plusieurs participants soulignent que l'arrêté royal de 1970 mélange « clarté et confusion ». Pour Pierre Weisgerber, le texte présente de la « [c]larté parce qu'on tente de définir [une politique culturelle] à partir d'un dépassement de la vieille querelle entre l'animation et la diffusion » mais également de la « [c]onfusion parce que, le faisant, on trouve dans la rédaction du texte un système de référence implicite à la conception traditionnelle des maisons de la culture liée à la fonction de diffusion »²⁷⁹. Thérèse Mangot semble également déplorer cette « demande » de diffusion tout en reconnaissant un certain avantage dans le flou qui entoure, dans l'arrêté royal, les concepts d'animation et de participation active²⁸⁰. De manière générale, la plupart des intervenants semble regretter les allusions de l'arrêté royal à la diffusion, considérant que cette réglementation doit résolument être considérée comme dirigée vers l'animation et la participation active, et déplorent le fait que la diffusion est et sera peut être privilégiée, notamment dans les maisons de la culture²⁸¹.

Pour Henri Ingberg cependant, « aucune volonté particulière » ne peut être isolée dans le texte de l'arrêté royal et si la volonté initiale était de bien distinguer les maisons de la culture belges des françaises, « la structure mise en place ne diffère pas sensiblement et (...), bien plus, les activités qu'elle induit correspondent exactement à ce qui se passe dans certaines maisons de la culture française ». Pour cet acteur de la politique culturelle, ce qui est intéressant, « c'est de voir comment cette réglementation est interprétée dans les faits, ce qu'on en tire, la manière dont on l'exploite, quelles sont les orientations qui s'en trouvent de fait favorisées »²⁸². Selon Henri Ingberg, il y a certes « un certain style d'activités » qui est « mieux mis en valeur » car « tout le monde est bien conscient qu'on ne peut plus développer uniquement des activités de type paternaliste »²⁸³.

Il semble que le début des années septante a favorisé l'essor impressionnant d'activités d'animation tout à fait liées à la démocratie culturelle. Selon Vincent de Coorebyter, qui a étudié le fonctionnement des Centres culturels depuis l'adoption de l'arrêté jusqu'en 1988, les pratiques révèlent que l'interprétation d'abord donnée à l'arrêté royal est fonction de l'essor de la démocratie culturelle au début des années septante. Cet essor s'est traduit, dans les Centres culturels, par une interprétation de l'Arrêté royal de 1970 mettant la priorité sur l'animation socioculturelle et le développement communautaire qui a marqué le début des années septante²⁸⁴ et par le développement, parfois controversé et polémique, des Conseils culturels et de l'animation socioculturelle dans les Centres culturels²⁸⁵.

²⁷⁹ Intervention de P. Weisgerber, in « La politique de l'Etat en matière de maisons de la culture et foyers culturels, Table Ronde d'animateurs et fonctionnaires autour de la signification de l'arrêté royal du 5 août 1970 », *Cahiers J.E.B.*, Bulletin trimestriel Documentation, n°1/2, juin 1971, p. 20.

²⁸⁰ Intervention de T. Mangot, in « La politique de l'Etat en matière de maisons de la culture et foyers culturels, Table Ronde d'animateurs et fonctionnaires autour de la signification de l'arrêté royal du 5 août 1970 », *op. cit.*, p. 20.

²⁸¹ Voir notamment les interventions de Pierre Weisberger, Armand Delcampe et Thérèse Mangot, in « La politique de l'Etat en matière de maisons de la culture et foyers culturels, Table Ronde d'animateurs et fonctionnaires autour de la signification de l'arrêté royal du 5 août 1970 », *op. cit.*, pp. 31 et 32.

²⁸² Intervention de H. Ingberg, in « La politique de l'Etat en matière de maisons de la culture et foyers culturels, Table Ronde d'animateurs et fonctionnaires autour de la signification de l'arrêté royal du 5 août 1970 », *op. cit.*, p. 23.

²⁸³ *Ibidem*, p. 29.

²⁸⁴ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 248.

²⁸⁵ *Ibidem*.

c) De la fin des années septante aux années 1980 : le « repli » et le questionnement sur la place de la création

En 1979, Jean Hurstel livre une analyse de quelques Maisons de la culture en Wallonie dans une contribution intitulée *Les trois modèles de l'action culturelle*²⁸⁶. L'auteur y souligne, entre autres, deux grands problèmes posés par l'arrêté royal de 1970.

Le premier problème identifié par Jean Hurstel concerne le flou qui entoure le champ d'intervention, la méthode et les politiques à mettre en œuvre²⁸⁷. En ce qui concerne l'animation, Jean Hurstel souligne la variété des types d'animation que les Maisons de la culture produisent : l'« animation du temps de loisir », l'« animation d'accompagnement de la diffusion très développée surtout dans le domaine scolaire », l'« animation par thèmes et l'« animation sociale »²⁸⁸. Il constate également que « ces divers types d'animation ne répondent pas à une orientation précise » et « ne suivent pas une méthode précise »²⁸⁹. En ce qui concerne la diffusion, le même auteur conclut à la réussite du projet de diffusion et constate que la diffusion culturelle dans les Maisons de la Culture est « différente par son programme de la diffusion culturelle traditionnelle » qu'elle est « différente par son implantation » et « différente par l'action des relations publiques ». Mais il souligne que « la réussite de la décentralisation au niveau de la diffusion ne devrait pas masquer le problème fondamental de la cohérence d'une politique globale des Maisons de la Culture dont l'animation reste le support essentiel »²⁹⁰. Enfin, sur la question des « services », Jean Hurstel note qu'ils répondent à des besoins tant des associations locales que des Maisons de la culture. Cependant, il constate que « [n]'étant pas programmée, cette fonction ne peut être assumée à l'heure actuelle »²⁹¹ et qu'il s'en déduit « une incompréhension des associations, qui disposent de moyens encore plus réduits que ceux des Maisons de la culture, et une insatisfaction des animateurs qui ne peuvent répondre aux demandes »²⁹². Ces carences et problèmes dans le fonctionnement des Centres culturels, surtout en ce qui concerne l'animation, sont confirmés par l'analyse réalisée par Vincent de Coorebyter. Ce dernier estime que, à la fin des années septante, en raison de la dilution des concepts d'animation socioculturelle et de démocratie culturelle, de l'incohérence de certains principes d'action et d'un certain éclectisme qui se traduira dans un saupoudrage des activités, l'action des Centres culturels est caractérisée par un « repli » par rapport à la démocratie culturelle²⁹³. Ce repli s'opère, selon cet auteur, sous l'effet conjugué de la désillusion qui frappe la démocratie culturelle comme projet pour changer le monde (la démocratie culturelle tend alors à être réduite à un mode de décision en matière culturelle fondé sur la participation et le pluralisme²⁹⁴), de la perte de vitesse du concept de l'animation socioculturelle²⁹⁵, du « tassement de la participation » et de « la lente érosion des conseils culturels »²⁹⁶. Ce repli s'accompagne d'une redéfinition complète du fonctionnement des Centres culturels orientée vers la recherche de chemins de traverse, vers la création de

²⁸⁶ H. HURSTEL, *Les trois modèles de l'action culturelle*, Pointillés n°10, novembre 1979.

²⁸⁷ *Ibidem*, pp. 33 et s.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 35. L'auteur souligne que « le monde du travail est le grand absent de ces diverses entreprises » d'animation.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 37.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 39.

²⁹² *Ibidem*, p. 39.

²⁹³ V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, pp. 175-190.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 179.

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 182-183.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 249.

nouvelles structures de diffusion, vers l'exploration des nouveaux outils de communication et de divertissement²⁹⁷.

Le deuxième grand problème identifié de manière tout à fait révolutionnaire par Jean Hurstel dans son étude des Maisons de la Culture concerne la création. Alors que cet auteur constate la réussite « claire » de la « politique de décentralisation culturelle » menée par les Maisons de la Culture même si elle est trop « atomisée », éparpillée et par certains aspects, incohérente, Jean Hurstel s'interroge sur le statut de la création artistique par rapport aux missions des Maisons de la culture. Pour Jean Hurstel, « [a]nimation, diffusion, création est le programme quelque peu traditionnel des Maisons de la Culture ». Mais alors, s'étonne-t-il « pourquoi en Belgique la création est-elle le tiers exclu ? »²⁹⁸. Cette exclusion se marque également pour cet auteur, au niveau de l'animation : « la volonté de se situer différemment par rapport à la création traditionnelle détermine chez les animateurs un certain mépris pour la création artistique » qui implique que « l'animateur joue plus le rôle d'un animateur de groupe de discussion que celui d'un créateur »²⁹⁹. Selon Jean Hurstel, « l'acquis de la décentralisation ne devrait pas bloquer l'évolution ultérieure vers (...) une plus grande ouverture à la création et aux créateurs »³⁰⁰. Selon lui, il faut dépasser « l'absence totale de la notion de création » qu'il a pu constater dans ses visites aux Maisons de la culture, « comme si la production théâtrale, la fonction d'animation, de diffusion étaient totalement cloisonnées ». Il faut « que les Maisons de la Culture soient les lieux où l'on expérimente les rapports entre une population et une création, et que les créateurs et la fonction de création investissent à nouveau les Maisons de la Culture, pas seulement sous l'aspect du spectacle, mais sous l'aspect d'une relation nouvelle à créer avec des moyens divers, théâtre, moyens audio-visuels, par exemple »³⁰¹.

c) A partir de 1980 : le « recentrage » autour d'une « troisième voie »

Dans les années 1980 commence, selon Vincent de Coorebyter, l'avènement d'une « période de recentrage ». Cette période favorise la coexistence de deux générations d'animateurs, entre animation socioculturelle et diffusion plus classique. Une relation de complémentarité se tisse, du moins en apparence, entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle³⁰². C'est à l'occasion de ce recentrage des Centres culturels autour de l'animation socioculturelle et d'une nouvelle forme de démocratisation de la culture qu'un projet de décret sur les centres culturels sera présenté dont l'objectif était de souligner l'importance des animateurs et de leurs politiques volontaires dans les Centres culturels.

Au-delà de la mise en place d'une relation plus décomplexée entre diffusion et animation, force est de constater que les références à la création se multiplient dans les années 1980. En 1985 est organisé, comme en réponse aux critiques émises par Jean Hurstel sur ce point, un colloque sur la question des « Centres culturels, pôles de la Création décentralisée ». Ce colloque revient sur l'exclusion de la création des missions des Centres culturels et vise à réhabiliter celle-ci dans le fonctionnement des Centres. Selon Michel Jaumain, auteur d'une des contributions de ce colloque, « les politiques culturelles [des années 1960 et du début des années 1970] mettent ainsi largement en avant des préoccupations de participation active et d'animation socio-culturelle au sens le plus large, et ceci a probablement eu pour effet de

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 251.

²⁹⁸ J. HURSTEL, *op.cit.*, p. 41.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 35.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 43.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 57.

³⁰² V. DE COOREBYTER, *op. cit.*, p. 251.

rejeter quelque peu dans l'ombre les questions relatives au développement de la création artistique ». Et l'auteur de citer « l'évolution de la place qui lui est réservée par le plan WIGNY d'abord, par l'arrêté PARISIS ensuite, au sein des centres culturels, que la planification envisage à l'époque comme essentiel dans le développement de la démocratisation et de la démocratie culturelles en région wallonne »³⁰³. Ce même auteur cite Henry Ingberg qui, dès juin 1973, expliquait que l'arrêté royal de 1970 « en séparant la création artistique des autres sphères d'activités, entend ne pas renouveler certaines expériences françaises qui ont fait de la création théâtrale la colonne vertébrale de la plupart des Maisons de la Culture. Les difficultés que ces dernières avaient rencontrées, ont rendu le législateur belge prudent : il a oublié que les obstacles rencontrés en France sont essentiellement d'ordre politique et que la place prépondérante accordée au théâtre n'en constitue pas un déterminant. Le parallélisme était d'autant moins à faire que nous n'avons pas connu après 1945 l'essor de compagnies dramatiques de décentralisation qui s'est manifesté »³⁰⁴. De manière plus générale, il ressort des actes du colloque une nécessité pour les Centres culturels de prendre en compte la création, que ce soit pour mener une décentralisation théâtrale, pour ouvrir le public à l'art contemporain, pour favoriser « l'art populaire » alors que la crise et la pénurie touchent à l'époque les institutions culturelles comme la société de manière plus générale³⁰⁵.

On perçoit, dans l'évolution de l'interprétation de l'Arrêté royal de 1970, une certaine érosion des concepts de démocratie et de démocratisation culturelle et une difficulté de trouver une cohérence entre animation, diffusion et création. L'érosion des concepts issus des années soixante se marque notamment par la quasi-absence de références à ces concepts dans les textes et par la quasi-absence de réflexion d'ensemble sur ces concepts dans les textes analysés ci-dessous. Plutôt que d'évoquer un projet global et ambitieux de démocratisation ou de démocratie culturelle, les textes analysés se concentrent sur la création, sur la diffusion et sur l'animation socioculturelle. Par ailleurs, il est également important de constater que, dans ce contexte, à partir de la fin des années 1980, un certain repli vers des fonctions de diffusion s'opère dans la pratique des Centres culturels. Enfin, il faut souligner l'irruption de la thématique de la création, qui jusqu'alors avait été ignorée.

II.4. La réforme de 1992

Le 15 octobre 1991, est adopté un premier projet de décret visant « à mettre à jour la réglementation sur les Centres culturels en remplacement de celle en vigueur dans l'arrêté royal du 5 août 1970 sur les Foyers culturels et les Maisons de la Culture »³⁰⁶. Ce projet, repris lors de la législature suivante, modifie les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels. Les Maisons de la Culture deviennent les Centres culturels

³⁰³ M. JAUMAIN, *op. cit.*, p. 98.

³⁰⁴ H. INGBERG, « Les modes d'intervention de l'Etat dans les Maisons de la Culture », juin 1973, cité dans M. JAUMAIN, *op. cit.*, p. 102.

³⁰⁵ Voy. notamment les conclusions d'Henry Ingberg, « Conclusions », in *Actes du colloque organisé par le Ministère de la Communauté française, direction générale de la Culture, secteur des centres culturels, les 4 et 5 novembre 1985 à Liège sur le thème des Centres culturels, pôles de la Création décentralisées*, D. DUJARDIN (dir.), Bruxelles, Editions Communauté française, pp. 355-360.

³⁰⁶ Projet de décret du 15 octobre 1991 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, *Doc. Parl. Comm. Fr.*, sess. 1991-1992, n°1, p. 2. Ce projet a été repris lors de la législature suivante sous l'intitulé Projet de décret du 26 juin 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, *Doc. Parl. Comm. Fr.*, sess. extr. 1992, n°1.

régionaux alors que les Foyers culturels se transforment en Centres culturels locaux afin de « préciser l'aire de rayonnement de ces différentes institutions mais également leur mode d'intervention spécifique »³⁰⁷.

a) Une actualisation de l'arrêté royal de 1970 et la confirmation de certains de ses principes

Le décret se veut avant tout une actualisation de l'arrêté royal de 1970 et, de l'aveu de ses rédacteurs, « réaffirme, d'une part, un certain nombre de principes déjà présents dans l'arrêté royal du 5 août 1970. Il s'agit à cet égard de mettre à disposition du plus grand nombre « des outils culturels coordonnés au niveau local et régional par le biais des Centres culturels »³⁰⁸. Ainsi, le décret vise à confirmer « la coopération des partenaires culturels en présence (pouvoirs publics, associations, personnes), des moyens à mettre en œuvre, des infrastructures à gérer »³⁰⁹.

Le projet de décret et le décret finalement adopté réaffirment à plusieurs reprises leur attachement à la démocratie culturelle et au principe de l'éducation permanente : « [l]a perspective de démocratie culturelle souhaitée doit se traduire par la réalisation de projets culturels qui s'intègrent dans une vision globale du développement politique, économique et social de l'entité territoriale concernée. Elle favorise la participation des groupes et des personnes en soutenant le développement de la vie associative »³¹⁰. La première mission des Centres culturels telle que reprise dans l'avant projet de décret est d'assurer « dans un souci de démocratie culturelle, le développement socio-culturel d'un territoire déterminé, dans le respect de la loi du 16 juillet 1973 garantissant la protection des tendances idéologiques et philosophiques »³¹¹. Ceci implique, selon le commentaire des articles, de « veiller à assurer la démocratie culturelle, c'est-à-dire l'expression du plus grand nombre »³¹². Le décret précise également que les Centres doivent tendre à garantir « la participation active du plus grand nombre, avec une attention particulière aux personnes les plus défavorisées », notamment en fournissant « des possibilités de création, d'expression et de communication » ainsi que « des informations, formations et documentations qui concourent à une démarche d'éducation permanente »³¹³ : l'action d'un Centre culturel « doit se situer dans une perspective d'éducation permanente »³¹⁴.

En outre, le projet de décret ainsi que le décret confirment leur attachement à la diffusion de la culture et reproduisent, sur ce point, le caractère bipolaire de la réglementation des Centres culturels, entre démocratisation et démocratie culturelle. Ainsi, le décret évoque notamment, comme l'une des missions des Centres culturels l'organisation de « manifestations mettant en valeur les œuvres du patrimoine culturel local, régional, communautaire, européen, international et francophone »³¹⁵ ce qui signifie que si l'action d'un Centre culturel doit se

³⁰⁷ Projet précité de décret du 15 octobre 1991, *op. cit.*, p. 2.

³⁰⁸ Projet précité de décret du 15 octobre 1991, *op. cit.*, p. 2.

³⁰⁹ Projet précité de décret du 15 octobre 1991, *op. cit.*, p. 2.

³¹⁰ Projet précité de décret du 15 octobre 1991, *op. cit.*, p. 2.

³¹¹ Décret de la Communauté française du 28 juillet 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, *M.B.* 8 octobre 1992, article 2.

³¹² Projet précité de décret du 15 octobre 1991, *op. cit.*, p. 3.

³¹³ Décret précité de la Communauté française du 28 juillet 1992, art. 3.

³¹⁴ Projet précité de décret du 15 octobre 1991, *op. cit.*, p. 3.

³¹⁵ Décret précité de la Communauté française du 28 juillet 1992, art. 3.

situer dans une perspective d'éducation permanente », cette action doit « également promouvoir la diffusion »³¹⁶.

b) Une plus grande importance conférée à la diffusion et à la création

Déjà, lors de la modification du décret flamand de 1973 sur les centres culturels, la mission d'animation socioculturelle est éclipsée au profit des missions plus classiques d'organisation d'événements artistiques, de mise à disposition des locaux et de prestations de services³¹⁷. Pour les centres culturels francophones, la réforme de 1992, qui a redéfini l'aire géographique d'activité des Centres et leurs missions, met également en valeur une mission classique de diffusion.

D'abord, force est de constater que l'animation socioculturelle et la démocratie culturelle telle qu'elle était développée dans l'arrêté de 1970 passent quelque peu au second plan. Le référentiel majeur du décret de 1992 est celui du développement socioculturel (avec celui de la décentralisation, de la coopération entre niveaux de pouvoirs et du développement communautaire). Or, cette notion de développement socioculturel, même si elle est, pour le Ministre, synonyme de démocratie culturelle³¹⁸ est loin d'être univoque : certains de ces éléments évoquent la démocratisation de la culture et d'autres la démocratie culturelle. Cette notion de développement socioculturel centrale dans le décret de 1992, apparaît ainsi comme une fusion entre certains éléments de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle, si affaiblie, au-delà des références lyriques, que le Ministre Président est incapable d'en fournir une définition en dehors du renvoi au développement socioculturel³¹⁹. Il y a donc très clairement confusion, dans l'esprit des parlementaires, sur ce que recouvrent exactement la démocratie culturelle, le développement socioculturel et la démocratisation de la culture. Par ailleurs si, dans les travaux préparatoires, l'objectif est d'« aller plus loin » que l'A.R. de 1970 en mettant en valeur « le potentiel créatif de chacun »³²⁰, le décret apparaît plutôt comme la réalisation de l'objectif général de « mettre à jour la réglementation sur les Centres culturels »³²¹.

Ensuite, alors que la mission de diffusion n'était imposée qu'aux Centres culturels régionaux, elle se retrouve maintenant inscrite dans les missions des centres culturels locaux³²². En effet, les missions des Centres culturels locaux, décrites aux articles 2 et 3 du décret, comprennent désormais non seulement la réalisation « des projets culturels et de développement communautaire fondés sur la participation active du plus grand nombre, avec une attention particulière aux personnes les plus défavorisées » mais aussi l'organisation de

³¹⁶ Projet précité de décret du 15 octobre 1991, *op. cit.*, p. 3.

³¹⁷ Voy. le décret flamand du 24 juillet 1991 relatif à l'agrément et à l'octroi de subventions aux Centres culturels néerlandophones qui favorisent la vie culturelle dans la Communauté flamande, *M.B.*, 10 octobre 1991.

³¹⁸ Voy. l'exposé introductif du Ministre Président, Rapport présenté au nom de la Commission de la culture, de la jeunesse, des sports et du tourisme par M. SNAPPE, Projet de décret fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, *Doc. Parl. Comm. Fr.*, séance du 26 juin 1992, sess. Extr. 1992, n°50/2, p. 5.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Voy. notamment l'intervention de M. Thissen, Compte rendu intégral, *Doc. Parl.*, P.C.F., sess. Extr. 1992, séance du 9 juillet 1992, p. 14.

³²¹ Voy. l'exposé des motifs, p. 1.

³²² Décret de la Communauté française du 28 juillet 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, *M.B.*, 8 octobre 1992, article 3.

Voy. également H. DUMONT, « La création artistique et les politiques culturelles... », *op. cit.*, p. 212.

« manifestations mettant en valeur les œuvres du patrimoine culturel local, régional, communautaire, européen, international et francophone »³²³.

En outre, de manière générale, les activités décrites comme relevant du développement socioculturel et donc des missions des Centres culturels, activités inscrites à l'article 3, mettent clairement en valeur la diffusion et la création au détriment de l'animation socioculturelle et de la participation de tous. Il s'agit en effet d'« offrir des possibilités de création, d'expression et de communication », de « fournir des informations, formations et documentations qui concourent à une démarche d'éducation permanente », d'« organiser des manifestations mettant en valeur les œuvres du patrimoine culturel local, régional, communautaire, européen, international et francophone » et d'« organiser des services destinés aux personnes et aux associations et qui favorisent la réalisation des objectifs du centre ». Même si le référentiel de la démocratisation de la culture n'est jamais évoqué, le décret de 1992 opère un repli vers des fonctions classiques de diffusion³²⁴ malgré le fait que, dans l'exposé des motifs, les auteurs du décret invoquent la démocratie culturelle comme perspective générale³²⁵ et que, dans le décret lui-même, la démocratie culturelle apparaît comme étant la philosophie générale du projet³²⁶.

Enfin, un changement majeur par rapport à la réglementation de 1970 et de son application est la reconnaissance du rôle de la création artistique dans les Centres culturels : la première des activités citées comme relevant des missions des Centres culturels est celle d'« offrir des possibilités de création »³²⁷. La création est reconnue comme une mission des Centres culturels : « l'action d'un Centre culturel doit se situer dans une perspective d'éducation permanente mais également promouvoir (...) la création culturelle sous toutes leurs formes »³²⁸.

II.4. Le décret de 1995

Le décret du 10 Avril 1995 modifie le décret du 28 juillet 1992 sur quelques points épars. Il est difficile d'en dégager une cohérence générale. On peut simplement attirer l'attention sur le fait que l'animation socioculturelle semble avoir attiré l'attention du législateur décréteur de 1995 puisque l'article 2 du décret renforce la position de l'animateur directeur (tous les centres, quelque soit leur catégorie, sont tenus de disposer d'un animateur directeur) et que ce même article contraint les centres à assurer, « par exercice social, des charges de permanent d'animation dont les compétences sont reconnues conformément aux dispositions prises par le

³²³ Décret de la Communauté française du 28 juillet 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, *M.B.*, 8 octobre 1992, article 3.

³²⁴ Voy. également, le compte rendu intégral qui met à plusieurs reprises en valeur la mission de création et d'expression et l'importance d'une diffusion décentralisée (Intervention de M. Thissen, Compte rendu intégral, *Doc. Parl.*, P.C.F., sess. Extr. 1992, séance du jeudi 9 juillet 1992, p.14).

³²⁵ Voy. Exposé des motifs, Projet de Décret fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des centres culturels, *M.B.*, 1991-1992, n°230/1, 15 octobre 1991, p. 1.

³²⁶ Voy. le décret fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des centres culturels du 28 juillet 1992, *M.B.*, 8 octobre 1992, art. 2: ne peuvent être reconnus et subventionnés que les centres qui assurent, dans un souci de démocratie culturelle, le développement socio-culturel d'un territoire déterminé, dans le respect de la loi du 16 juillet 1973 garantissant la protection des tendances idéologiques et philosophiques.

³²⁷ Décret de la Communauté française du 28 juillet 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, *M.B.* 8 octobre 1992, article 3.

³²⁸ Projet de décret du 15 octobre 1991, *op. cit.*, p. 3.

Gouvernement, représentant un pourcentage minimum de leurs charges de personnel permanent »³²⁹.

CONCLUSION

La première partie a permis de photographier les interprétations de la démocratisation et de la démocratie culturelle et de constater la grande diversité des interprétations de ces deux paradigmes. Elle s'est clôturée sur le constat suivant : il est impossible de dégager une cohérence de la variété des interprétations de la démocratie et de la démocratisation culturelles. Cette partie introductive a ainsi mis en exergue la nécessité d'un retour aux textes et aux idées qu'elles charrient pour analyser l'évolution des paradigmes de démocratisation et de démocratie culturelle.

Dans la deuxième partie, la traduction des paradigmes de démocratisation et de démocratie culturelles dans les textes législatifs relatifs aux Centres culturels a été analysée. Il a été possible d'identifier une évolution dans l'assimilation des deux paradigmes, mais elle est loin d'être univoque. En effet, si le Plan Wigny semble être l'expression même de la démocratisation culturelle, il fait plusieurs fois référence à l'éducation permanente et à la participation active à la culture, et donc à l'idée de démocratie culturelle. L'arrêté royal de 1970, souvent analysé comme la consécration de la démocratie culturelle, s'avère en réalité plus ambivalent que ce que ne laissent penser les grandes déclarations de principes tournée vers l'animation socioculturelle, l'éducation permanente et le développement communautaire. En effet, cette réglementation concède une importance particulière à des enjeux comme la diffusion ou la question de l'infrastructure. Le décret de 1992, alors même qu'il fait explicitement référence à la démocratie culturelle, donne une lecture singulière de ce paradigme de l'action culturelle publique par l'entremise de la notion de « développement socio-culturel ». Or, cette notion comprend d'importants éléments liés à la démocratisation de la culture alors que le décret consacre également un rôle de diffusion pour les Centres culturels et confère une importance nouvelle à la création.

En conclusion, force est de constater que les paradigmes de démocratisation et de démocratie culturelle restent des notions fuyantes dans le droit des Centres culturels, dès que l'on dépasse l'antinomie un peu simpliste entre démocratisation-diffusion et démocratie-animation. Aucun des textes analysés ne fournit de définition claire de ces deux paradigmes. Et, plus fondamentalement, aucun des textes analysés ne peut être considéré comme la traduction pure et simple d'un des deux paradigmes : même si certaines orientations générales ont pu être tracées, tous les textes empruntent certains traits saillants de chaque paradigme dans une relation qui est plus une relation de complémentarité – inconsciente ou consciente – que d'antagonisme.

³²⁹ Voy. l'article 2 du décret du 10 avril 1995 modifiant le décret de la Communauté française du 28 juillet 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, *M.B.*, 24 juin 1995.