HAL
open science

Les Ateliers d'insertion par la pratique artistique (Adipa) : entre instrument d'insertion traditionnelle et source d'innovation sociale

Valérie Bretagne

To cite this version:

Valérie Bretagne. Les Ateliers d'insertion par la pratique artistique (Adipa) : entre instrument d'insertion traditionnelle et source d'innovation sociale. Sociologie. Université Nancy 2, 2007. Français. NNT : 2007NAN21014 . tel-01777335

HAL Id: tel-01777335

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01777335

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE NANCY 2

THESE

Pour l'obtention du grade de

DOCTEUR EN SOCIOLOGIE

LES ATELIERS D'INSERTION PAR LA PRATIQUE ARTISTIQUE (Adipa)
Entre instrument d'insertion traditionnelle et source d'innovation sociale

Présentée et soutenue

Le 14 Décembre 2007

Par

Valérie BRETAGNE

Sous la direction de Antonio ALVARENGA et Monique LEGRAND

JURY

M. Antonio ALVARENGA, Professeur de Sociologie à l'Université de Nancy 2

M. Alain BLANC, Professeur de Sociologie à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble

Mme Monique LEGRAND, Maître de conférences en Sociologie à l'Université de Nancy 2

M. Michel MESSU, Professeur de Sociologie à l'Université de Nantes

M. Bruno PEQUIGNOT, Professeur de Sociologie à l'Université de Paris 3

Tous mes remerciements

A des directeurs de thèse plus que patients, compréhensifs et tolérants,
A tous les tribunitiens, ambivalents et conservateurs pour ces temps de discussion passionnants,
A toutes les rencontres surprenantes du terrain, et plus particulièrement à Cécile, Anne, Maryse,
A Anne-Emmanuelle pour sa précieuse collaboration dans l'intervention sociologique.

A mes relecteurs préférés,
A tous ceux qui souvent se sont dit : « oh non ! Elle va encore nous parler de sa thèse pendant des heures » ..... et à celle qui se disait que je ne lui en parlais pas assez.
A Laurence, Pat et Val, Sophie et Flo, Laurent et Ben, Ingrid, les Chalignéiens, Marie-Jo, ... Ils savent pourquoi,
A tous ceux là et à tous ceux que je ne nomme pas ... pour avoir trouvé les bons mots au bon moment.

A mes parents, à mes frères et à Thierry ... mes repères et mon repaire,

A Monique .....

Merci d'exister.

SOMMAIRE

INTRODUCTION **10**

Méthode de recueil des données 28

PREMIERE PARTIE

LES ADIPA ET LA REMISE EN CAUSE DES VALEURS ET DES NORMES DE L'INSERTION TRADITIONNELLE **31**

Chapitre 1 - Les Adipa et la remise en cause de l'intention morale de l'insertion traditionnelle **32**

I. L'intention morale de l'insertion traditionnelle et sa mission de contrôle social 33
   1. La résistance des Adipa face à la mission de moralisation 34
   2. La résistance des Adipa face à la prédominance de la fonction sociale en vue d'une valorisation du sujet 38

II. Les Adipa et la remise en cause du principe de soumission à l'ordre établi 45
   1. Conservateurs et tribunitiens, des entrepreneurs et réformateurs de morale à la recherche d'une terre de mission 45
   2. L'art et l'artiste, vecteurs d'une action subversive 49

III. Les Adipa et la remise en cause d'une fonction éducative 54
   1. L'insertion traditionnelle entre fonction éducative et mission d'épanouissement personnel 54
   2. Adipa et participation volontaire : le réveil d'une tension entre contrainte et liberté 59
   3. Adipa et individualisme : le réveil d'une tension entre ascétisme et hédonisme 64
   4. Adipa et vision charismatique de l'art : le réveil d'une tension entre raison et émotion 67

Chapitre 2 - Les Adipa et la remise en cause du Projet d'insertion en vue d'une valorisation d'un Projet de vie **71**

I. La résistance des Adipa face à un projet d'insertion au service d'un Etat stratège 72

1. Le projet des Adipa : projet de vie ou contre-projet d'insertion ? 72
2. Les Adipa et la résistance à la prédominance du projet individuel au profit du projet territorial 77

II. Les Adipa et la remise en cause des activités qui concrétisent le projet d'insertion 82

1. La résistance des Adipa aux activités utiles et à l'action rationnelle 82
2. Les Adipa et la résistance à *l'homo faber* en vue d'une valorisation de *l'homo pictor* 91

III. Les Adipa et la remise en cause des valeurs qui sous-tendent le projet d'insertion 97

1. La résistance des Adipa à la prédominance de l'anticipation en vue d'une valorisation de l'aléatoire 97
2. La résistance des Adipa aux vertus de l'effort en vue d'une valorisation du plaisir 100

Chapitre 3 - Les Adipa et l'influence de la figure de l'artiste sur un glissement de valeurs potentiel **104**

I. L'influence des Adipa sur le glissement de valeurs des participants les plus âgés 105

1. Le glissement de la valeur travail à la valeur « droits sociaux » 105
2. L'influence de la figure de l'artiste dans l'adhésion à la valeur « utilité sociale » 109

II. L'influence des Adipa sur le glissement de valeurs des participants les plus jeunes 115

1. Le glissement de l'adhésion à un travail de type fordiste vers un travail de type artistique 115
2. L'influence de la figure de l'artiste sur l'acceptation du loisir comme style de vie 122

DEUXIEME PARTIE

L'INFLUENCE DES ADIPA SUR LES PRATIQUES, LES MODES DE RELATION ET DE CONDUITES DE L'INSERTION TRADITIONNELLE **130**

Chapitre 4 - L'influence des Adipa sur les pratiques, les modes de relation et de conduites des professionnels de l'insertion **131**

I. Un positionnement en tension entre concurrence et complémentarité 132
   1. Le travailleur social : une expérience professionnelle marquée par des injonctions paradoxales 132
   2. Le travailleur social et la réaffirmation d'un métier alliant l'éthique de responsabilité et l'éthique de conviction 137
   3. La présence de l'animateur socioculturel et le renforcement d'un sentiment concurrentiel 144

II. Des croyances mythiques et des formes d'animation à la source du sentiment de concurrence 148
   1. La profession d'artiste : une méconnaissance source de fausses croyances 149
   2. Le leitmotiv de la marginalité : facteur constructif ou contre-productif dans les pratiques de l'insertion ? 152
   3. Des pratiques d'animation qui renforcent la crainte d'une perte de légitimité 156

Chapitre 5 - Modes de relation des responsables d'Adipa vis-à-vis des participants **160**

I. Insertion traditionnelle et Adipa : une distinction dans les formes de médiation attendues 161
   1. L'insertion traditionnelle entre structure de médiation et structure d'intervention 161
   2. Les encadrants des Adipa : de la fonction de médiateur aux rôles de tiers partagés 164
   3. Le regard critique des travailleurs sociaux conservateurs à l'égard des modes de relation développés dans les Adipa 169

II. La culture et la pratique artistique comme média 172
   1. Les Adipa dans leur mission d'ouverture aux lieux culturels 172

2. Les Adipa : réveil ou imposition d'un besoin culturel ? 176
III. Un espace d'insertion pas comme les autres : l'occupation de non-lieux 178
1. Le non-lieu ou la recherche d'un espace commun 179
2. Le non-lieu, espace porteur de symbolique 184
3. Le non-lieu, vecteur d'une « dynamique co-générative » 188

Chapitre 6 - Les modalités de relation et le positionnement des Adipa vis-à-vis de l'institution gestionnaire du social 193
I. Le tribunitien et l'institution : une posture instable entre routinisation et innovation 194
1. Le tribunitien : une hybridation entre l'être anomique et le « timide » 194
2. L'artiste et l'institution : une relation duale induite par le charisme 200
II. Le tribunitien et l'institution : une posture instable entre liberté et contrainte 207
1. L'artiste et l'institution : une relation duale induite par la marginalité 207
2. La résistance des tribunitiens face au risque d'instrumentalisation de l'art et de l'artiste 212
3. L'institution : un médiateur de type *divide et impera ?* 217

TROISIEME PARTIE
LE CHANGEMENT INDUIT PAR LES ADIPA : ENTRE REPRODUCTION DE L'INSERTION TRADITIONNELLE ET INNOVATION SOCIALE 222

Chapitre 7 - Le projet d'insertion des ambivalents : vers l'institutionnalisation d'une insertion culturelle 223
I. Le regard des ambivalents sur l'insertion et son public 225
1. Une insertion culturelle en vue du maintien d'une insertion de type fonctionnel 225
2. Une insertion culturelle définie en fonction des publics en insertion 230
3. Une insertion culturelle destinée à différents publics en vue de combler les failles du système 232
II. La culture : vecteur d'appartenance et instrument de socialisation 235
1. La culture comme instrument de socialisation anticipée 235
2. L'insertion culturelle et la nécessité d'une intervention artistique

normalisante 238
3. L'insertion culturelle et la mise en œuvre d'une citoyenneté conditionnelle 240

Chapitre 8 - Le projet d'insertion des tribunitiens : vers l'élaboration d'une insertion citoyenne 245
I. Le simulacre de la démocratie participative et la notion de liberté individuelle 247
1. La liberté individuelle au service de la lutte contre les déterminismes sociaux 247
2. L'insertion citoyenne et la valorisation du *faire par* contre l'hégémonie du *faire pour* 250
II. L'insertion citoyenne et la culture, vecteurs de changement de regard 253
1. Un changement de regard porteur d'acceptation ou de renforcement des différences ? 253
2. Un changement de regard en vue d'une acceptation des ressemblances 258
3. Le changement de regard véhiculé par l'insertion citoyenne et la nécessaire alliance entre agir communicationnel et agir créatif 262
III. La culture, vecteur d'accès aux droits 264
1. Le droit à la culture pour plus de justice sociale 264
2. L'insertion citoyenne et la lutte pour la reconnaissance de droits absolus 266

Chapitre 9 - L'insertion citoyenne entre utopie alternative et imposition d'un nouvel ordre normatif 270
I. Les tribunitiens porteurs d'un projet de société 271
1. Un projet de société en faveur de la démocratie participative 271
2. Un projet de société fondé sur la démocratie culturelle 277
3. Le projet de société des tribunitiens : changer le monde en transformant l'individu 282
II. L'insertion citoyenne : un contenu utopique potentiellement vecteur de marginalisation 286
1. Le projet de société des tribunitiens : un projet utopique ? 287
2. L'insertion citoyenne et le risque d'imposition d'un système normatif marginalisant 292

CONCLUSION **299**

BIBLIOGRAPHIE **309**

ANNEXES **328**

Annexe 1. Méthodologie et répartition des acteurs en trois catégories 329

Annexe 2. L'inscription des Adipa dans un mouvement global : politique de la ville, politiques interministérielles et société civile 346

LISTE DES SIGLES **358**

LISTE DES GRAPHIQUES **361**

INTRODUCTION

En matière d'intervention sociale, les politiques sociales qui se développent dans les décennies 1970 – 1980 sont, entre autre chose, caractérisées par l'introduction de la notion d'insertion. Avant de s'autonomiser pour devenir un secteur institutionnel à part entière, les politiques d'insertion étaient fondues dans les politiques d'aide et d'action sociales. Elles visaient avant tout la lutte contre la pauvreté. Autrement dit, elles avaient pour vocation de résorber les situations d'exclusion d'ordre économique en proposant essentiellement des solutions en termes d'insertion professionnelle. Mais ces décennies marquent une forte évolution de la question sociale, passant du paradigme de la pauvreté à celui de l'exclusion. Face à l'élargissement et la complexification des situations de rejet du monde de la production, la notion de pauvreté ne suffit plus à décrire les situations sociales les plus précaires. Peu à peu, la notion d'exclusion[1] la remplace et désigne les situations dans lesquelles l'individu cumule un certain nombre de difficultés économiques et sociales.

[1] L'usage du terme exclusion, s'il commence à émerger dans les années 1970 - 1980, connaîtra une très forte inflation au début des années 1990. Dans cette période, rares sont les discours sur la société française qui ne font pas référence aux « exclus » alors considérés comme une nouvelle catégorie de population démunie. La campagne présidentielle de 1995, à travers le thème de la « fracture sociale » renforce l'emploi du terme dans les sphères politiques. Du côté des ouvrages, essais et revues intellectuelles, nombreux sont les articles qui choisissent de traiter le sujet des « exclus ». C'est donc à partir des années 1990 que la notion d'exclusion devient incontournable et que les politiques d'insertion se rattachent pleinement aux problématiques sociales qui lui sont relatives.

Depuis lors, dans les représentations communes, « l'exclu » ne désigne pas seulement le « pauvre ». Ses difficultés ne se limitent pas à une absence de participation à la production, ou encore à une faible participation à la consommation ; il cumule aussi des difficultés dans les domaines de la vie sociale et familiale. Ses capacités et potentiels en termes d'autonomie, de responsabilité, d'adaptation à l'environnement, sont perçus comme étant fragilisés par l'expérience de l'exclusion. Quand il n'est pas qualifié d'individu « inadapté » ou « handicapé social », l'individu relevant de la sphère institutionnelle de l'insertion est considéré comme étant « désocialisé ». La mission centrale de l'insertion consiste alors à impulser et accompagner un processus de resocialisation qui mène de l'insertion sociale – à travers la (ré-)acquisition de compétences sociales – à l'insertion par l'économique – à travers la (ré-) acquisition de compétences professionnelles et le retour à l'emploi durable.

Parallèlement à cette évolution paradigmatique, l'insertion s'institutionnalise pour devenir un domaine d'intervention à part entière dans les années 1980. Deux tournants dans l'orientation des politiques nationales marquent son institutionnalisation. Le premier concerne les lois de 1982 sur la décentralisation. Dans ce contexte, le social relève désormais pleinement d'une gestion territoriale et les élus locaux acquièrent un pouvoir notoire sur la mise en œuvre des politiques de lutte contre les exclusions. Désormais, ils orientent fortement les programmes d'action en termes d'insertion. Le second tournant concerne la loi du 1er décembre 1988 instituant le Revenu Minimum d'Insertion (RMI). Dans ce cadre législatif, les professionnels du social sont progressivement amenés à mobiliser de nouvelles compétences pour devenir des professionnels de l'insertion. Il leur faut alors trouver un équilibre entre d'une part, les contraintes liées à la décentralisation et l'implication des élus locaux dans la gestion de l'insertion et d'autre part, un nouveau dispositif d'insertion au contenu et aux prérogatives peu délimités dans son cadre législatif. En une courte décennie, l'insertion passe donc de l'état de référence marginale à celui de notion centrale dans les pratiques des professionnels du social ainsi que dans les représentations des élus locaux.

Face à la multiplication et la complexification des formes d'exclusion, les nouvelles pratiques de l'intervention sociale vont progressivement délimiter leur champ d'action en fonction des problèmes sociaux à résoudre. Il s'agit alors de développer des mesures relatives au suivi individuel des parcours d'insertion ; mesures complétées,

alimentées ou animées par des actions collectives. Ces mesures collectives sont principalement centrées sur des chantiers d'insertion (pour les situations individuelles les plus proches du retour à l'emploi) et des ateliers d'insertion (pour les situations individuelles perçues comme éloignées, voire très éloignées du retour à l'emploi). Les professionnels du social en charge de l'insertion vont donc progressivement élaborer un modèle insertioniste qui, à mesure du temps, sera accepté par les décideurs locaux et deviendra une pratique sociale légitime. Assez rapidement, l'insertion fait donc l'objet d'une acceptation pleine et entière dans le système institutionnel ; les pratiques professionnelles ainsi que les actions d'insertion tant individuelles que collectives se banalisent et se bureaucratisent. Dans ce cadre, la routinisation des pratiques s'accompagne de l'émergence d'une insertion traditionnelle.

Mais les nouvelles pratiques professionnelles développées à partir des années 1980 ne sont pas nécessairement porteuses d'un changement dans la philosophie et les objectifs fondamentaux du travail social. Comme à ses origines, les nouvelles façons de faire développées dans l'insertion visent toujours en grande partie à « présenter comme naturel et universel l'ordre présent de la domination, donc à prévenir et à réduire toute menace de changement »[2]. Si elle ne rejette pas l'innovation en vue d'une adaptation aux évolutions des formes de précarité, l'insertion traditionnelle ne l'accepte toutefois qu'à la condition qu'elle soit favorable au maintien de l'équilibre du système. Ainsi, lorsque dans les années 1980 - 1990, les professionnels du social développent des actions collectives d'insertion, ces dernières sont toujours motivées d'une part, par le maintien de l'ordre social et d'autre part, par les contraintes relatives au développement économique. Elles renforcent ainsi le couple des rationalités éducative et économique qui prévaut dans les politiques d'aide et d'action sociales depuis leur origine.

En ce sens, l'insertion telle qu'elle se développe depuis les années 1980 revêt les fonctions de toute institution de socialisation. Elle est un instrument de régulation au service de l'Etat, garant de la cohésion et de la paix sociales. En tant qu'institution, l'insertion occupe donc des fonctions sociales spécifiques et se trouve soumise à des règles relativement stables. Cette stabilité fonctionnelle est principalement garantie par le maintien et le respect d'une part, d'un système de normes et de valeurs et d'autre

[2] Verdès Leroux J., *Le travail social*, Paris, Minuit, 1978, p. 11.

part, d'un ensemble de pratiques, de modes de relation et de comportements. Toutefois, si en tant qu'institution, l'insertion recouvre des fonctions relativement stables, elle est aussi susceptible d'évoluer à mesure des mutations des formes de précarité et d'exclusion. C'est ainsi qu'à la fin des années 1980, on a vu se développer des actions collectives d'insertion sociale ayant pour fonction de combler les failles de l'insertion par l'économique. Les mesures d'insertion sociale se sont donc développées en réponse aux insuffisances des pratiques relatives à l'insertion professionnelle. Dans la même logique, on voit poindre, depuis le milieu des années 1990, des constats sur la relative efficacité des dispositifs visant l'insertion sociale des personnes les plus éloignées de l'emploi. Ces mesures connaîtraient donc elles aussi des limites qu'il faut tenter de dépasser.

Notre travail de recherche se consacre aux solutions avancées dans ce dépassement des limites de l'insertion sociale. A partir du milieu des années 1990, les professionnels du social sont en effet nombreux à dénoncer ces insuffisances. Au sein d'un système de valeurs et de normes qu'ils jugent obsolète et d'un ensemble de pratiques et de modes de relation qu'ils perçoivent comme inefficace, les plus revendicatifs d'entre eux utilisent les marges de manœuvre dont ils disposent pour développer des pratiques professionnelles et/ou associatives différentes de celles que leur impose l'insertion traditionnelle. Ils vont se glisser dans les failles du système afin de développer des pratiques interstitielles porteuses d'innovation.

En arrière plan de leur pratique professionnelle se trouvent un esprit militant et une volonté d'engagement social. En cherchant à promouvoir des formes innovantes dans l'insertion, ils luttent aussi contre ce qu'ils nomment une « *insertion ghetto* » qui entretient la stigmatisation plus qu'elle ne l'efface. Ils souhaitent alors trouver des solutions qui permettent à la fois un épanouissement individuel, une pratique citoyenne et un changement de regard sur les populations dites « exclues ». Pour le dire autrement, il devient urgent selon eux, de provoquer une transformation à la fois sur un plan micro-social en agissant *dans* l'insertion et sur un plan macro-social en provoquant une transformation *de* la société. Ils s'engagent alors dans des démarches qui visent la reconnaissance d'une insertion définie comme un domaine, non plus isolé mais interdépendant des problématiques du développement économique et social des territoires. Dans la recherche de solutions innovantes, certains de ces acteurs s'orientent

vers la mobilisation de la culture et de la pratique artistique comme outils d'insertion. Ils créent ainsi ce qui constitue l'objet central de notre recherche, à savoir les ateliers d'insertion par la pratique artistique (Adipa). Pour ce faire, ces acteurs de l'insertion vont développer des relations partenariales avec des artistes et professionnels de l'art. Ces derniers ont pour caractéristique principale d'être engagés dans le renouveau d'un rôle politique et social de l'art et des artistes.

Intervenants sociaux insatisfaits et artistes entendant réveiller le rôle politique et social de l'art vont alors se rencontrer autour d'un projet commun, celui de l'interpénétration de deux mondes en apparence antagoniques que sont la culture et l'insertion. Notre recherche s'intéresse aux motivations, aux raisons et aux enjeux qui fondent la démarche de ces acteurs lorsqu'ils s'avancent vers la création d'un micro-monde susceptible de remettre en cause et de transformer d'une part, le système de valeurs et de normes et d'autre part, l'ensemble des pratiques et des modes de relation qui fondent la stabilité de l'institution gestionnaire de l'insertion traditionnelle.

Il faut toutefois préciser que des tentatives de rapprochement entre le social et la culture ont déjà existé. Les Adipa ne sont donc pas nés *ex nihilo* et leurs responsables peuvent être considérés comme des inventeurs au sens archéologique du terme. S'ils n'inventent pas une solution absolument nouvelle qui viendrait de nulle part, en revanche, ils remettent à l'ordre du jour ce qui est profondément enfoui et ignoré depuis plus ou moins longtemps.

On trouve en effet des prémisses de cette interpénétration des mondes dans l'évolution sociohistorique de la sphère culturelle. Citons par exemple l'émergence de la contre-culture dans le mouvement Moderniste du milieu du 19ième siècle, dans l'Education Populaire, ou encore dans les mouvements porteurs de la démocratisation culturelle. De même, dans les années 1970, de nombreux acteurs engagés (intellectuels et spécialistes des sciences sociales y compris) pressentaient la nécessité d'une rencontre entre le culturel et le social. Jacques Ion, observateur à la fois de l'action culturelle et de l'action sociale, écrivait en 1972 que « la nécessité d'une articulation entre l'action culturelle et l'action sociale ne fait pas de doute (…) mais il est

impossible, pour l'instant, de préciser les modalités possibles de cette articulation »[3]. Comme toute action innovante, les Adipa qui émergent à partir du milieu des années 1990 ne représentent donc pas un phénomène sans précédent qui serait en capacité d'anticiper un avenir radicalement nouveau. Ils incarnent le retour d'une volonté qui était déjà présente bien avant les années 1970 et qui reposait sur le postulat selon lequel la culture et la pratique artistique seraient porteuses de vertus permettant de mener au progrès social généralisé.

Si l'intervention de la pratique artistique dans des domaines qui ne la concernent pas directement n'est pas un phénomène nouveau, en revanche, son inscription dans les pratiques spécifiques de l'insertion l'est davantage. Cette innovation est en partie rendue possible par l'évolution de l'esprit du législateur et du contexte juridico-institutionnel dans lequel les Adipa peuvent s'inscrire. En effet, si la loi de 1988 instituant le RMI reste floue sur ce point, la loi du 29 juillet 1992 en précise les contours. Parmi les ajustements opérés, elle intègre aux actions d'insertion « toutes les activités à même de mobiliser l'individu, de le responsabiliser et de contribuer à sa resocialisation, qu'elles soient de loisirs, culturelles ou sportives, qu'elles soient liées à l'amélioration du logement ou qu'elles contribuent à la sauvegarde et à l'amélioration de la santé »[4]. L'ajustement sera confirmé et renforcé dans la Loi n° 98-657 du 29 juillet 1998 d'orientation relative à la lutte contre les exclusions. Cette loi stipule que « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture, à la pratique sportive, aux vacances et aux loisirs constitue un objectif national. Il permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté. La réalisation de cet objectif passe notamment par le développement, en priorité dans les zones défavorisées, des activités artistiques, culturelles et sportives, (…). L'Etat, les collectivités territoriales, les organismes de protection sociale, les entreprises et les associations contribuent à la réalisation de cet objectif. Ils peuvent mettre en œuvre des programmes d'action concertée pour l'accès aux pratiques artistiques et culturelles. Au titre de leur mission de service public, les établissements culturels financés par l'Etat s'engagent à lutter **contre** les **exclusions** »[5].

---

[3] Ion J., *Les équipements socioculturels et la ville*, Paris, Ed. Système économique urbain, 1972, p. 28.
[4] Ebersold S., *La naissance de l'inemployable*, Rennes, PUR, 2001, p. 79.
[5] Art. 140. Surligné dans le texte.

Dans les deux cas, le législateur mêle la culture à d'autres activités qui relèvent du temps de loisir, habituellement défini comme un temps libéré des contraintes professionnelles et domestiques. Le cadre législatif affirme donc que les personnes sans emploi ont droit aux loisirs. En revanche, ces ajustements se distinguent quant à la position et à la qualification de la culture qui, en 1998, est placée au rang de pratique citoyenne, dans le chapitre relatif à l'exercice de la citoyenneté. Le législateur ne se contente donc plus de faire mention de la culture, il lui octroie une mission d'aide à l'émergence de la citoyenneté, une fonction sociale active dans le maintien de la démocratie participative. On note aussi qu'une attention plus importante est accordée à la pratique artistique[6].

Au contexte juridico-institutionnel viennent s'ajouter des réseaux associatifs préoccupés par les formes possibles de contribution de la culture et de l'art aux questions de sociétés (intervention d'artistes dans les écoles, dans les périphéries urbaines, les prisons, les hôpitaux, etc.). Face à ce nouvel objet social, on voit donc émerger des réseaux[7] de la société civile qui organisent et structurent la réflexion et

---

[6] Ce déplacement symbolique de la culture vers la pratique artistique s'explique en partie par l'émergence puis l'institutionnalisation de la politique de la ville. Outre sa fonction de maintien de l'ordre et de la paix sociale, elle s'engage dans une démarche de dynamisation des solidarités à travers le déploiement d'actions de proximité. Dans les années 1990, cette nouvelle antenne ministérielle est une des plus actives dans l'utilisation de l'outil culturel en vue du développement d'actions de proximité dans les quartiers dits « difficiles ». Elle développe alors une multiplicité d'actions qui croisent les problématiques relatives à la lutte contre les exclusions et plus spécifiquement encore, à l'insertion. Toutefois, la politique de la ville vise une amélioration des conditions de vie collective et sociale dans les nouvelles configurations urbaines, tandis que l'insertion demeure majoritairement orientée vers la problématique du non emploi et de l'insertion professionnelle. Si la première marque la jonction entre le social (*via* la culture) et le politique, la seconde marque la jonction entre le politique et l'économique. Or, on peut penser que plus l'outil culturel est perçu comme un instrument de la pratique citoyenne et plus il s'éloigne des préoccupations économiques. L'introduction de la pratique artistique au sein de l'insertion fait donc l'objet de bien plus de réticences que celles observées dans le cadre de la politique de la ville.

[7] Depuis une dizaine d'années, on voit apparaître de plus en plus d'articles de sociologues qui partagent leur réflexion avec les acteurs engagés dans cette problématique (responsables de réseaux, associations, élus, artistes et professionnels de la culture, intervenants sociaux, animateurs socioculturels, acteurs de la politique de la ville, responsables institutionnels, etc.). Les revues et actes de colloques donnent alors accès à la réflexion de sociologues tels que, pour les plus présents, Champagne P., Saëz G., Lapeyronnie D., Bonniel J. Certains sont aussi signataires de pétitions comme Champagne P., Henry Ph. et Bourdieu P., manifestant ainsi leur engagement dans la lutte pour une reconnaissance du rôle politique et social de l'art. Ces chercheurs font notamment parties des premiers signataires de l'acte « Que vive l'art » paru dans le journal Libération en juillet 2000. Celui-ci vise à « relier les pratiques artistiques à la vie de notre société. (…) Il s'agit de dépasser le clivage entre esthétique et politique. Il s'agit de replacer l'exigence artistique au cœur de ces pratiques. Il s'agit de prendre en compte le lien entre l'identité culturelle et la

l'action autour de ce mouvement, en vue d'une reconnaissance politique et institutionnelle, tant à l'échelon national qu'européen. L'action de la société civile entre alors en résonance avec la sphère politique. Elle participe à l'orientation de la décision au sein de plusieurs accords interministériels qui visent à faire de la culture un vecteur d'insertion.

Les six Adipa qui font l'objet de notre analyse sont pleinement rattachés à ce cadre juridico-institutionnel et à ce contexte militant relevant de la société civile[8]. Localisés dans le département des Vosges, ils sont politiquement portés par le Conseil Général et s'inscrivent dans l'ensemble des actions qui composent le Programme Départemental d'Insertion (PDI). Regroupés sous le nom de « Art et Actions », ils ont été créés en 2002 et s'intègrent au Programme InterCommunautaire (Pic) - Equal relatif à la lutte contre les discriminations qui, pour le département des Vosges, prend l'appellation de « projet Pygmalion ». Nous avons observé l'ensemble de la démarche politique et institutionnelle d'intervention de la pratique artistique dans l'insertion lors de la deuxième année de fonctionnement de l'initiative vosgienne. Sur les 6 ateliers créés la première année, 3 ont été renouvelés une seconde année par la Direction Vosgienne de l'Intervention Sociale (DVIS), 1 s'est autonomisé en sortant de la tutelle institutionnelle pour revêtir une forme associative et 2 n'ont pas été renouvelés lors de la seconde année de fonctionnement[9].

Sur le plan de la pratique artistique, les trois ateliers renouvelés sont centrés sur la sculpture sur bois, l'art plastique et l'art appliqué. L'atelier qui s'est autonomisé est

---

fonction symbolique de l'art. (…) En liaison avec la revue *Cassandre*, un groupe d'acteurs culturels et de chercheurs se réunit pour construire un outil d'information, de solidarité, de connexion entre les équipes, les lieux, les individus. (…) Nous proposons de fonder un groupe de réflexion et d'action autour des pratiques artistiques en lien avec les populations, dont les premiers partenaires – non les tutelles – doivent être les collectivités publiques, et au premier rang d'entre elles, l'Etat. » (*Autre(s)pARTs*, « Que vive l'art , textes et réflexion », 28/11/2002, disponible sur http://www.culture-commune.asso.fr/autresparts/text.htm).

[8] Ces Adipa ont été observés tout au long de l'année 2003 dans le cadre d'une recherche contractuelle parallèlement engagée à la recherche doctorale. Elle a été commanditée par la Direction Vosgienne de l'Intervention Sociale (DVIS) du Conseil Général des Vosges et visait la réalisation d'une évaluation des actions mises en œuvre un an plus tôt.

[9] Ces deux ateliers non renouvelés ont toutefois fait l'objet de l'évaluation. Nous avons notamment rencontré l'animateur socioculturel qui encadrait le projet, les travailleurs sociaux de secteur localisés dans la circonscription concernée et quelques anciens participants.

centré sur la pratique théâtrale. Les deux ateliers non renouvelés étaient centrés sur la musique pour l'un et sur l'art graphique et le tag pour l'autre.

Du point de vue de leur fonctionnement concret, chaque atelier est encadré à la fois par un artiste et un animateur socioculturel. L'artiste est nécessairement autonome. Suivant la définition de l'Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques (INSEE), il est dit artiste parce qu'il vit de son art. Quant à l'animateur socioculturel, il est nécessairement salarié d'une structure associative dépendante de Jeunesse et Sports et inscrite dans une des fédérations relatives à l'Education Populaire. Les ateliers sont ouverts un à deux après-midi par semaine. Ils accueillent des jeunes de 16 à 25 ans en recherche d'emploi et des personnes bénéficiaires de minima sociaux (RMI, Allocation Adulte Handicapé (AAH) et Allocation Parents Isolés (API) pour l'essentiel). Chaque atelier accueille entre 7 et 20 personnes. La participation aux Adipa relevant d'un acte volontaire, on trouve une fréquentation hebdomadaire régulière d'un noyau dur de 4 à 8 participants par atelier.

Du point de vue de l'orientation des publics vers les Adipa, l'institution gestionnaire du social a demandé aux travailleurs sociaux de secteur ainsi qu'aux structures en charge de l'insertion des jeunes (Missions locales, Point Accueil Information et Orientation (PAIO), etc.) de participer activement au fonctionnement des ateliers. Il leur est demandé d'orienter des bénéficiaires vers ce type d'action et de les accompagner lors de leur première visite à l'atelier, lorsque les travailleurs sociaux en charge du suivi individuel estiment que l'accompagnement peut faciliter leur inscription dans une nouvelle mesure. Les Adipa sont donc perçus par les élus locaux et cadres du social en charge du projet comme des mesures à intégrer dans les parcours individuels d'insertion. De ce fait, les travailleurs sociaux de secteurs sont désignés comme des partenaires privilégiés de l'action[10].

Au premier abord, le fait que l'institution en charge de l'insertion missionne un artiste au sein d'une mesure d'insertion sociale représente la principale innovation de ce type d'atelier. De cette innovation découle tout un ensemble de répercussions en termes

[10] Nous verrons toutefois que l'activation de ce partenariat ne va pas de soi car les travailleurs sociaux développent, pour une partie d'entre eux, des résistances face à l'instauration de cette démarche innovante.

de transformation du système et de l'ordre établi. Il semble en effet que l'introduction d'un artiste dans les processus d'insertion ne soit pas assimilable à l'introduction d'un agent ordinaire. On s'aperçoit que, si aux yeux des porteurs de projet, l'artiste représente le parangon d'une insertion citoyenne, en revanche, pour les résistants au changement, il est un contre-modèle de l'idéal insertioniste à préserver ; héro pour les uns, il est un anti-héro pour les autres. La démonstration s'attache à analyser par quels processus un individu – fonctionnel dans son monde social d'appartenance, mais dysfonctionnel et marginal dans le monde social que son innovation l'amène à pénétrer – peut introduire une innovation dans un système établi. Situés à l'intersection de deux mondes sociaux antagonistes, les promoteurs des Adipa introduisent alors une zone d'incertitude qui leur confère un certain pouvoir. Ce faisant, l'analyse de l'innovation nous mène à observer comment et en quoi ces « entrepreneurs »[11] troublent les jeux de pouvoir institués.

Pour ce faire, nous adoptons l'approche conceptuelle issue des théories sociologiques du changement et partons du présupposé selon lequel une société ne peut pas être observée uniquement sous l'angle de la continuité, ni exclusivement sous celui de la rupture. De même, l'organisation sociale n'est pas soit en équilibre constant, soit en déséquilibre constant. Entre ces visions dichotomiques, il est possible de trouver une position d'entre-guê qui les pense dans leur réciprocité et leur interdépendance. Partir de la tension duale entre tradition et modernité permet d'observer les allers-retours incessants entre continuité et rupture, entre équilibre, déséquilibre et production d'un nouvel équilibre. C'est ce que veut signifier Georges Balandier lorsqu'il affirme qu' « aucune société n'échappe à la nécessité de se produire elle-même sans répit, sous la contrainte de sa propre imperfection et de l'évènement. Et ce travail sans fin allie la continuité et les ruptures. Il n'autorise pas à opposer sommairement la tradition et la modernité : la première n'est pas un fardeau de formes mortes qui imposerait son inertie à la seconde, elle est le fournisseur de mémoire où le présent recherche une part de ce qui est utile à son avènement »[12]. Ce propos issu d'une observation anthropologique des pêcheurs Lebou interpelle pleinement la sociologie du changement social dans son versant dynamique. Il nous apprend notamment que d'une part, la structure sociale n'est

[11] Nous développerons ultérieurement cette référence à la figure idéale-typique de l'entrepreneur développée par Schumpeter J.A., *Théorie de l'évolution économique*, (1912), Paris, Dalloz, 1935.
[12] Balandier G., *Particularisme et évolution : les pêcheurs Lebou*, Saint Louis, IFAN, 1952, p. 86.

pas immuable et que d'autre part, le changement social passe par des innovations incrémentielles plus que radicales. La transformation de la structure sociale ne passe donc pas nécessairement par la destruction du modèle ancien. Au contraire, les changements qui entraînent une phase d'instabilité de la structure, se nourrissent toujours d'un fond de stabilité dont ils sont issus.

Enfin, lorsque Georges Balandier affirme qu'« aucune société n'échappe à la nécessité de se produire elle-même »[13], il invite à penser l'individu dans son rôle de producteur de société. Lorsqu'ils s'attachent à observer l'individu dans ce rôle, la très grande majorité des travaux sociologiques accordent une place prépondérante aux deux modèles dominants que sont d'une part, l'agir rationnel et d'autre part, l'agir normatif. Mais ces deux modèles ne rendent pas totalement compte de l'introduction de l'activité artistique dans les pratiques de l'insertion. L'apport d'un type d'activité dont les objectifs ne sont pas essentiellement ni directement en lien avec une utilité de type rationnel fait émerger le besoin de prendre en compte, de façon complémentaire, les actions relevant de l'agir créatif. Suivant le schéma théorique élaboré par Hans Joas, il s'agit de « revoir la position de la rationalité elle-même au sein de l'agir, (…) de réclamer pour ce troisième modèle, une position englobante par rapport aux deux premiers. Il ne s'agit pas seulement de signaler un nouveau type d'action, jusqu'à présent négligé, mais de mettre au jour dans tout agir humain une dimension créative qui n'est pas suffisamment prise en compte dans les modèles théoriques de l'action rationnelle et de l'action à visée normative »[14].

L'adoption des prismes proposés d'une part, par les théories sociologiques du changement et d'autre part, par les théories de la créativité de l'agir, nous permet donc de montrer en quoi l'invention d'un nouvel espace d'intervention entraîne nécessairement une nouvelle façon de percevoir les problèmes relatifs à l'insertion et de nouvelles manières de les traiter ou d'y répondre. En effet, en introduisant la culture et la pratique artistique dans les processus d'insertion, les porteurs des Adipa proposent une nouvelle façon de concevoir l'insertion qui parallèlement, entraîne une disqualification des valeurs et des pratiques opérantes dans l'insertion traditionnelle. Ce faisant, ils définissent un nouvel ensemble de normes ainsi que de nouvelles

[13] Balandier G., *ibid.*
[14] Joas H., *La créativité de l'agir*, Paris, Cerf, 1999, p. 14.

compétences. Subséquemment, ils perturbent l'organisation des jeux de pouvoir pour en proposer de nouveaux.

Mais les velléités de transformation du système établi s'accompagnent inévitablement de différentes formes de résistance au changement. On se trouve alors, de manière schématique, face à des acteurs qui défendent l'émergence d'une nouvelle forme d'insertion et qui de façon quasiment inévitable, font face à des acteurs qui s'y opposent. Dans l'entre-deux, une catégorie d'acteurs n'accepte qu'une partie des éléments de l'innovation proposée et ce, de façon conditionnelle.

L'ensemble de la thèse repose sur l'analyse des interactions entre ces acteurs qui interviennent d'une manière ou d'une autre dans les Adipa, que ce soit à travers l'encadrement ou la participation à l'atelier pour les plus proches (participants bénéficiaires de la mesure, artistes, animateurs socioculturels, mais aussi cadres du social porteurs du projet, responsables d'associations, etc.) ou encore à travers le vote des budgets pour les plus éloignés (élus locaux), *via* l'orientation des publics et le suivi individuel des parcours d'insertion (travailleurs sociaux de secteurs, professionnels de l'insertion en Mission locale, etc.). Afin de faire ressortir des interactions signifiantes, nous avons classé chacun des acteurs concernés en trois catégories distinctes[15].

¤ Classement des catégories d'acteurs rencontrés

L'analyse des données qualitatives fait ressortir trois catégories ou portraits types d'acteurs qui interagissent dans les Adipa.

La première catégorie regroupe les porteurs du projet d'insertion par la pratique artistique et autres acteurs favorables à l'introduction d'une forme d'innovation dans l'insertion traditionnelle. Nous avons choisi de leur attribuer l'appellation de « tribunitiens »[16] en référence à la fonction tribunitienne qui désigne « le rôle joué par un parti qui vise moins à prendre le pouvoir qu'à exprimer ou défendre les revendications d'une ou

[15] Pour le détail de la construction de chaque catégorie, se référer à l'Annexe 1. Méthodologie et répartition des acteurs en trois catégories.

[16] Pour le choix de cette appellation, nous nous référons à Pierre Moulinier qui rappelle que la fonction tribunitienne recouvre « le rôle d'éveilleur, de « poil à gratter », de contre pouvoir, de contestation ». Moulinier P., (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles*, Paris, Regards croisés, 2002, p. 25.

plusieurs catégories défavorisées »[17]. Initialement, le terme « tribun » désigne le « défenseur éloquent d'une cause ou d'une idée, l'orateur qui s'érige en défenseur du peuple »[18]. Les tribunitiens représentent 49 acteurs sur les 117 interviewés.

La seconde catégorie regroupe les acteurs qui s'opposent radicalement au développement des Adipa, à l'intervention de la culture dans les pratiques de l'insertion et dans les valeurs qui sous-tendent l'insertion traditionnelle. Nous avons choisi de leur attribuer l'appellation de « conservateurs » en raison de leur relation duale et de leur opposition avec les tribunitiens. Le choix lexical marque ainsi la relation dichotomique entre conservatisme et innovation, entre tradition et modernité ou encore, entre les tenants de la stabilité et ceux du mouvement. En ce sens, le conservateur idéal se caractérise par la volonté de préserver une certaine statique et refuse tout mouvement favorisant la transformation des valeurs centrales, leur stabilité étant un garant de l'équilibre du système établi. Les conservateurs représentent 21 acteurs sur les 117 personnes interrogées.

La troisième catégorie regroupe les acteurs qui ne se positionnent jamais clairement face aux Adipa, ceux dont le discours est dominé par l'hésitation. Nous avons choisi de leur attribuer l'appellation d' « ambivalents » en raison de la récurrence, dans leur discours, de l'oscillation entre des perceptions opposées. L'ambivalence se définit alors par la présence simultanée de tendances qui, même si elles sont opposées, sont pourtant inéluctablement liées. Dans ce cadre, l'ambivalence entre des conceptions opposées caractérise le discours, les représentations et le positionnement au sein des Adipa. L'action est ainsi motivée par deux tendances opposées. En ce sens, « l'ambivalence ne doit être confondue ni avec l'ambiguïté qui peut être résolue par un éclaircissement, ni avec le dilemme [dans lequel] l'acteur (…) doit choisir entre deux devoirs incompatibles à l'intérieur d'un même univers culturel très cohérent »[19]. Les ambivalents représentent 47 acteurs sur les 117 interrogés.

---

[17] Dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, VUEF, 2001, p. 1475.

[18] *Ibid*, p. 1473.

[19] Tabboni S., « L'ambivalence sociologique chez Norbert Elias. De la théorie de la civilisation à celle des établis et des marginaux », *Tumulte*, n° 15, Editions Kimé, Paris, 2000, p. 97.

A partir de l'analyse qualitative du discours, les acteurs interrogés ont été répartis au sein de ces catégories sur la base de 5 critères[20]. Le premier critère concerne les représentations sociales d'une part, de l'insertion et son public, et d'autre part, de la culture et de la pratique artistique. Le second critère concerne le statut, c'est-à-dire la fonction occupée par chacun des acteurs au sein de l'institution gestionnaire de l'insertion et leur position dans les jeux de pouvoir. Le troisième critère concerne la proximité effective vis-à-vis des Adipa. Il distingue les personnes qui, du fait de leur fonction et de leur type d'intervention, en sont physiquement proches, de celles qui en sont éloignées. Le quatrième critère concerne l'engagement militant des acteurs. Nous distinguons les acteurs qui déclarent avoir une pratique militante actuelle dans un domaine de société quel qu'il soit, les personnes qui déclarent avoir été militantes par le passé et celles qui ne l'ont jamais été. Enfin, le dernier critère concerne la pratique artistique amateur. Nous distinguons les acteurs qui déclarent faire ou avoir fait l'expérience personnelle de la pratique artistique de ceux qui ne l'ont pas vécue.

L'ensemble de ces critères intervient, de façon plus ou moins centrale, dans la représentation et dans le positionnement des acteurs vis-à-vis des Adipa et d'une manière plus globale, vis-à-vis de l'intervention de l'art et de l'artiste dans les pratiques d'insertion. Plus globalement encore, ces critères permettent d'analyser le positionnement des acteurs face aux possibilités de transformer le système de l'insertion sociale traditionnelle en y incluant des projets porteurs d'innovation.

L'analyse de la confrontation des positionnements distincts quant au changement proposé à travers les Adipa implique de dégager ce que John Dewey définissait comme « des systèmes philosophiques. Ceux-ci apparaissent quand les impératifs antagonistes de différents idéaux de conduite affectent la communauté dans son ensemble (…). Si le conflit des intérêts s'incarne plus ou moins dans différents groupes de personnes, il doit y avoir des philosophies divergentes en compétition. Lorsqu'il s'agit d'une action passée, il n'est besoin que de fournir une preuve suffisante pour parvenir à un accord et donner une certitude. Mais quand il s'agit d'indiquer ce qu'il est sage de faire dans une

[20] Une répartition détaillée des acteurs en fonction de chacun de ces critères se trouve en Annexe 1. Méthodologie et répartition des acteurs en trois catégories.

situation compliquée, la discussion est inévitable parce que, précisément, la chose elle-même est toujours indéterminée »[21].

L'analyse de l'ensemble des données recueillies dans le cadre de l'observation des Adipa a été guidée par la recherche de ces philosophies divergentes en compétition et par leur mise en dialogue. Il s'agit de montrer en quoi et comment les porteurs des Adipa qui perturbent la stabilité du modèle traditionnel parviennent à gérer les résistances au changement des acteurs réticents à ce type de projet. Il s'agit aussi de montrer comment les interactions entre des positions distinctes, voire opposées sont susceptibles de travestir le projet initial. Il s'agit enfin de voir comment un projet qui remet en cause l'ordre présent, en vient à proposer une alternative et comment celle-ci court invariablement le risque de se transformer en un nouvel ordre marqué par des traces indélébiles de l'ordre ancien.

La première partie se propose de montrer comment et en quoi les tribunitiens, porteurs des Adipa, perturbent le système de valeurs et de normes porté par les conservateurs. En refusant la mission de moralisation qui incombe à l'insertion, les tribunitiens remettent en cause le *telos*, l'intention morale ou encore le guide normatif socialement admis dans l'insertion traditionnelle. En refusant les fonctions éducatives qui composent ce *telos*, ils proposent des actions subversives principalement guidées par la recherche de l'épanouissement personnel (chapitre 1). Le projet d'insertion tel qu'il s'est imposé dans les politiques d'insertion à travers la loi instituant le RMI traduit le système normatif prédominant. En indiquant le parcours à suivre, il dénonce ce qui est hors norme. Et en dénonçant ce qui est hors norme, d'une certaine manière, il dit la norme. Les tribunitiens remettent en cause le contenu de ce projet d'insertion en proposant de le supplanter par un projet de vie. Ce faisant, ils dénoncent la prédominance des activités utiles en vue d'une action rationnelle pour mettre en exergue le libre arbitre et l'utilité de la rupture dans un parcours de vie. En défendant l'idée d'un projet de vie, ils valorisent l'introduction d'une culture de l'aléatoire et du plaisir dans un système de valeurs dont la stabilité repose sur l'anticipation et l'effort (chapitre 2). Mais plus encore, en ciblant leur action sur l'émergence de projets de vie, les tribunitiens invitent les bénéficiaires des Adipa à opérer un glissement de valeurs. Nous

[21] Dewey J., *Démocratie et éducation*, (1916), Paris, Armand Colin, 1975, p. 387.

verrons qu'en fonction de l'âge et donc de l'état d'avancement dans leur projet de vie, les participants les plus âgés tendent à opérer un glissement de valeurs qui les mène au renoncement de la valeur travail, au profit de la valeur utilité sociale. De leur côté, les plus jeunes tendent à opérer un renoncement des valeurs qui sous-tendent le travail de type fordiste au profit des valeurs qui sous-tendent le travail de type artistique (chapitre 3).

La seconde partie s'intéresse à un autre pan qui forme la stabilité d'une institution à savoir les pratiques, les modes de relation et de conduites. Il s'agit de montrer en quoi les façons de faire développées par les tribunitiens au sein des Adipa remettent en cause les pratiques professionnelles établies dans l'insertion traditionnelle ; pratiques par ailleurs défendues par les conservateurs. Ces pratiques et modes de relation seront notamment observés à partir du positionnement des artistes vis-à-vis des professionnels de l'intervention sociale. Nous montrerons en quoi l'artiste est un agent potentiel de changement. Mais en tant que porteur d'innovation, l'artiste développe aussi une posture et des pratiques qui déclenchent un sentiment de concurrence au sein des professionnels conservateurs et ambivalents défenseurs de la stabilité du système. Entre complémentarité et concurrence, les tribunitiens – et plus particulièrement les artistes – réveillent deux anciens couples de tensions inhérents à l'insertion. Le premier concerne la relation duale entre expertise et militance ; le second, la relation duale entre éthique de conviction et éthique de responsabilité (chapitre 4). Mais l'étude des changements apportés dans les pratiques et les modes de relation serait incomplète si elle n'abordait pas le positionnement des tribunitiens vis-à-vis des usagers des Adipa. Nous montrerons en quoi les tribunitiens, en tant qu'agents de liaison inter-mondes, proposent des modalités de médiation qui viennent contredire celles habituellement développées dans l'insertion traditionnelle. Adoptant une posture de tiers partagé, les tribunitiens permettent en effet aux participants d'occuper des fonctions médiatrices innovantes. De la même manière, ils font de l'art et de la pratique artistique des média à part entière. Enfin, ils luttent pour que le lieu de la production artistique soit lui aussi vecteur de médiation. Pour ce faire, ils font en sorte d'occuper des non-lieux, espaces interstitiels permettant la mise en œuvre d'une dynamique co-générative (chapitre 5). Enfin, l'étude des changements apportés dans les pratiques et les modes de relation doit être complétée par l'analyse de la posture qu'occupent les tribunitiens vis-à-vis de l'institution gestionnaire de l'insertion. A travers deux des éléments qui composent le

mythe de l'artiste – à savoir le charisme et la marginalité – nous montrerons comment les tribunitiens sont contraints de trouver un équilibre précaire s'ils veulent que leur innovation acquière une existence sociale. Cet équilibre est précaire parce qu'il les place en tension constante d'une part, entre la routinisation et l'innovation et d'autre part, entre la liberté et la contrainte (chapitre 6).

La troisième partie se propose d'analyser le type de modèle insertioniste que les porteurs de projet véhiculent. Parmi les porteurs de projet, les ambivalents qui acceptent l'idée d'un changement dans l'insertion traditionnelle proposent la mise en œuvre de ce que l'on peut nommer une insertion culturelle. Dans une lecture fonctionnaliste, cette dernière représente un changement interne de structure dans la mesure où elle ne bouleverse pas l'ordre établi mais au contraire renforce la stabilité du système[22]. En effet, en proposant la mise en place d'une insertion culturelle, les ambivalents proposent implicitement la création d'un nouveau sas de l'insertion, destiné aux personnes les plus éloignées de l'emploi, les plus désocialisées et qui selon eux, ont besoin d'une étape préalable à l'insertion sociale. Dans cette optique, la pratique artistique perd de son importance au profit de la culture, elle-même entendue en son sens anthropologique de facteur de socialisation et d'intégration dans un système. En donnant une illusion de changement, les ambivalents proposent ainsi une sorte de révolution conservatrice au sein de l'insertion traditionnelle (chapitre 7). De leur côté, les tribunitiens sont porteurs de ce que l'on peut nommer une insertion citoyenne. Dans une lecture fonctionnaliste, cette dernière correspond à un changement de structure qui provoque une phase d'instabilité dans les valeurs et les pratiques assurant la cohérence du système[23]. Dans ce cadre, la culture est perçue comme un vecteur de progrès social généralisé. Dans l'insertion citoyenne, la culture est alors considérée comme un vecteur de liberté. Elle est aussi perçue comme un vecteur de changement de regard pour un plus de dignité et comme un vecteur d'accès aux droits pour un plus de justice sociale (chapitre 8). Mais le projet porté par les tribunitiens dépasse les problématiques de l'insertion pour se transformer en l'énoncé d'un projet de société, projet utopique dont on trouve des traces anciennes dès le milieu du 19ième siècle avec les Modernistes, puis dans les années 1970 au sein des mouvements de l'Education Populaire. Nous montrerons en quoi ces traces utopiques, si elles atteignaient l'état de pratiques légitimes au sein de l'insertion,

[22] Nous nous référons aux travaux de Parsons T., *The Social System*, Glencoe, The Free Press, 1951.
[23] *Ibidem.*

pourraient provoquer un renforcement des processus de marginalisation auprès des bénéficiaires de l'aide sociale qui adhèrent à ce type de projet. On peut alors se demander qui, des ambivalents ou des tribunitiens, est réellement porteur d'une innovation au sein de l'insertion traditionnelle (chapitre 9).

¤ Méthode de recueil des données

La méthode de recueil des données suit une démarche qualitative visant une analyse des discours pour une meilleure compréhension du lien entre les représentations sociales des acteurs et leur positionnement dans (ou vis-à-vis) des Adipa. Nous postulons en effet un lien d'interdépendance entre les croyances et l'action ou encore, entre les représentations individuelles et les pratiques sociales. Nous utilisons donc la notion de représentation principalement dans sa fonction d'orientation, de guide des comportements et des pratiques. Dans ce cadre, une représentation sociale s'apparente à un système de précodage qui détermine *a priori* le type de relation pertinente du sujet à l'objet. Elle produit un système d'anticipation et d'attente par le filtrage et l'interprétation des informations. Sa fonction consiste à provoquer une congruence entre la réalité et la perception d'un objet. Enfin, une représentation, en tant que système de croyances et de valeurs, est un guide de l'action dans la mesure où elle « définit ce qui est licite, tolérable ou inacceptable dans un contexte social donné »[24].

Il ne faudrait toutefois pas en déduire un déterminisme trop rigide selon lequel seul la croyance aurait un impact sur l'action. Nous postulons au contraire l'existence d'une relation de réciprocité, « une interaction mutuelle entre choix effectifs et valeurs, sans qu'il soit possible d'établir une préséance absolue d'un facteur sur l'autre »[25]. Le postulat de la réciprocité permet de mieux comprendre comment les acteurs réagissent vis-à-vis des actions existantes et surtout, comment ils interagissent lorsque les représentations propres à chaque catégorie sont en tension, en contradiction, voire en opposition. En retour, on mesure aussi en quoi les interactions entre les catégories d'acteurs déterminent l'orientation des actions, leurs modalités de développement, d'organisation et de fonctionnement.

La démarche qualitative adoptée croise principalement deux méthodes désormais classiques en sciences sociales[26].

---

[24] Abric J.C., *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, 1994, p. 17.

[25] Mendras H., Forsé M., *Le changement social. Tendances et paradigmes*, Paris, Armand Colin, 1983, p.231.

[26] A cela s'ajoute bien entendu une recherche documentaire plurielle orientée, pour l'essentiel, vers les questions relatives aux politiques d'actions culturelle, socioculturelle et sociale, aux démarches institutionnelles et interministérielles, à l'aspect juridico-légal des ateliers, aux démarches engagées par le monde associatif et les réseaux, aux études réalisées par différents observatoires, aux forums et actes de colloques, etc.

La première relève d'une démarche d'observation participante qui s'est déroulée lors de l'année d'évaluation du dispositif Art et Actions, évaluation commanditée par la DVIS en vue de définir des modalités d'ajustement et de pérennisation des Adipa. Chacun des trois ateliers renouvelés ainsi que, dans une moindre mesure, l'atelier qui s'est autonomisé, ont fait l'objet d'une observation à raison d'un après-midi hebdomadaire par ateliers sur une durée de six mois[27]. En plus de renforcer la mise en confiance qui libère la parole, le fait de vivre une expérience commune avec les participants et les encadrants sur une période relativement longue a permis de mieux comprendre les enjeux, relations de pouvoir et modes d'organisation que les seuls entretiens semi-directifs n'auraient pas permis de mettre au jour.

La seconde méthode qualitative a consisté en la réalisation d'entretiens semi-directifs auprès de 117 acteurs concernés de près ou de loin par les Adipa. Ces ateliers faisant intervenir un nombre relativement peu important d'acteurs sociaux sur l'ensemble du département, l'échantillonnage pouvait tendre à l'exhaustivité pour une grande part des statuts d'acteurs interrogés. Nous avons ainsi interrogé la totalité des artistes (soit 11 personnes) et animateurs socioculturels (soit 6 personnes) intervenant dans les Adipa ainsi que la totalité des partenaires institutionnels (Mission locale, PAIO, Cellule d'accueil et d'écoute, etc.) (soit 12 acteurs) et associatifs (soit 13 acteurs). L'échantillon des élus locaux a été constitué en fonction de leur proximité aux Adipa en termes de responsabilité politique (conseillers municipaux en charge du social, du développement social et de l'animation sur les circonscriptions concernées par

[27] Comme dans de très nombreuses situations d'observation participante, notre pratique artistique personnelle est inévitablement intervenue dans le regard que les acteurs portaient sur notre intervention. Il faut préciser que nous n'affichions pas directement cette pratique personnelle. Elle n'était connue des acteurs que lorsqu'ils nous posaient directement la question. Nous avons clairement ressenti que cette pratique personnelle jouait un très grand rôle dans l'acceptation de notre présence. D'une certaine manière, nous étions déjà rattachés à la cause défendue, il n'était pas besoin de nous convaincre et nous ne représentions aucun danger de remise en cause des démarches investies. L'observation était donc directement reliée, aux yeux des acteurs, à une sorte d'engagement militant que la démarche scientifique n'atteindrait pas.
Comment dans ce cas faire en sorte d'extraire toute subjectivité de l'observation ? Cette mise à distance qui est déjà très difficile, voire illusoire en situation d'étrangeté face à l'objet, semblait alors totalement impossible dans une observation où le regard des acteurs renforçait le caractère partisan initial. Si le fait d'avoir une expérience vécue similaire aux acteurs les plus proches des ateliers facilitait la mise en confiance et le recueil des données (toutes les portes nous étaient ouvertes et l'observation se déroulait dans des conditions plus que confortables), pour autant, notre positionnement scientifique était problématique. Il était difficile de résister à la tentation de prendre partie, tout en ayant conscience des inévitables répercussions de ce positionnement partisan sur l'analyse. De façon plutôt banale, l'issue la plus raisonnable consistait à accepter notre subjectivité en tentant de l'objectiver au mieux.

un Adipa, conseillers généraux en charge du développement culturel, des affaires sociales sur le département, soit 16 élus au total). Parmi les intervenants sociaux interrogés, nous avons rencontré l'ensemble des cadres du social (soit 9 responsables de circonscription et 9 animateurs locaux d'insertion), les cadres du social porteurs du projet « Art et Actions » (soit 3 professionnels du social) et 12 travailleurs sociaux de secteurs ayant établi un partenariat régulier avec les Adipa (par le biais de l'orientation des publics, du suivi individuel des parcours d'insertion des participants réguliers, etc.). Enfin, l'échantillon des participants a été construit sur la base du volontariat, après observation participante. Chaque participant souhaitant livrer son opinion et ses impressions sur son expérience au sein de l'atelier était invité à le faire. Nous avons ainsi obtenu 26 entretiens semi-directifs, la plupart du temps avec des participants constituant les noyaux durs des Adipa.

Parmi les interviewés, on trouve donc par ordre décroissant, 33 intervenants sociaux, 26 participants / usagers des Adipa, 16 élus locaux, 13 responsables d'association, 12 responsables institutionnels, 11 artistes et 6 animateurs socioculturels.

Enfin, cette première phase a été complétée par la passation indirecte d'un questionnaire auprès des 101 travailleurs sociaux du département des Vosges[28]. Après réception et analyse des 61 questionnaires retournés, nous avons organisé des réunions sur chacune des 9 circonscriptions du département, réunions auxquelles étaient conviés les travailleurs sociaux de secteurs ayant répondu au questionnaire.

Sur les 61 répondants, 49 professionnels questionnés ont volontairement participé aux réunions que nous avons organisées. Dans une démarche d'information, l'objectif de ces réunions consistait, sur la base d'une restitution de l'analyse des questionnaires, à mener des entretiens collectifs afin que les répondants approfondissent certaines questions relatives à leur perception et leur positionnement vis-à-vis des Adipa.

[28] Pour le détail du contenu du questionnaire, se référer à l'annexe 1. Méthodologie et répartition des acteurs en trois catégories.

PREMIERE PARTIE

LES ADIPA ET LA REMISE EN CAUSE DES VALEURS ET DES NORMES DE L'INSERTION TRADITIONNELLE

Chapitre 1 - Les Adipa et la remise en cause de l'intention morale de l'insertion traditionnelle

Le *telos* ou l'intention morale d'une société, d'un groupe social ou d'une institution compose le guide normatif socialement admis. Il est une expression de l'ordre établi et de l'axiomatique à laquelle les membres du groupe doivent adhérer s'ils veulent y être intégrés. L'intention morale de l'insertion traditionnelle consiste à transmettre des valeurs et des normes aux personnes en situation d'exclusion, supposant implicitement qu'elles ont perdu une part de ce *telos*, et que ce faisant, elles sont susceptibles d'adopter un comportement déviant.

Les actions d'insertion sociale telles que les ateliers d'insertion classiques visent une réappropriation de l'intention morale par les individus susceptibles de s'inscrire, non pas contre, mais à côté des valeurs et codes de bonne conduite. Dans ce schéma, les personnes en insertion sont considérées comme étant, non pas anti-institutionnelles, mais *a*-institutionnelles. Cette mission pré-existe à l'insertion et se trouve déjà dans les préceptes de l'action sociale. En effet, dès ses origines, il est attendu que les professionnels de l'action sociale soient des relais des institutions et des politiques locales, qu'ils représentent une forme d'autorité, qu'ils soient des régulateurs des relations sociales, des agents de contrôle social.

A travers l'analyse des interactions entre conservateurs, ambivalents et tribunitiens, ce chapitre se propose de montrer en quoi les Adipa remettent en cause ce

premier principe de l'intention morale de l'insertion traditionnelle visant une fonction sociale de moralisation (I). Tandis que les conservateurs et la part des ambivalents qui défendent une insertion traditionnelle se positionnent comme des entrepreneurs de morale visant à préserver l'ordre établi, les tribunitiens et les ambivalents soutenant l'idée d'un changement au sein de l'insertion se positionnent comme des réformateurs de morale et entendent développer des actions subversives (II). Les Adipa réveillent ainsi l'ancienne contradiction des politiques sociales qui demandent aux professionnels du travail social à la fois de développer des activités vectrices d'épanouissement personnel, de favoriser le développement des sociabilités ainsi que la participation des usagers et dans le même temps, d'exercer une fonction éducative dont les préceptes sont édictés par l'intention morale dominante. Nous verrons comment les tribunitiens cherchent à réveiller des tensions et relations duales, sources d'innovation sociale au sein d'une insertion traditionnelle qu'ils perçoivent comme statique. A travers le développement du principe de participation volontaire, ils réactivent la dualité entre contrainte et liberté. Par la mise en exergue de l'individualisme, ils aiguisent la tension entre ascétisme et hédonisme. Enfin, en véhiculant une vision charismatique de l'art, ils interrogent la relation duale entre raison et émotion. Ce faisant et à travers le réveil de ces trois tensions, ils remettent en cause la partie centrale de l'intention morale de l'insertion traditionnelle (III).

I. L'intention morale de l'insertion traditionnelle et sa mission de contrôle social

Dès lors qu'une action collective d'insertion est considérée comme une structure de socialisation et qu'elle se développe sous la tutelle administrative et financière de l'institution, elle poursuit de façon sous-jacente une fonction de contrôle social. De ce fait, et par le biais des actions collectives, l'insertion est partie prenante des mécanismes de régulation et de canalisation des comportements des personnes en situation d'exclusion.

Dans la mesure où les conservateurs ainsi qu'une grande part des ambivalents considèrent les Adipa comme des outils d'insertion parmi d'autres, ces derniers doivent revêtir des fonctions de régulation et de contrôle social. Le rôle de régulateur consiste alors en un travail de moralisation qui doit guider les individus à la fois dans leur

conduite et dans les modalités de leur intégration sociale. A l'inverse, les tribunitiens refusent d'être porteurs de ces fonctions de contrôle et de régulation dont la finalité moralisatrice est alors perçue comme une source de maintien des rapports de domination.

1. La résistance des Adipa face à la mission de moralisation

La fonction de moralisation inhérente à l'insertion trouve ses origines dès les débuts du travail social. La moralisation est alors un instrument privilégié en vue de l'adaptation des laissés pour compte de la croissance économique, du développement industriel et de l'urbanisation rapide. Sous couvert d'actions affichant des objectifs de promotion sociale, il s'agit de travailler à l'adaptation des individus au système normatif dominant.

Au milieu du 19ième siècle, au moment où la classe laborieuse est assimilée à une classe dangereuse, le travail social a pour mission « d'atteindre l'âme, de la pétrir pour la rendre capable d'agir, de supporter, de souffrir »[29]. Si, à mesure de plus d'un siècle et demi d'évolution, la société s'est largement transformée tant du point de vue structurel que conjoncturel, les secteurs de l'aide sociale, de l'action sociale puis de l'insertion n'ont toutefois pas perdu leur ligne directrice de réadaptation des individus à la vie dite « normale », autrement dit, à la vie sociale édictée par le système normatif dominant.

Lorsque les ateliers d'insertion sociale qui se développent à partir des années 1980 mettent en place des activités telles que la cuisine, le jardinage, la couture, les visites de musées, l'accès à des spectacles de théâtre ou des concerts, il s'agit certes et entre autre chose, de contribuer à l'épanouissement des personnes en leur proposant de participer à un groupe, de (re)créer des relations sociales de proximité, de découvrir des savoir-faire, d'avoir accès à une ouverture culturelle. Ainsi en est-il pour cet ambivalent qui accompagne régulièrement des ateliers d'insertion à l'opéra. Il considère que « *c'est important pour eux, ce sont des lieux où ils ne vont pas par eux-mêmes parce qu'ils n'en ont pas les moyens* ».

[29] Verdès Leroux J., *op.cit,* p. 19.

Toutefois, derrière ces missions d'épanouissement individuel, il s'agit aussi d'induire des comportements tels que la bonne tenue, l'utilisation rationnelle des moyens ou encore, les codes de bonne conduite en société. Comme le précise le même ambivalent sur ce point, « *avant d'aller à l'opéra, on les réunit plusieurs fois pour les préparer au spectacle, on leur décrit l'opéra, les sièges rouges, la beauté du lieu, on leur dit qu'il faudra bien s'habiller, qu'il faudra qu'ils se fassent beaux, on leur explique aussi que pendant le spectacle, c'est important de ne pas parler* ». Le bien s'habiller, le bien parler, le bien paraître et plus globalement le bien se comporter sont alors au cœur des fonctions moralisantes de l'insertion. Les codes de conduite de la morale dominante sont ainsi proposés, voire imposés comme modèle.

Mais l'insertion et plus globalement le secteur social ne sont pas les seuls secteurs d'intervention à occuper cette fonction moralisatrice. On la retrouve dans toutes les institutions perçues et utilisées comme des structures de socialisation. De manière aussi ancienne que pour l'action sociale, cette mission moralisante apparaît au sein de la culture dans ses fonctions d'instrument d'Etat porteur de l'idéologie dominante. On sait par exemple qu'à la fin du 19ième siècle, certaines municipalités exerçaient un contrôle rigide sur le contenu des ouvrages en présence dans les bibliothèques municipales et dans les lieux culturels. Il s'agissait de maîtriser l'apport de connaissances et/ou d'idées destinées aux populations susceptibles de menacer l'ordre social.

Ainsi en était-il par exemple de la municipalité de St Etienne qui, en 1867, dénonçait « la présence, dans les deux bibliothèques, d'auteurs dangereux pour le peuple : Rousseau, Voltaire, Michelet, Georges Sand, Proudhon, Renan, Eugène Sue, Rabelais, … »[30]. Une brochure locale de l'époque précise que « la doctrine pratique de la plupart de ces livres se réduit à une morale individuelle très complaisante, à une morale sociale très vague et très déclamatoire. Partout où pénètre le rationalisme, le panthéisme, le matérialisme, ils renversent les barrières qui protégeaient la famille et l'autorité contre les passions. On le comprend : si l'homme n'est qu'une masse organisée et sensible, il est inutile de lui parler de ces grandes vertus désintéressées : le

[30] Brochure locale de St Etienne, *In* Ion J., *Les équipements socioculturels et la ville*, Paris, Ed. Système économique urbain, 1972, p. 14-22.

dévouement, le sacrifice, la charité. Il n'y a pour lui qu'une vertu : le bien être ; qu'une morale : le culte de ses organes ; qu'une sorte de charité : l'idolâtrie de soi-même. Tout le reste est pure chimère »[31].

La ville de St Etienne décide alors de mettre en place un comité composé d'une trentaine de membres « où figureraient les noms les plus connus du monde charitable, intelligent et industriel de notre ville »[32]. Parallèlement au développement d'un prosélytisme culturel à l'intention des publics populaires, se déploient des discours fortement emprunts de moralisation. Il s'agit d'offrir au peuple des distractions saines afin d'en faire de « bons ouvriers » et de « bonnes mères de famille ». En ce sens, il est nécessaire de proposer des alternatives à ce que l'on nomme alors les « plaisirs grossiers ». Ainsi, Paul Soran écrivait en 1902 que « le seul moyen de réagir contre le danger du café concert et du café, c'est d'offrir à l'ouvrier un spectacle plus intéressant, meilleur marché et à sa portée de manière à former son goût et à le détourner des divertissements grossiers »[33].

Ce court rappel historique montre que, à travers le contrôle social qui s'exerce envers les populations dites « dangereuses », on attend de la culture perçue comme une institution de socialisation qu'elle compense les lacunes d'autres institutions, plus anciennes et plus fragilisées, comme la famille par exemple.

Au sein des Adipa, on retrouve la vision duale de la culture perçue comme instance moralisatrice par les uns et source de contestation par les autres. Dans la logique du conservateur, la culture est perçue comme une institution au sens de garant de l'ordre, de la paix et du lien social. Elle revêt une fonction régulatrice permettant de définir un système de rôles. Au même titre que l'Eglise ou l'Ecole, elle est alors un moyen de conserver des références communes afin d'asseoir un minimum de consensus et de cohésion. Dans son discours, l'insistance que le conservateur porte à la préservation et à la continuité du patrimoine, à la cohérence du répertoire des classiques, à la stabilité d'un corpus culturel et artistique, révèle ce caractère supérieur

---

[31] *Ibidem.*

[32] *Ibidem.*

[33] Soran P., *Du rôle de l'Etat en matière scénique*, cité lors de l'Emission France Culture, Démocratisation de la culture, 10/05/2004.

aux consciences individuelles, ce potentiel de la culture perçue comme source de préservation des normes, valeurs et traditions. Dans ses fonctions d'intégration idéologico-politique, la culture est alors considérée comme un instrument d'adhésion à l'ordre établi. Les conservateurs se rapprochent ainsi des tenants de la culture cultivée, noble ou savante.

A l'opposé, les tribunitiens ainsi qu'une grande part des ambivalents s'insurgent contre une culture qui fait office de religion d'Etat. Ils s'élèvent contre cette « asphyxiante culture »[34] qui impose ses instruments d'expression comme modèle unique, ce modèle devenant lui-même un instrument d'intimidation, de pression et d'imposition normative. Les tribunitiens s'identifient notamment à la culture dans son versant contestataire, de remise en cause de l'ordre établi et de critique de l'intention morale ou du *telos* dominant.

Ainsi, aux yeux des conservateurs, les Adipa représentent l'opportunité d'utiliser la culture comme outil d'insertion. Autrement dit, la culture, si elle doit être mobilisée dans l'insertion, doit alors servir à réintégrer les personnes sans emploi à la vie dite normale. La culture se transforme ainsi en instrument de prévention de l'anomalie sociale. Dans cette optique, les Adipa doivent avoir pour mission première et unique d'adapter les individus à la place et au rôle que leur octroie (voire leur impose) la société, de les inciter à jouer leur rôle (de travailleur salarié, de parent, d'adulte responsable et autonome, etc.).

De leur côté, les tribunitiens s'opposent à cette fonction de normalisation par l'imposition d'un schème moral unique. Ils dénoncent le fait qu'en tant qu'instrument de moralisation, l'insertion est à la fois un producteur de normes et un outil de mesure de l'écart à la norme. En ce sens, les politiques d'insertion – comme avant elles, les politiques d'action sociale – sont considérées comme des révélateurs du système normatif[35]. La logique tribunitienne affirme donc que les politiques d'insertion ne se limitent pas à divulguer ou à dévoiler des situations sociales hors normes ou anomiques, elles contribuent aussi au renforcement d'un ordre normatif et moral pré-établi. Ce

[34] Nous faisons référence à l'ouvrage de Dubuffet J., *Asphyxiante culture*, (1968), Paris, Minuit, 1986.
[35] Dans son acception chimique, le terme « révélateur » désigne une solution qui permet de rendre visible l'image latente, de faire apparaître et plus encore, de renforcer une coloration.

faisant, elles entretiennent l'idée d'une société duale composée de *in* et de *out*, elles mettent en exergue une partie de la société au détriment d'une autre, elles stigmatisent les individus qui s'écartent de l'intention morale dominante et confirment parallèlement la validité du système normatif établi.

Les tribunitiens précisent enfin que si l'insertion par l'outil culturel doit mener à cette normalisation, si leur mission d'intervention réside uniquement dans l'imposition d'une intention morale dominante, ils préfèrent alors travailler à une désinsertion. Corrélativement à la prédominance de la fonction sociale défendue par les conservateurs, ils imposent la prédominance du sujet social.

2. La résistance des Adipa face à la prédominance de la fonction sociale en vue d'une valorisation du sujet

Contrairement aux conservateurs et à la part des ambivalents qui défendent un idéal insertioniste vecteur d'imposition d'une place, d'une fonction et d'un rôle social rendus disponibles à ceux qui en sont dépourvus de façon plus ou moins provisoire, les tribunitiens défendent l'idée selon laquelle les Adipa n'ont pas pour finalité première d'insérer des individus en mal de fonction sociale. Les Adipa revêtent d'autant moins cette fonction que, dans la logique des tribunitiens, les participants, comme tout individu, sont déjà insérés socialement. Ainsi en est-il de ce tribunitien qui « *n'aime pas beaucoup le mot insertion. Les gens qu'on rencontre ici sont insérés dans la société. Par contre, ils ne sont peut-être pas là où ils ont envie d'être ; donc je dirais que l'insertion, c'est aider la personne à prendre une place, quelle que soit la place qu'elle désire* ».

En remettant en cause le cœur de l'idéal insertioniste moralisant qui définit une insertion réussie par le fait d'être inscrit « dans la bonne société et y être comme il faut »[36], les tribunitiens refusent de réduire l'insertion à une injonction d'adaptation fonctionnelle et préfèrent alors travailler à une désinsertion. Comme le précise ce tribunitien, les Adipa doivent avant tout être « *des actions qui permettent à des*

[36] Karsz S., *Déconstruire le social*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 45.

personnes de faire autre chose que ce pour quoi elles sont programmées ; des choses qu'elles croient impossibles ou qu'elles se croient incapables de faire au départ. (…) Le but ici c'est que les personnes se surprennent, qu'elles s'étonnent d'elles-mêmes ». L'objectif demande une grande persévérance et les résultats apparaissent parfois longtemps après l'entrée dans le dispositif.

Ainsi en va-t-il de Rose. Agée de 55 ans, elle est bénéficiaire du RMI depuis plus de 5 ans. Intégrant l'Adipa dès sa création, elle n'a commencé à sculpter que 6 mois après son entrée dans l'atelier. Dans les premiers temps, elle se contentait de regarder les autres travailler, elle observait ce qu'elle nomme « *le travail des jeunes* » et s'octroyait une fonction de liant et de soutien en entretenant les relations sociales entre les uns et les autres, en apportant des gâteaux, en faisant le café, en préparant le repas. Lorsqu'elle a accepté de franchir le cap et de se saisir des outils de sculpture mis à sa disposition, elle affirme avoir eu l'agréable sensation de se surpasser et de se surprendre : « *je n'en revenais pas moi-même ; j'ai réussi à tailler dans ce fichu bois qui me faisait peur depuis plus de 6 mois ; là je me suis vraiment prouvée quelque chose ; jamais j'aurais cru que j'étais capable de faire ça ; c'est pas encore très réussi mais ça a déjà une forme, c'est incroyable que j'ai réussi ça, moi qui ai jamais su faire autre chose que du tricot et du crochet ; là je fais de la sculpture ; je suis très fière de ça* ».

Parce qu'ils considèrent que la prédominance de la fonction sociale se fait au détriment du sujet, les tribunitiens refusent corrélativement les logiques de correction et d'adaptation qui, selon eux, sont au fondement des actions collectives d'insertion. Leur argumentaire repose alors sur le refus d'enfermer les Adipa dans une démarche de soin (thérapeutique notamment) qui viserait à combler des manques à être.

Contrairement aux conservateurs qui, comme cet élu local, pensent que « *certaines personnes en insertion ont de très grandes difficultés psychiques ; il vaudrait peut-être mieux développer l'art thérapie dans ces actions plutôt que de mettre des artistes qui souvent n'ont pas réglé leurs propres problèmes* », les tribunitiens portent un regard critique sur l'art thérapie et refusent l'idée de psychiatriser des actions qui tendent à gérer et résoudre des problèmes sociaux. Les tribunitiens considèrent que l'art touche l'individu en tant que sujet social. En ce sens, ils ne se positionnent pas

contre une approche clinicienne. Toutefois, la pratique artistique ne doit pas être confondue avec une logique de soin à tout prix. Un artiste tribunitien précise que « *moi je ne suis pas un soignant. Je n'aime pas beaucoup cette vague de l'art thérapie qui se développe fortement depuis quelques temps ; moi je ne suis pas là pour soigner les gens ; je suis juste là pour faire du théâtre avec eux, et c'est d'ailleurs suffisant pour qu'il se passe plein de choses* ». Précisons toutefois que les actions d'insertion qui développent l'art thérapie sont encore relativement peu nombreuses. Ce type d'action se développe plus particulièrement dans les secteurs de la santé, psychiatrique surtout.

En revanche, au sein de l'action sociale, les démarches collectives qui visent à combler des manques en vue d'accompagner l'individu dans un parcours menant à une fonction sociale prédéfinie sont antérieures à l'insertion et en forment le socle principal.

Rappelons que dans le 6ième Plan, le planificateur précisait déjà que « l'individu dans notre société actuelle, s'il est isolé, est constamment menacé de déséquilibre. Il souffre d'abondance et d'ignorance, d'une difficulté de choix dans ses goûts, ses valeurs, ses attitudes. Il ne se sent plus responsable de rien et souvent, il fuit. Les résultats sont, dans certains cas la passivité et le divertissement, dans d'autres cas, la contestation violente et parfois la névrose, la drogue, le suicide. Tout l'art de l'animateur consiste (…) à faire que l'individu (…) dans le cadre sécurisant d'un petit groupe, prenne confiance dans ses forces, élargisse le champ de ses activités, apprenne à distinguer la complexité des problèmes et s'entraîne à la vie sociale »[37].

Ré-adaptation, re-socialisation, ré-insertion, les tribunitiens refusent cette logique des *re-* qui amène les décideurs, cadres et professionnels du social à développer des actions fondées sur les caractéristiques individuelles manquantes au lieu de s'appuyer sur l'existant et de considérer l'individu à la fois dans sa globalité et dans sa singularité. Les tribunitiens refusent ainsi d'aborder l'individu à partir de ses difficultés. Selon l'un d'eux, « *dans la plupart des actions d'insertion, les gens sont d'abord définis par ce qu'ils n'ont pas et donc on va les aider à atteindre ce qu'il est bon d'avoir dans notre société. On se fout de leurs besoins et de ce qu'ils veulent vraiment en fait ; on veut juste qu'ils soient socialement ou politiquement corrects ; (…) mais bon sang,*

[37] Extrait du 6ième Plan, cité *in* Ion J., *op. cit.*, p. 42.

quand on part de ce qu'ils sont, c'est tellement mieux, ne serait-ce que pour eux déjà ». Si les tribunitiens s'opposent au fait que les Adipa relèvent d'une insertion purement fonctionnelle, ils ne nient pas pour autant le besoin, pour tout individu, d'avoir une fonction sociale, une utilité et une reconnaissance. En revanche, ils relativisent la notion de fonction sociale en partant du principe que cette dernière ne recouvre un sens pour l'individu que si elle est en cohérence avec sa subjectivité et sa capacité à être un sujet.

L'accent que les tribunitiens portent sur la subjectivité et l'émergence du sujet est à mettre en corrélation avec leur vision de l'existence ; une vision marquée par un existentialisme de type sartrien et selon laquelle « l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait »[38]. Lorsque les tribunitiens valorisent cette façon de voir, ils précisent que les Adipa, par le biais de la pratique artistique, peuvent encourager les participants à développer un autre rapport à l'existence que celui qui leur est proposé dans les dispositifs d'insertion traditionnels. L'alternative passe notamment par une réflexion sur les choix qu'un individu opère et sur la façon dont il peut en être (et en rester) maître. Ainsi, pour cet artiste tribunitien, « *ce qu'on peut leur apporter ici c'est une autre vision de l'existence ; mais pas l'existence au sens léger hein, l'existence au sens de Sartre c'est-à-dire comment je mène ma vie et quels choix je fais dans ma vie (…) et puis c'est surtout comment j'assume mes choix* ».

Mais dans la mesure où les tribunitiens portent un regard critique sur les aspects fonctionnels et moralisateurs de l'insertion, ils interrogent aussi la notion de choix de vie. Pour ce tribunitien par exemple, « *insérer, c'est être capable d'amener une personne à poser un choix, à dire oui ou à dire non, quel que soit son choix* ». Les choix que les participants des Adipa sont invités à réaliser quant à leur mode de vie peuvent donc aller à l'encontre des normes fonctionnelles qui composent l'idéal insertioniste. Ils peuvent faire le choix de ne plus chercher à s'intégrer dans l'emploi, de sortir des systèmes de formation qualifiante ou encore, plus globalement, d'adopter un mode de vie que les professionnels du social qualifient de marginal. Dans la logique des tribunitiens, les Adipa doivent défendre l'idée selon laquelle les choix qu'opèrent les individus en insertion ne doivent pas nécessairement être guidés ou influencés par les attentes normatives prédominantes à la fois dans le micro-monde de l'insertion et plus

[38] Sartre J.P., *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970, p. 22.

globalement, dans la société. Ainsi pour ce tribunitien cadre du social, accompagner une personne dans son parcours d'insertion, « *ce n'est pas lui dire que c'est mieux de jardiner ses haricots plutôt que de manger des boites de conserve, (…) c'est l'amener à comprendre qu'il pose des actes en connaissance de cause. Après, si je ramène ça en termes de projet d'insertion, il a le droit de me dire : « moi je ne veux plus travailler », ça me parait évident ; c'est pas choquant qu'une personne me dise : « moi je ne veux pas rentrer dans le monde de l'entreprise, dans ce monde d'économie, parce qu'il m'emmerde » ; c'est quand même différent de dire ça plutôt que de dire « je suis vieux, je suis con, plus personne ne veut de moi ; c'est pas du tout la même démarche* ».

Lorsqu'ils défendent un idéal insertioniste de type existentialiste contre une insertion de type fonctionnel, lorsqu'ils mettent en avant le sujet social au détriment de la fonction, les tribunitiens veulent faire des Adipa un lieu d'émergence du sujet perçu comme une source de désirs et de souhaits. Ce faisant, les Adipa seraient donc susceptibles de remettre en cause l'un des principes premiers de l'insertion puisque, dans cette logique, un parcours d'insertion peut mener l'individu à choisir un mode de vie marginal. Mais si l'insertion peut mener à un rejet de la sphère productive, elle aboutit alors à un résultat totalement inverse à celui pour lequel l'insertion est institutionnellement missionnée. On comprend dès lors en quoi les tribunitiens représentent une force potentielle d'innovation, mais aussi en quoi ils font face aux réticences des conservateurs et plus globalement, en quoi ils provoquent une tension sociale au sein des politiques locales d'insertion.

Toutefois, s'ils défendent la prédominance du sujet comme source de désirs et de souhaits, les tribunitiens n'en omettent pas moins la seconde facette inhérente à tout sujet social et qui concerne l'assujettissement (à des obligations individuelles et sociales, à des rôles sociaux, etc.). Par le biais de l'optique existentialiste, le tribunitien répond à la question du sujet nécessairement assujetti par la notion de responsabilité individuelle et collective. Son action vise à mener l'individu à se poser la question de savoir comment poser librement des choix tout en étant responsable de ses actes.

La recherche d'une cohérence entre choix personnel d'orientation du parcours d'insertion et responsabilité individuelle et collective est illustrée par le parcours d'un participant à un Adipa pratiquant la sculpture sur bois. Fabrice a 35 ans. Il est titulaire

d'un BTS en informatique. Il a travaillé dans ce domaine pendant quelques années puis a été licencié. Arrivé en fin de droit, il est bénéficiaire du RMI depuis 1 an. Sur le plan familial, il vient de divorcer et a depuis quelques semaines la garde continue de ses deux enfants. Depuis des années, ses temps de loisirs sont entièrement consacrés à la musique et au chant. Avant son entrée dans l'Adipa, il souhaitait changer d'orientation professionnelle et développer une carrière dans l'animation musicale. Autrement dit, il souhaitait se professionnaliser dans son activité de loisir. A mesure de sa participation à l'Adipa, et après avoir réalisé plusieurs essais – plus ou moins fructueux – d'animation musicale, il a choisi de réorienter sa recherche d'emploi vers son domaine professionnel initial. Il précise que « *les discussions que j'ai eu avec les gens de l'atelier et puis le temps que je passe à sculpter ici ça m'a permis de réfléchir ; c'est vrai que l'animation musicale, ça me botte vraiment mais en même temps il faut être réaliste, je ne pourrai jamais en vivre et maintenant j'ai les enfants à plein temps, c'est pas comme si j'étais tout seul ; là il faut que j'assure maintenant, au niveau fric surtout et donc au niveau boulot ; (…) donc je vais rechercher dans l'informatique et puis je ferai des animations musicales le week-end, en loisir. En plus les enfants, ils aiment bien venir avec moi quand je suis en animation, ils sont fiers de leur papa donc c'est bien, je pourrai les emmener ; (…) je crois que j'ai fait le bon choix* ». Parallèlement, Fabrice a proposé aux cadres du social au niveau local d'animer un atelier de découverte de l'informatique ouvert aux bénéficiaires de minima sociaux. Cet atelier lui permet alors de lier compétences professionnelles et sentiment d'utilité sociale. Dès sa création, l'atelier d'informatique qu'il anime travaille en partenariat avec l'Adipa. Il a notamment pour objectif de créer et d'animer un site Internet portant sur l'organisation de l'Adipa, la diffusion des sculptures produites, l'évolution des parcours des participants, la diffusion d'un clip musical racontant l'histoire de l'Adipa, etc.

Mais la recherche de cohérence entre sujet de désir et sujet assujetti ne va pas toujours de soi. Le versant *désir et souhait* peut parfois l'emporter sur l'acceptation d'une forme de responsabilité individuelle face à la collectivité. Cette difficulté est notamment illustrée par le parcours d'un participant à un Adipa pratiquant l'art plastique.

David est un jeune homme de 27 ans[39]. Titulaire d'une licence d'histoire de l'art, il est bénéficiaire du RMI depuis 2 ans. Il vit dans une maison que lui a acheté sa mère. Cette dernière paie l'ensemble de ses frais. Au dire de l'artiste qui retrace son parcours, David se dit « rentier ». Il ne recherche pas d'emploi et n'exprime pas le besoin de changer sa situation sociale. Le montant du revenu minimum lui permet d'acheter du matériel de peinture et de se consacrer pleinement à sa pratique artistique. Il se dit « artiste » mais n'exprime pas clairement le souhait de pouvoir vivre de son art. L'artiste encadrant l'Adipa précise que « *il a fait quelques expositions et il n'a rien vendu. (…) Je lui ai donné des conseils techniques pour qu'il améliore ses peintures, pour que ce soit plus propre, plus fin mais il n'accepte pas la critique* ». Aux yeux de l'artiste encadrant, David ne joue pas le jeu des Adipa et a tendance à profiter du système de l'assistance. Il précise que « *il ne vient plus depuis plusieurs mois parce que je pense qu'il en a eu marre du discours qu'on tenait Marie-Pierre* [l'animatrice socioculturelle] *et moi (…). En gros on lui disait qu'il n'était pas clean ; il abuse du système, il en profite et c'est des gens comme lui qui font du mal au système, qui font dire aux gens que les Rmistes sont des fainéants et tout ça. S'il veut vivre de son art, c'est une chose, pourquoi pas ; mais à la limite, ce que je n'accepte pas, c'est son comportement, c'est cette façon qu'il a de dire : moi j'ai pas besoin de travailler, je suis rentier ; ben oui mais si t'es rentier alors refuse le RMI, va jusqu'au bout, soit responsable, assume quoi !* ».

Dans cette optique, faire un choix équivaut donc aussi et nécessairement à en assumer les conséquences d'une part, en termes de renoncement (à des avantages matériels, à des droits, qu'ils relèvent de l'assurance ou de l'assistance sociale, etc.) et d'autre part, en termes de contraintes individuelles et sociales. Toutefois, lorsque les tribunitiens valorisent ce double aspect du sujet social à la fois source de désirs et d'assujettissement, ils développent une forme de moralisation. Certes, le contenu de l'intention morale ainsi proposée diffère de la moralisation des conservateurs, mais la démarche n'en demeure pas moins proche de celle d'un réformateur de morale à la recherche d'une nouvelle terre de mission laïque.

[39] David ne fréquentant plus l'atelier depuis plus de 4 mois au moment de l'observation, son parcours nous est raconté par l'artiste encadrant.

II. Les Adipa et la remise en cause du principe de soumission à l'ordre établi

1. Conservateurs et tribunitiens, des entrepreneurs et réformateurs de morale à la recherche d'une terre de mission

Au sein des Adipa, les interactions entre conservateurs et tribunitiens retracent des conflits inhérents à l'insertion, et d'une manière plus globale, à l'action sociale dans son ensemble. L'insertion, comme l'action sociale depuis ses origines, est en effet sous-tendue par une tension contradictoire entre soumission à l'ordre établi et tentative de subversion de ce même ordre. Le schéma théorique de l'*outsider* élaboré par Howard.S. Becker permet de comprendre en quoi les conservateurs et la part des ambivalents qui adhère à l'idéal insertioniste de type fonctionnel peuvent être assimilés à des entrepreneurs de morale[40]. Le même modèle permet aussi d'expliquer en quoi les tribunitiens et les ambivalents qui adhèrent à un idéal insertioniste valorisant le sujet social peuvent être assimilés à des réformateurs de morale.

Howard S. Becker compare les entrepreneurs et les réformateurs de morale à des Croisés, assimilant ainsi la moralisation à une sorte de croisade moderne. Tandis que les premiers entreprennent une croisade en vue du maintien des mœurs et des valeurs en vigueur, les seconds s'attèlent à une croisade en vue de les réformer. Tandis que les premiers représentent une force d'opposition au changement, les seconds incarnent une force d'innovation.

Les conservateurs et ambivalents qui prônent les préceptes de l'insertion traditionnelle se situent dans une vision proche de celle qui prédominait dans l'action sociale lorsqu'elle se donnait pour mission d'agir sur la classe ouvrière puis plus tard, sur les individus dits « inadaptés ». Rappelons que les premières surintendantes s'adressaient à la classe ouvrière – susceptible de menacer l'ordre établi – par une approche infantilisante et psychologisante. Il s'agissait de « lui fournir des règles de bon sens et des raisons pratiques de moralité, de rectifier ses préjugés, de lui apprendre la rationalité, de la discipliner dans sa tenue, dans sa maison, dans son budget, dans sa tête.

[40] Nous nous référons à l'ouvrage de Becker H.S., *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, (1963), Paris, Métaillé, 1985.

(…) [En bref, il s'agissait d'amener la classe ouvrière à] assumer sa condition en adhérant de façon réaliste à l'ordre établi »[41].

Les tenants de l'insertion traditionnelle de type fonctionnel tiennent des propos moralisateurs proches de ceux des premières surintendantes. Les conservateurs et certains ambivalents mentionnent en effet la nécessité, pour toute action d'insertion, y compris donc pour les Adipa, de permettre aux participants de « *revenir à un mode de vie normal* », « *réapprendre à faire des efforts* », « *comprendre qu'on a rien sans rien* ». Il s'agit en quelque sorte et toujours dans leurs propres termes de « *leur donner les moyens d'accomplir leur devoir parce que dans la vie on ne peut pas se contenter de n'avoir que des droits* ».

Les conservateurs et ambivalents défenseurs de l'insertion traditionnelle héritée de l'action sociale ont aussi en commun avec le Croisé d'être fervents et vertueux. Fervents croyants dans les bienfaits de la mission qu'ils s'octroient, ils pensent notamment comme cet intervenant social, que « *c'est leur rendre service de faire en sorte qu'ils refassent des efforts. (…) Si on impose des contraintes c'est pour leur bien évidemment* ». Ils rappellent ainsi les propos de Becker précisant que « celui qui participe à ces croisades n'a pas seulement le souci d'amener les autres à se conduire « bien », selon son appréciation. Il croit qu'il est bon pour eux de « bien » se conduire »[42].

Une ferveur du même ordre se retrouve du côté des tribunitiens et ambivalents défenseurs d'un type d'insertion qui valorise le sujet social, à la fois sujet désirant et sujet assujetti. Les normes, valeurs, mœurs et intentions morales que l'institution leur demande de mettre en œuvre au sein des actions d'insertion traditionnelles ne leur donnent pas satisfaction, voire pour certains, les choquent fortement parce qu'elles vont à l'encontre de ce pour quoi ils se sont engagés. Ainsi en est-il de ce tribunitien professionnel du social précisant que « *je ne me suis pas lancé dans des études de travailleur social pour faire rentrer des gens dans des cases et remplir des tableaux de bords ou même pour formater des super travailleurs dociles ; on n'est plus au 19ième siècle* ».

---

[41] Verdès Leroux J., *op.cit.*, p. 18.
[42] Becker H.S., *op.cit.*, p. 172.

Lorsque les tribunitiens revêtent l'habit du réformateur de morale, leur action n'est donc pas uniquement motivée par un code qui serait profondément inscrit dans leur culture professionnelle. Le réformateur s'apparente aussi à un militant qui s'investit d'une mission. Comme l'entrepreneur de morale, il est le plus souvent persuadé du bienfait de la nouvelle intention morale qu'il propose. Parce que l'action du réformateur de morale fait appel, pour une large part, à ses croyances personnelles, les mœurs qu'il croit « bonnes » d'imposer à la majorité sont fortement marquées par sa propre socialisation. En plus de préceptes moraux généraux, il transmet donc aussi ses propres croyances.

Si les entrepreneurs de morale incarnés par les tenants de la force d'opposition au changement étaient les seuls à intervenir au sein des actions d'insertion, seule la morale d'une fraction sociale bien particulière serait diffusée à l'ensemble des personnes dites en difficulté. Ainsi, l'intention morale de type fonctionnel serait imposée comme modèle unique de gestion des écarts à la norme. Cela empêcherait alors toute approche différentielle du système normatif et laisserait entendre qu'un seul noyau de normes est susceptible de préserver l'ordre social. L'idée même de l'existence de comportements sociaux différenciés serait inacceptable et l'imposition d'un ordre moral unique viserait à les aplanir. A travers les Adipa, les tribunitiens et ambivalents défenseurs d'une nouvelle intention morale se revendiquent comme force d'innovation et s'octroient un rôle de réformateur de morale afin de proposer une alternative à l'imposition du système normatif dominant, ainsi qu'au contrôle social et moral qui en découle.

Tenants de la dynamique sociale, les tribunitiens vont alors remettre en cause le noyau normatif le plus ancien et sans doute le plus ancré dans les politiques d'insertion. On le trouve déjà dans les premières démarches d'action sociale mises en œuvre par les dames patronnesses, puis par les surintendantes. Historiquement, ce noyau normatif, défendu au sein des Adipa par les conservateurs, est proche des deux piliers des valeurs bourgeoises, des deux pans idéologiques qui prédominent alors dans l'organisation de la structure sociale ; il s'agit de la morale protestante et de l'esprit puritain.

Ces deux piliers normatifs sont régis par les principes d'efficacité, d'utilité et de rationalité fonctionnelle. Dans un esprit saint simonien, ils se traduisent par une organisation de la production sur fond d'agencement ou d'administration des choses et des hommes. Ainsi, et selon les propos des conservateurs, les Adipa doivent être « *efficaces en termes d'insertion professionnelle* », « *ils ne doivent pas être trop coûteux* » et « *il ne faut pas qu'ils soient reconduits s'ils ne font pas la preuve de leur efficacité* ». L'insertion de type fonctionnel, dans son aspect moralisateur, met à l'honneur des valeurs telles que le travail, la pondération, la modération et une attitude rigide face à la vie. Tel un guide de la respectabilité sociale, ces valeurs définissent la conduite que les dames patronnesses, puis les surintendantes et enfin, aujourd'hui, les conservateurs au sein des Adipa, tentent d'imposer aux bénéficiaires des mesures d'insertion. En ce sens, les valeurs caractéristiques de l'éthique protestante et de l'esprit puritain sont en grande partie intégrées dans une sorte d'éthique de l'insertion.

C'est à cette éthique de l'insertion que les tribunitiens tendent à s'opposer quasiment point pour point. Au principe de l'utilité rationnelle et du matérialisme productiviste, ils répondent par l'axiome du symbolisme expressif. A leurs yeux, les Adipa ont pour mission de « *réveiller les sens et l'imaginaire* » ; « *ici on fait un travail sur les émotions, sur l'humain* », « *on est dans du symbolique* ». Au principe de l'efficacité rationnelle, ils répondent par le principe de proximité avec la vie sociale, de l'ouverture à l'autre. Ainsi, dans les Adipa, comme le précise ce tribunitien animateur socioculturel, les participants « *sortent un peu de leurs problèmes personnels ; ils s'intéressent un peu plus aux choses collectives, à la vie sociale du quartier ou du village ; (…) ils s'investissent dans le développement du territoire et surtout, ils le font de manière volontaire, gratuitement* ». Au principe de l'organisation hiérarchique sur fond de statut et de fonction, ils répondent par un fonctionnement qui repose principalement sur des situations existentielles changeantes et sur la conscience que les individus en ont. Les Adipa seraient alors une source d'épanouissement personnel permettant aux participants de changer de regard sur les problèmes qu'ils rencontrent. Aux principes de pondération, de modération et d'attitude rigide face à la vie, ils répondent par la nécessité d'accepter des phases de latence dans la production et dans l'imaginaire, ou encore de réintroduire la notion de plaisir dans le travail réalisé. Selon les propos de cet artiste tribunitien, il s'agit de « *retrouver du plaisir à faire les choses ; on insiste beaucoup ici sur le plaisir ; si ce qu'ils font les ennuie, c'est pas la peine de*

continuer (…) c'est le plaisir de commencer quelque chose et de le mener jusqu'au bout, de le voir évoluer, et d'aboutir à un résultat différent de ce qu'on attendait au départ, (…) c'est accepter de se laisser surprendre (…), c'est accepter que tout ne soit pas linéaire, comme dans la vie en fait ».

En s'opposant ainsi à l'ordre moral dominant, les tribunitiens réveillent une tension ancienne dans l'insertion – que l'on trouve déjà dès les origines de l'action sociale – qui lie d'une part, la soumission à l'ordre établi et d'autre part, les tentatives de subversion du système.

2. L'art et l'artiste, vecteurs d'une action subversive

Au sein des Adipa, l'art et l'artiste font l'objet de représentations sociales héritées de l'ère du Modernisme, de cette époque où l'avant-gardisme était perçu comme un vecteur de rupture avec l'ordre établi. Avec l'avant-gardisme émergent non seulement une nouvelle fonction de l'art perçu comme source d'agitation politique et sociale, mais aussi une nouvelle figure de l'artiste.

Rappelons que le milieu du 19ième siècle a été marqué par l'émergence de parangons de la contre-culture qui contestaient l'ensemble des valeurs prônées par la bourgeoisie. Les positions respectives des deux acteurs historiques que sont l'avant-gardiste et le bourgeois étaient radicalement opposées. Tous deux avaient les mêmes objectifs axiaux que l'on peut résumer en une quête de liberté individuelle et d'innovation. Mais les chemins qu'ils empruntaient pour y parvenir et les valeurs auxquelles ils adhéraient étaient aux antipodes les unes des autres.

Pendant plusieurs décennies en effet, la société bourgeoise percevra les acteurs culturels comme des symboles de la déchéance et du désordre pendant que les artistes dénonceront une morale bourgeoise annihilante et contre-productive. Si les tenants de la bourgeoisie et les tenants de la contre-culture défendaient tous deux la liberté individuelle comme une finalité de la vie sociale, les artistes modernistes rejetaient toutefois les moyens utilisés par la bourgeoisie pour y parvenir, critiquant de façon acerbe la rationalité économique et l'individualisme de type utilitariste.

On trouve des réminiscences de la tendance moderniste dans le discours des défenseurs des Adipa, lorsqu'ils s'opposent à leurs détracteurs. Certains dénoncent en effet la prédominance de la matérialité productiviste au sein de l'insertion. Un élu local ambivalent tendant à défendre l'idée d'un modèle alternatif dans l'insertion estime que « *souvent les collectivités orientent toute leur bonne volonté vers la protection matérielle et vers le côté rationnel des choses. Alors c'est sûr, il en faut quand même ; mais en même temps de l'autre côté il y a la culture ; et la culture dans les esprits, c'est une dimension qui est importante sur le plan vital. Mais on n'en fait pas une finalité. C'est pour ça moi que je défends ces ateliers là ; parce qu'ils peuvent redonner une place à la culture dans la vie des gens et dans les esprits surtout* ».

Mais l'histoire rappelle aussi que, tandis que le rationalisme était au cœur de la morale bourgeoise, la nouvelle figure de l'artiste revendiquait une morale hédoniste et prônait le règne d'une quête permanente de la satisfaction personnelle. Le plaisir était alors le seul mode d'être-au-monde, il était la justification à la fois de la culture et de la morale. Ce faisant, des attitudes telles que la pondération et la modération étaient totalement remises en cause. L'individualisme que prônait la contre-culture, contrairement à la modernité bourgeoise, visait le développement d'un être sans contrainte. Symbole de rupture radicale avec le passé, le Modernisme souhaitait ainsi promouvoir un homme nouveau.

Ce faisant, les modernistes impulsaient une nouvelle vision de l'art. L'artiste avait désormais pour seule vocation de s'exprimer en toute liberté tout en prenant le contre-pied des conventions de la société bourgeoise. C'est en ce sens que le Modernisme a pu être défini comme une contre-culture assimilée à un mépris du passé et de la tradition. Dans le même temps, l'esthétique développée par les avant-gardistes traduisait une attaque au grand jour vis-à-vis des formes culturelles traditionnelles. Se développait alors un art de l'opposition, un art contestataire qui exprimait une révolte contre le style régnant et l'ordre officiellement admis.

Mais la révolte ne passait pas que par la production artistique. Elle se traduisait aussi dans les discours et la posture politique et sociale des modernistes. Les avant-gardistes se révoltaient alors contre l'absence d'engagement politique de leurs

homologues des décennies précédentes et contre les formes esthétiques qui en découlaient. Cette révolte marque le début d'une forte dénonciation des méfaits d'une expression artistique au service du pouvoir, d'une culture réservée, noble ou savante.

Ainsi, à partir du moment où l'on a prononcé l'assertion « Dieu est mort », la réflexion nihiliste a pénétré les domaines de l'esthétique, elle a façonné l'image et la pensée de l'artiste. On voit poindre l'idée d'un artiste surhomme qui montre le chemin, qui se veut et/ou que l'on porte à l'avant-garde des avancées humaines et sociales. On se souvient de Saint Simon lorsqu'il fait parler un artiste pour définir l'avant-gardisme et fait dire à ce dernier : « c'est nous les artistes qui serviront d'avant-garde ; le pouvoir des arts est direct et extrêmement rapide. Quand nous voulons répandre de nouvelles idées parmi les hommes, nous les inscrivons dans le marbre ou sur la toile …. Et ainsi nous exerçons une magnétique et victorieuse influence. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'humanité. C'est pourquoi nous avons une action vivifiante et décisive. Quel merveilleux destin pour l'art que d'exercer sur la société un pouvoir positif. C'est la tâche et la mission de l'artiste »[43].

Lorsque, au sein des Adipa, les tribunitiens attendent des artistes qu'ils ne limitent pas leur intervention à la question des formes esthétiques, ils expriment une attente avant-gardiste, invitant l'artiste à se prononcer sur les questions spirituelles, politiques et sociales. Si la pratique artistique et l'art comme réalité esthétique restent au cœur du travail d'encadrement attendu dans les Adipa, les tribunitiens attendent toutefois que cette pratique artistique soit aussi l'occasion de réveiller la communication entre les êtres, d'apporter un éclairage nouveau aux personnes en insertion, d'aborder des désirs et idées utopiques pour affronter différemment la réalité. Les tribunitiens attendent ainsi de l'art et de la pratique artistique qu'ils soient des supports et prétextes de réflexion, voire de provocation ; qu'ils fassent émerger de nouvelles questions et de nouvelles pensées. Si le Modernisme a fait émerger un artiste qui a – et exprime – une conscience politique, qui s'engage dans les questions relatives à l'évolution de la société, il se perpétue donc aujourd'hui dans la mobilisation de la pratique artistique dans les parcours d'insertion.

---

[43] Saint-Simon C.H., « Opinions littéraires, philosophiques et industrielles », *in Traités politiques et autres écrits*, édition d'Yves Coirault, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 431, p. 961.

En effet, s'il n'est absolument pas revendiqué par les conservateurs, ce rôle politique de l'artiste est en revanche clairement attendu par les tribunitiens, défenseurs des Adipa. Un tribunitien cadre du social qui a en charge la mise en œuvre des Adipa au niveau départemental affirme qu'« *on ne leur demande pas seulement de leur apprendre à peindre ; bien sûr, c'est eux qui ont la compétence technique et artistique, c'est leur domaine et c'est pour ça qu'on fait appel à des artistes et pas seulement à des animateurs. Mais en même temps, on est très attentif au contenu des projets, au niveau de la symbolique qu'ils proposent ; (…) donc on attend aussi des artistes qu'ils leur montrent les choses autrement parce qu'ils ont vraiment une manière très différente de nous d'aborder les questions de société, de voir les choses* ». Les projets artistiques retenus sont toujours symboliquement en lien avec des questions relatives à la démocratie, aux valeurs républicaines telles que la liberté et la solidarité, à la place de l'économie marchande, à l'histoire politique nationale et internationale à travers par exemple la notion de génocide, ou encore à la mixité sociale et à l'acceptation des différences. L'artiste est donc attendu dans sa fonction politique tant au niveau du contenu symbolique du projet qu'il dirige que du point de vue du discours qu'il tient auprès des participants. Pour ce tribunitien cadre du social, « *quand l'artiste discute avec les participants dans les ateliers, il est là aussi pour travailler sur des problèmes comme le racisme, l'intolérance, le politique ; c'est tout ça qu'on attend de lui* ».

Quelle que soit l'inflexion sous-jacente des projets retenus, dans la logique tribunitienne, il s'agit toujours de relier le travail artistique à des questions de société, de faire émerger, de réveiller ou d'entretenir la conscience politique des participants, de faire de l'art un vecteur de regard critique sur le fonctionnement de la société démocratique dans laquelle chacun s'inscrit. Comme à la naissance du Modernisme, l'artiste encadrant les Adipa a pour mission implicite de poser un regard critique sur l'organisation de la société et du politique. Plus encore, s'adaptant au contexte de son intervention, il se doit aussi d'interroger le sens et les objectifs de l'insertion.

Les artistes qui animent les Adipa sont en effet implicitement missionnés sur l'émergence d'un regard critique des participants vis-à-vis du système institutionnel de l'insertion en lui-même. Un tribunitien cadre du social attend des artistes qui animent les ateliers qu'ils soient porteurs des messages que lui-même ne peut pas porter du fait de son rattachement à l'institution. Selon lui, « *les artistes peuvent dire des choses que*

nous on ne peut pas dire au niveau de l'institution, au niveau de l'insertion aussi ; si on dit à quelqu'un : « tu ne veux plus travailler, bon, ben ok, moi aussi ça m'arrive mais il va falloir assumer ton choix », on n'est pas cohérent ; l'usager, il ne va pas comprendre, alors que l'artiste il peut lui dire ça, ça ne choque pas ». C'est alors au mode de vie de l'artiste que les tribunitiens se réfèrent pour attendre de lui qu'il occupe une posture subversive ; un mode de vie caractérisé, de façon plus ou moins mythique, par la marginalité, un rapport irrégulier à la production, une organisation irrégulière du temps de travail, ou encore une certaine précarité dans les formes de rémunération et les sources de revenus.

Ces mêmes caractéristiques du mode de vie de l'artiste font l'objet de réticences et de méfiance de la part des conservateurs et des ambivalents défenseurs d'une insertion traditionnelle de type fonctionnel. Pour ce conservateur, il est important que l'institution face preuve de vigilance quant au choix des artistes qui animent et encadrent les Adipa. Comme le précise cet élu conservateur, « *on sait comment vit un artiste ; ils n'ont pas une vie très exemplaire, enfin, on sait très bien que leur vie n'est pas très structurée ; et puis certains ne sont pas très clairs non plus euh, vis-à-vis de l'institution enfin, (…) je ne sais pas si on peut vraiment en faire un modèle de travail vous voyez, en termes de retour à l'emploi, c'est quand même pas des exemples à suivre. C'est pour ça que moi j'insiste pour qu'il y ait un animateur socioculturel enfin, quelqu'un qui est quand même un peu dans les cadres vous voyez* ».

Que l'artiste soit perçu comme un modèle ou au contraire comme un contre-modèle de l'insertion, dans tous les cas, les acteurs font référence à cette nouvelle figure du Modernisme qui faisait de l'artiste le parangon du travailleur libre. En effet, dans la pensée avant-gardiste, l'artiste est considéré – et se revendique – comme l'antidote de l'aliénation. En ce sens, le changement social doit passer par l'invention d'un art – et d'un homme – radicalement nouveaux, à la fois sources et objets d'une pensée subversive au service du rôle politique et social de l'art.

Lorsque les tribunitiens accordent une place de premier plan à la pratique artistique et à l'artiste au sein de l'insertion, ils considèrent l'art et la culture comme des moteurs de transformation collective et individuelle. En plus d'une participation à l'orientation des parcours individuels d'insertion, ils attendent de ce type d'intervention

qu'il apporte des questionnements nouveaux sur les pratiques professionnelles et institutionnelles qui prédominent dans l'insertion depuis ses origines. Plus particulièrement, ils attendent de l'art et de l'artiste qu'ils réinterrogent les principaux paradoxes de l'insertion, avec, au cœur de ces paradoxes, la double mission d'épanouissement individuel et d'éducation.

III. Les Adipa et la remise en cause d'une fonction éducative

1. L'insertion traditionnelle entre fonction éducative et mission d'épanouissement personnel

Depuis ses origines, l'insertion – comme les pratiques professionnelles du travail social qu'elle incarne – est sous-tendue par des objectifs contradictoires. D'un côté, elle répond à une logique éducative qui vise à soumettre les individus au système normatif dominant, à transformer leurs conduites sociales pour qu'elles répondent aux exigences d'intégration ou encore, à réduire l'écart à la norme jusqu'à une limite socialement tolérable[44]. Mais d'un autre côté, répondant à un objectif réformateur, l'insertion, comme l'action sociale avant elle, a pour mission de promouvoir l'individu et d'agir sur les conditions nécessaires à l'épanouissement individuel.

Les Adipa réveillent les questions relatives à la double contrainte dans laquelle les intervenants sociaux se trouvent depuis l'origine de l'action sociale. En effet, tandis que les conservateurs rappellent que les actions visant la promotion de l'individu ne peuvent se déployer qu'à la condition de répondre aux principes du maintien de la cohésion sociale, les tribunitiens se positionnent à l'inverse sur une fonction d'aide à l'épanouissement individuel, au service non plus du maintien de l'ordre social, mais du développement personnel et social.

Ce faisant, les conservateurs favorisent les actions qui relèvent d'une intervention de type politique tandis que les tribunitiens favorisent une intervention de

[44] Cette logique renvoie aux conceptions ancestrales de l'assistance sociale qui opérait une distinction entre le « bon » et le « mauvais » pauvre, entre le pauvre valide et le pauvre invalide.

type idéologique. Autrement dit, les premiers favorisent l'encadrement, c'est-à-dire les actions d'insertion dans lesquelles l'institution met en avant les agents sociaux chargés d'encadrer les individus en insertion. Cet encadrement a pour fonction première d'assurer la pérennité de l'ordre social existant. Les seconds favorisent les idées, c'est-à-dire les actions d'insertion qui permettent l'émergence et l'entretien de systèmes de valeurs et d'idées innovants, quels que soient les agents sociaux et le type d'encadrement choisis.

Rappelons que, historiquement, les pratiques professionnelles de l'insertion proviennent des transformations qui touchent au fondement de l'organisation sociale dans les années 1960-1970 et entraînent un changement des formes de la précarité sociale. Par une réaction en chaîne, les anciennes modalités d'intervention sont désormais inopérantes et le travail social doit changer ses pratiques afin de les adapter aux nouveaux publics ciblés (nouveaux pauvres en milieu urbain, immigrés, demandeurs d'asiles, jeunes, etc.). Ces transformations internes au travail social s'opèrent dans une visée réformatrice, tentant de répondre à la fois à la résolution de problèmes sociaux et à la promotion de l'individu. Cependant, la visée éducative demeure une constante et les actions socio-éducatives se développent de manière exponentielle. Il s'agit d'éduquer le peuple, d'agir sur son comportement afin qu'il quitte la marge et se rapproche de l'épicentre normatif.

Est-il besoin de rappeler en effet que l'assistance sociale s'est mise en place sur fond d'une volonté d'éduquer le peuple, plus particulièrement incarné dans ce moment de l'histoire par la classe ouvrière. Aux yeux des surintendantes, « la classe ouvrière, ignorante et vicieuse, n'est capable ni de s'assurer le bien-être théoriquement accessible à chacun d'après les principes du libéralisme, ni, faute d'une armature morale, d'assumer sa condition en adhérant de façon réaliste à l'ordre établi, ni encore de résister aux meneurs qui cherchent à l'égarer »[45].

La mission éducative du travail social est donc ancienne et en forme le creuset. Dans ce cadre, si les aides financières accordées aux familles en difficulté sont nécessaires à l'amélioration de leur situation, pour autant, elles ne représentent qu'une

[45] Verdès Leroux J., *op.cit.*, p. 17.

aide insuffisante et partiellement efficace. La seule action qui est alors perçue comme réellement efficace est celle qui modifie profondément les comportements financiers des ménages, les modes relationnels des individus et plus globalement, leur attitude face à la société et face à la vie. Selon ce principe, les surintendantes de la première moitié du 20ième siècle investissent le secteur des loisirs en vue de développer des actions socio-éducatives. Ainsi, dès les années 1930, « on propose des conférences du samedi, de beaux spectacles », on organise des activités autour du chant, « car l'homme qui chante ne pense pas à mal », on invite les plus jeunes à faire du sport, « instrument magnifique de compréhension entre jeunes de classes sociales différentes », le tout dans le but de « donner le goût du meilleur qui rend l'effort joyeux »[46].

A l'heure actuelle, les discours sur les vertus de l'action socio-éducative et socioculturelle sont toujours présents. On les retrouve au sein des Adipa dans les propos des conservateurs lorsqu'ils estiment comme cet élu, que « *au moins si ces ateliers là peuvent leur permettre de sortir de chez eux pour voir des gens ou pour faire une activité un peu intéressante, c'est déjà ça ; (…) si au moins ça les occupe, c'est toujours mieux que de rester chez soi à ne rien faire* ». Les actions socio-éducatives représentent ainsi, dans une attente minimaliste, un outil de lutte contre l'oisiveté alors perçue comme mère de tous les vices.

L'action sociale n'a eu de cesse, à travers son histoire, de procéder par allers-retours constants entre les missions éducatives qui consistaient à tenir le peuple et une volonté réformatrice de promotion de l'individu par le biais d'activités favorisant l'épanouissement personnel. Pour les professionnels qui défendaient une optique de transformation de la société, il s'agissait de promouvoir l'individu par le biais de la participation à l'animation de la vie locale. La priorité politique est alors accordée aux actions qui favorisent les activités collectives. Dans ce cadre, les actions d'insertion tentent d'amoindrir le sentiment d'impuissance des individus face à leurs difficultés en donnant à chacun la possibilité d'être acteur de son parcours et de sa vie sociale. Au sein du Commissariat Général du Plan, la commission relative aux activités sportives et socio-éducatives rapporte qu'il est important de ne pas « négliger le but

[46] *Ibid*. p. 43-44.

d'épanouissement individuel que doit poursuivre toute activité socio-éducative digne de ce nom car il ne peut y avoir de société équilibrée sans individu conscient et actif »[47].

Au sein des Adipa, on retrouve cette velléité d'épanouissement personnel par le biais de la participation des ateliers au développement social des territoires. Chaque atelier participe d'une manière ou d'une autre à un essaimage de l'action sur la vie sociale locale. Un atelier choisit de faire une animation lors d'un festival local tandis qu'un autre choisit de réaliser une fresque dans l'épicerie sociale d'une commune voisine. Un autre atelier décide de délocaliser le lieu de travail une fois par mois afin de travailler dans les écoles primaires des villages avoisinants tandis qu'un autre choisit d'exposer les sculptures réalisées au cœur des jardins publics de la ville par ailleurs entretenus par les employés et membres d'un chantier d'insertion. Aux yeux des tribunitiens, la démarche d'essaimage des actions permet aux participants de sortir « *de leurs problèmes personnels ; ils s'intéressent un peu plus aux choses collectives, à la vie sociale du quartier ou du village* ». En bref, ils se décentrent de leur propre vie, s'intéressent à d'autres causes que la leur propre. Dans cette logique, l'épanouissement personnel passe par une action susceptible de provoquer une appropriation de l'espace public ; une possibilité, pour les participants, de vivre une sorte d'alchimie sociale, de se transformer au contact d'autrui.

Mais si les tribunitiens soutiennent une orientation des Adipa vers la participation au développement social local, les conservateurs et certains ambivalents expriment quant à eux quelques réticences face à cette orientation qu'ils considèrent comme une possible dérive. Pour cet ambivalent par exemple, il vaudrait mieux « *ne pas aller trop vite ; au niveau des villages, c'est risqué de vouloir faire du développement social avec des ateliers d'insertion ; (…) c'est le meilleur moyen pour qu'on dise que c'est des fainéants qui font de la peinture et qui feraient mieux de chercher du boulot (…) ; les gens risquent de se dire qu'on gaspille de l'argent et qu'on ferait mieux de leur faire faire des choses utiles comme la réhabilitation du petit patrimoine bâti ou des choses comme ça ; (…) parce que pour la plupart des gens, la pratique artistique, on ne voit pas trop ce que ça peut apporter dans l'insertion (…), c'est un peu dilettante, ça ne fait pas très sérieux* ». Si l'objectif d'épanouissement personnel n'est pas rejeté par les conservateurs et ambivalents défenseurs d'une

[47] Extrait du 6ième Plan, cité *in* Ion J., *op.cit*., p. 41.

insertion de type fonctionnel, il ne doit donc pas pour autant se déployer en dehors de la sphère de l'insertion en elle-même. Il doit se limiter aux espaces réservés et délimités par l'institution ; il doit se déployer dans un entre-soi et ne pas occuper des espaces dits de droit commun. Ainsi, à l'image des porteurs d'actions socio-éducatives des décennies 1960-1970 qui défendaient déjà une forme d'épanouissement personnel orientée vers les cadres normatifs socialement admis, les conservateurs, sous couvert d'une ouverture des individus à la participation par le biais d'activités autonomes, développent des formes de censure face à des actions susceptibles d'être marginales. Ce faisant, ils tendent à entretenir un certain processus d'exclusion et de sélection des formes participatives.

Un des arguments majeurs mobilisés par les conservateurs pour freiner les velléités en termes d'épanouissement personnel *via* la participation à la vie sociale locale relève de la rationalité utilitariste. Proche de l'objection libérale, cette dernière a traversé les problématiques de l'action sociale depuis ses débuts et se retrouve au sein des politiques d'insertion actuelles.

En effet, l'action sociale a toujours été tiraillée entre l'objection libérale d'un social trop coûteux proportionnellement à ce qu'il produit et la volonté de promouvoir et de maintenir les principes fondamentaux de l'Etat providence. Ce tiraillement est par ailleurs perçu comme une composante constitutive des pratiques du social. Le paradoxe se retrouve dans l'ensemble des métiers du social et semble être au fondement des pratiques professionnelles qui en découlent. Dans les années 1960-1970, l'objection libérale revêt toutefois une force significative qui freine le développement de l'action sociale et son implantation dans les politiques de développement. René Lenoir, alors Secrétaire d'Etat aux affaires sociales, rencontrait de nombreuses objections face à l'implantation d'une politique d'action sociale dans la politique globale. Le ministre de la santé de l'époque affirmait par ailleurs que « tout cela est bien compliqué et coûte bien cher, il doit y avoir un moyen d'expliquer les choses plus simplement, et de trouver des solutions plus expéditives et moins coûteuses ; cela ne vaut pas la peine, quoi qu'il en soit, de faire tant d'histoire pour si peu de choses ; les gens sont capables de gérer eux-mêmes leurs problèmes de vie quotidienne, et la misère n'est pas un phénomène nouveau ; parlez moi des hôpitaux, de la famille, voilà du sérieux, du solide et point

n'est besoin pour en parler, de mettre à tout bout de champ en cause l'organisation de la société »[48].

L'objection libérale, le plus souvent antagoniste et contraire aux velléités d'épanouissement personnel, se retrouve au sein des Adipa. Comme le rappelle ce conservateur, il serait bon que ces ateliers d'insertion « *ne soient pas trop coûteux (…) il ne faudrait pas qu'ils soient reconduits s'ils ne font pas la preuve de leur efficacité* ». L'objection libérale trouve ainsi une assise en reposant sur une politique du résultat. Un tribunitien, élu en charge du social sur le territoire précise que « *mes collègues n'accepteront pas qu'on accorde beaucoup d'argent à ces ateliers s'ils ne sont pas efficaces ; (…) il faut être clair, si on n'a pas de bons résultats au niveau du retour à l'emploi, je ne pourrai pas les défendre très longtemps parce que ça représente quand même un gros budget* ».

L'objection libérale fait partie des éléments qui sont à la source des allers-retours constants de l'action sociale puis de l'insertion sociale après elle, entre action socio-éducative en vue d'une préservation de l'ordre établi, et épanouissement personnel de type subversif. Elle provoque des phases de récession de l'action sociale par un renvoi plus ou moins ferme du travail social vers ses pratiques originelles d'assistance. En arrière plan de ces phases de récession imposées par l'objection libérale se trouve, entre autres tensions sociales, la relation duale entre contrainte et liberté.

2. Adipa et participation volontaire : le réveil d'une tension entre contrainte et liberté

Rappelons que les actions collectives relevant de l'insertion traditionnelle distinguent les chantiers d'insertion, plutôt voués à l'insertion professionnelle, des ateliers d'insertion, plutôt voués à l'insertion sociale. Les chantiers d'insertion font souvent l'objet de contrats de travail aidés de type Contrat Emploi Solidarité (CES) ou Contrat Emploi Consolidé (CEC). Ce faisant, et en partie parce qu'ils font l'objet d'une rémunération, ils sont caractérisés par des contraintes très proches de celles d'un contrat

[48] Cité *in* Jobert B., *Le social en plan*, Paris, Editions Ouvrières, 1972, p. 136.

de travail dit de droit commun (obligation de présence, ponctualité, tâches concrètes à réaliser, etc.). A l'inverse, les ateliers d'insertion font très rarement l'objet de contrat de travail et reposent davantage sur le volontariat (absence de rétribution financière directement liée à la participation à l'atelier, présence non obligatoire, possibilité d'être présent sans participer concrètement aux tâches à réaliser, etc.). Si le principe du volontariat laisse à penser que les ateliers d'insertion ne font l'objet d'aucune forme de contrôle social, on s'aperçoit toutefois que les travailleurs sociaux qui les animent mettent en place des stratégies de contrôle plus ou moins visibles (remarques désobligeantes lors des entretiens en face à face réalisés dans le cadre du suivi individuel, rappel des obligations incluses dans le contrat d'insertion, très forte incitation à une présence régulière, remarques verbales en cas de non ponctualité, etc.), allant parfois jusqu'à la menace d'une suppression ou d'un non renouvellement de l'allocation issue du RMI.

La notion de volontariat éclaire cette tension entre contrainte et liberté présente dans l'insertion sociale traditionnelle. Elle est aussi un principe de fonctionnement clairement inscrit et affiché dans l'aspect réglementaire des Adipa. L'ensemble des acteurs investis, qu'ils soient conservateurs, ambivalents ou tribunitiens, est en accord sur le principe du volontariat perçu comme une valeur transversale devant guider l'action. La notion de volontariat repose alors sur des valeurs telles que l'engagement, le don et le contre don, l'échange social, l'autonomie et la responsabilité.

Mais si l'ensemble des acteurs semble en accord sur la notion de volontariat en soi, l'analyse des discours et l'observation des écarts entre la valeur et les pratiques montrent aussi que ce principe fait l'objet de discordes entre les acteurs engagés dans les Adipa. Le volontariat tel qu'entendu par les conservateurs et les ambivalents défenseurs du maintien d'une insertion traditionnelle montre comment ces derniers tentent de maintenir l'éthique de l'insertion actuellement en œuvre. A l'inverse, le volontariat tel qu'entendu par les tribunitiens et les ambivalents défenseurs d'un changement au sein de l'insertion traditionnelle montre en quoi ces derniers cherchent à introduire une nouvelle éthique de l'insertion, une nouvelle intention morale au sein des formes d'activités habituellement développées dans l'insertion traditionnelle. Au sein du principe du volontariat, l'observation de la relation duale entre présence obligatoire

et gratuité d'un côté, présence volontaire et possibilité de rétribution de l'autre, est éclairante.

Concernant la relation duale entre volontariat et contrôle social, les conservateurs estiment que le volontariat ne peut pas se résumer à une présence volontaire et aléatoire. Les Adipa, s'ils font l'objet d'une démarche volontaire de la part des participants, doivent pourtant, du côté de l'institution, faire l'objet d'un contrôle social et de l'imposition de contraintes, même minimales. Les conservateurs et ambivalents qui défendent le maintien de l'ordre en place estiment, comme ce travailleur social, qu'« *il ne faut pas non plus que ça devienne l'auberge espagnole ou l'hôtel des quatre vents, il faut quand même qu'il y ait un minimum d'obligation à venir sinon ça n'a pas de sens (…). On n'est pas dans une activité comme à la MJC du coin, ça ne peut pas être complètement comme un loisir, il faut qu'il y ait un minimum de contrôle de présence par exemple sinon ça n'a pas de sens que ce genre d'action ait lieu dans l'insertion (…) c'est quand même de l'insertion, il faut quand même un minimum d'obligation sinon ça ne va pas* ». Dans cette optique, le volontariat est principalement synonyme d'engagement individuel dans une démarche active d'insertion. Les tenants de cette vision se rapprochent fortement des tenants de l'insertion professionnelle, eux-mêmes guidés par des valeurs inhérentes à la sphère productive. A travers les principes d'abnégation et de rigueur, on retrouve notamment les valeurs protestantes et l'esprit puritain que nous avons déjà évoqués.

A l'inverse, aux yeux des tribunitiens, le volontariat implique que l'institution ne peut appliquer aucune contrainte dans les formes participatives des personnes en insertion. Ces dernières peuvent ainsi fréquenter un Adipa de façon irrégulière. Leur investissement dans l'action ne se mesure pas au temps de présence ou encore à la ponctualité. Ce tribunitien animateur socioculturel rappelle par exemple que « *les ateliers fonctionnent portes ouvertes, ça veut bien dire ce que ça veut dire ; les gens ont le droit de ne plus venir pendant plusieurs séances pour telle ou telle raison, on n'a pas à savoir pourquoi (…) ; ils sont libres de venir régulièrement ou de ne pas venir ; ça fait aussi partie de la production artistique, c'est un processus qui comporte forcément des creux de vague (…) ; la création artistique et l'obligation, ce sont des choses qui ne vont pas du tout ensemble* ». Les tribunitiens refusent donc toutes formes de contraintes émanant de l'institution ; contraintes qu'ils assimilent par ailleurs à des formes de

chantage amenant les bénéficiaires des mesures d'insertion à faire preuve de bonne volonté, réveillant ainsi les ancestraux critères de distinction entre le « bon » et le « mauvais » pauvre.

Concernant la relation duale entre volontariat et gratuité, les conservateurs en font un principe rigide tandis que pour les tribunitiens, la présence ou au contraire l'absence de rétribution financière est un principe à adapter en fonction des situations personnelles. On s'aperçoit que dans les faits, il existe un écart important entre la valeur de la gratuité et les pratiques mises en œuvre dans ce sens. En effet, une grande part des participants des Adipa est rétribuée financièrement, d'une manière ou d'une autre. Parmi les plus jeunes, beaucoup bénéficient de la Bourse d'Aide à l'Emploi (BAE) parce qu'ils s'inscrivent dans le programme Trajet d'accompagnement vers l'emploi (TRACE). Parmi les plus âgés, ils sont nombreux à bénéficier d'une aide pour payer l'assurance de leur véhicule ou encore l'essence pour assurer les trajets entre leur lieu d'habitation et la commune où l'Adipa est implanté. L'argument des tribunitiens et ambivalents qui ont permis à ces participants de bénéficier d'une aide financière repose sur les frais engendrés par la participation à l'atelier. Pour ces derniers, « *quand vous n'avez quasiment aucun revenu et qu'il faut payer l'essence de la mobylette ou de la voiture pour se rendre à l'atelier, c'est pas normal ; il ne faut pas que leur participation entraîne des frais qu'ils ont du mal à assumer* ». « *D'ailleurs, si on n'avait pas fait en sorte qu'ils puissent avoir ces aides là, ils ne seraient pas allés à l'atelier très longtemps mais c'est pas pour un problème de motivation, c'est pas une carotte, c'est juste parce qu'ils n'en avaient pas les moyens* ». L'absence de rétribution peut donc représenter un frein matériel à la participation, provoquant ainsi une forme de sélection des publics au sein des Adipa. Parce qu'ils cherchent à lutter contre ce type d'effets pervers, les tribunitiens considèrent que la gratuité est une philosophie à insuffler plus qu'un principe concret à appliquer de façon rigide. Il est un principe à adapter et ajuster en fonction d'une part, de l'évolution des situations financières individuelles et d'autre part, de l'évolution des projets artistiques menés dans les Adipa.

Sur ce point, un tribunitien rappelle que dans le projet initial des Adipa, il n'était pas prévu de réaliser autant d'expositions, de moments de diffusion et d'actions contribuant à la participation à la vie sociale locale ; il précise que « *au début je trouvais que le volontariat, la gratuité c'était vraiment une bonne chose, il n'y avait pas à*

revenir là-dessus ; et puis avec le temps, je commence à me dire que c'est peut-être pas si juste que ça ; j'ai changé d'avis parce qu'après tout, ils bossent, ils font l'effort de venir, ils réalisent des choses plutôt belles et qui vont profiter à la ville et ils ne gagnent rien alors qu'ils pourraient rester chez eux comme beaucoup d'autres à ne rien faire ; ils font quand même un vrai effort là et on ne le reconnaît pas finalement ». La question de la gratuité est alors mise en lien avec la question de la diffusion des œuvres produites et de la participation des Adipa au développement social des territoires. Pour ce tribunitien, « *c'est un peu paradoxal parce que d'un côté, on les incite à ne pas devenir bohème, le but de l'atelier n'est pas qu'ils deviennent artiste hein, je le rappelle et de l'autre côté, on estime qu'ils n'ont pas à être rétribués et donc on les traite un peu comme des bohèmes. Mais c'est parce que finalement ça arrange tout le monde au niveau des décideurs* ».

Les acteurs sont donc en désaccord sur la question de la gratuité comme garant de la motivation des participants à s'engager activement dans leur parcours d'insertion. Tandis que pour les conservateurs « *il est hors de question que leur participation leur soit financée (…). S'ils sont vraiment motivés, on le verra à ceux qui continuent de venir alors qu'ils n'y gagnent rien financièrement* », pour les tribunitiens au contraire, la rétribution financière, quelle que soit sa forme, ne vient pas abîmer ou travestir la motivation des participants. En revanche, elle peut l'encourager. Un participant précise qu'« *au début j'étais un peu obligé de venir parce que j'avais la BAE ; mais là ça va être fini, je ne vais plus rien toucher dans trois mois mais je viendrai encore parce que maintenant ça me plait, l'ambiance et puis tout ce qu'on fait ici, c'est quand même beau ; et puis il y a l'exposition au mois d'octobre et moi je veux y être, il y aura ma sculpture d'exposée et je veux la voir ; je veux aller jusqu'au bout (…) tant que je peux venir, je viendrai* ».

Si les tribunitiens considèrent que la contrainte d'une présence obligatoire source de contrôle social ne doit pas être mise en œuvre au sein des Adipa, certains d'entre eux défendent toutefois l'idée d'une forme de contrainte douce au moment où le participant découvre l'activité proposée. Il s'agit par exemple d'inciter fortement le nouveau venu à être présent au moins trois fois de suite car, lors de la première rencontre avec un groupe déjà constitué et face à une activité parfois déroutante, la première impression peut être déstabilisante, faire peur et encourager à ne plus revenir.

Comme le précise ce participant d'un atelier centré sur le jeu scénique, « *la première fois que je suis venu, honnêtement j'ai eu un peu peur, je me suis dit : mais qu'est-ce que c'est que ce truc, ils sont tous fou ; tu vois bien à l'échauffement, ils poussent des cris de bêtes, ils font des trucs de ouf, c'est impressionnant quand tu connais pas ; et puis au bout de deux ou trois fois j'ai adoré ça, je me suis pris au jeu et maintenant je trouve ça génial* ». Parallèlement, ce tribunitien responsable d'un Adipa rappelle qu'« *on n'est pas dans une activité d'insertion habituelle ici ; donc c'est vrai qu'au début ça peut surprendre parce que les bénéficiaires de longue date, ceux qui pratiquent l'insertion depuis des années, ils ne sont pas du tout habitués à ça (…) ; il leur faut le temps de se familiariser* ».

Alors que le type de contrainte défendu par les conservateurs tend à asseoir un contrôle social rigide, le type de contrainte proposé par les tribunitiens tend à inciter une obligation de présence minimale, temps nécessaire à la familiarisation avec l'ambiance et le lieu, afin de permettre l'émergence du plaisir. La différence entre les deux types de contraintes avancés repose sur la tension, elle aussi présente de façon continue dans l'insertion depuis ses origines, entre ascétisme et hédonisme.

3. Adipa et individualisme : le réveil d'une tension entre ascétisme et hédonisme

Les conservateurs et ambivalents défenseurs de l'insertion traditionnelle dénoncent les possibles méfaits d'un esprit hédoniste que l'artiste est susceptible de véhiculer auprès des bénéficiaires de l'aide sociale, cette dernière devant être principalement marquée par une forme d'ascétisme. La critique trouve des échos dans une dénonciation qui s'opérait déjà vis-à-vis des artistes avant-gardistes du 19ième siècle[49]. A cette époque en effet, l'artiste moderniste est considéré par les tenants de la morale bourgeoise comme un être guidé par un individualisme négatif et destructeur de lien social. Les tenants de l'esprit puritain dénoncent un individu guidé par ses seuls désirs, le propulsant en dehors des cadres qui régissent les contraintes sociales, économiques et morales. Ancré dans le seul culte hédoniste, l'artiste avant-gardiste est alors accusé par les tenants de l'ordre moral de n'être guidé que par la recherche de la

[49] Sur ce point, nous faisons particulièrement référence à Bell D., *Les contradictions culturelles du capitalisme*, (1976), Paris, PUF, 1979.

satisfaction immédiate qui l'embrigade dans une course infinie vers des plaisirs toujours plus effrénés, mais aussi toujours plus vides de sens. L'hédonisme est alors associé à une force destructrice. On dénonce les méfaits de la recherche individuelle du plaisir sur la solidarité, la perte de ce que les civilisations berbères et arabes nommaient au 14ième siècle l'*Asabîyah*, le sentiment de solidarité qui lient les hommes entre eux dans une relation quasiment fraternelle. Le Modernisme artistique guidé par l'hédonisme est ainsi associé à un processus de désolidarisation, vecteur de rupture dans la longue chaîne des êtres.

De leur côté, les artistes avant-gardistes revendiquaient la place de l'hédonisme – et de l'individualisme qui l'accompagne – dans sa fonction de désolidarisation, non pas avec les hommes mais avec le système de valeurs et l'intention morale de l'ordre bourgeois. Ils revendiquaient une dissolution des axiomes centraux de la structure sociale dominante perçue comme un champ de servitude et d'aliénation. L'orientation axiologique des modernistes était alors perçue comme une volonté de faire émerger de nouvelles formes de solidarité. Il ne s'agissait plus tant de rompre brutalement la chaîne de la continuité des êtres que de trouver de nouvelles formes de relations inter-êtres. Autrement dit, il ne s'agissait pas tant d'appeler à une révolution que de lutter contre la statique sociale et la reproduction des anciens schémas de société. Tandis que les opposants de l'avant-gardisme voyaient en l'hédonisme une forme de désolidarisation, les pro-avant-gardistes y voyaient une alternative de changement favorable à l'émergence de nouvelles formes de solidarité.

Plus d'un siècle après, on trouve des réminiscences de ces postures antagonistes. Les traces laissées par le passé sont toutefois adoucies. En effet, pour les tribunitiens qui interviennent dans les Adipa, l'hédonisme est en lien avec la recherche non pas du plaisir en soi ou à tout prix mais du plaisir ressenti dans la création artistique. L'individualisme que l'artiste contemporain est amené à promouvoir est donc beaucoup moins radical que celui prôné par les modernistes dans la mesure où il ne valorise pas l'hédonisme en tant que principe moral mais en tant que vecteur d'ouverture à l'autre. Il s'agit en effet, à travers la pratique artistique, de (ré-)apprendre à se rendre disponible à soi afin d'être (à nouveau) disponible aux autres.

Dans cette optique, le plaisir personnel que les participants des Adipa découvrent par le biais de la création artistique devrait avoir des répercussions positives sur la recherche du plaisir dans toute action quotidienne. La pratique artistique serait ainsi un vecteur de motivation, de dynamisation de l'être et d'investissement dans un projet. Comme le rappelle ce tribunitien cadre du social, « *la culture c'est quand même quelque chose de très personnel, c'est dans l'intime que ça se passe. Mais en même temps, la culture c'est aussi quelque chose qui vous porte. Vous savez, il m'arrive de peindre, juste comme ça pour le plaisir ; et bien quand je peins je suis vraiment un autre, je ressens un plaisir unique et ça me porte ça. Même quand on arrête de peindre, ce plaisir là, il reste encore longtemps après. Et je ne vois pas pourquoi ce serait différent pour les gens qui viennent dans les ateliers ; moi j'y crois fortement à ça* ».

Pour autant, l'objectif d'une satisfaction et d'un plaisir personnels ne fait pas l'unanimité parmi les acteurs concernés par les Adipa. Certains conservateurs et ambivalents pensent que l'hédonisme, même s'il n'est pas radical, n'a pas sa place dans de telles actions. Ainsi, cet ambivalent instructeur en Mission locale pense que *« d'accord ils ont droit au plaisir comme tout le monde etc. On entend tout le temps ça dans les réunions maintenant, je suis d'accord. Mais il ne faut quand même pas que tout ça soit trop cool. S'il n'y a que du plaisir on n'aboutira à rien, enfin je veux dire que tout ça, ça ne va pas trop avec l'insertion quand même ; c'est pas en ayant du plaisir à faire un dessin qu'ils trouveront un boulot, voilà, il faut être clair, moi c'est ce que je pense* ». Dans cette optique, le plaisir est directement relié à l'idée que l'activité artistique est d'abord et avant tout une activité de loisir. Le loisir est alors répertorié dans les droits du dehors. Autrement dit, il fait partie des secteurs de la vie sociale auxquels l'individu peut avoir accès sous certaines conditions, dont la première demeure l'emploi ou la participation à la sphère productive. Pour les conservateurs, « *c'est du loisir ça, c'est une occupation, c'est pas sérieux et face à ce genre de choses, je crois qu'on a raison de se dire : mais qu'est-ce qu'ils foutent, ils s'amusent à faire de la peinture alors qu'ils feraient mieux d'aller au boulot. En plus, on sait pertinemment que tout ça, ça n'a pas de sens économique dans la société actuelle* ».

La pratique artistique, lorsqu'elle est définie par la recherche du plaisir personnel qui passe par la sensation est donc perçue de manière négative par les tenants de l'insertion traditionnelle. Cette vision contrecarre les objectifs des tribunitiens qui

justifient une grande partie de la pertinence des Adipa par leur impact sur le réveil des émotions.

4. Adipa et vision charismatique de l'art : le réveil d'une tension entre raison et émotion

Les conservateurs et ambivalents qui défendent les préceptes de l'insertion traditionnelle sont en désaccord avec les tribunitiens sur l'assertion selon laquelle l'hédonisme, lorsqu'il déclenche un réveil des émotions, peut être un vecteur d'insertion. Plus encore, selon les conservateurs, l'émotion portée par la pratique artistique n'est pas accessible à tous, elle n'est pas un principe universel ou ontologique. Ce conservateur pense à ce propos qu'*« il faut arrêter de dire que tout le monde est capable de faire de l'art ; moi vous me mettez devant une feuille blanche, je suis désolé mais il ne sortira rien de beau, c'est comme ça.* » A l'inverse, les tribunitiens et les ambivalents sensibilisés à la pratique artistique pensent comme cet artiste qu'« *on a tous ce potentiel là en nous, il suffit simplement de le réveiller et ce réveil là, il passe par la rencontre. Moi si mon instit de CM1 m'avait pas permis de venir à ses cours du soir gratos, je vivrais pas de ma peinture aujourd'hui, je sais pas ce que je serais mais ce qui est sûr, c'est que je ne serais pas là.* » Les tribunitiens considèrent donc que tout individu, du fait de sa sensibilité, revêt des capacités créatrices, et de ce fait, est susceptible de mener à bien une production artistique.

Comme nous l'avons vu pour l'hédonisme, cet appel à la sensation fait lui aussi fortement écho au Modernisme du 19ième siècle. En effet, en se rebellant contre la culture de la classe bourgeoise, les modernistes ont rejeté le versant rationnel et cognitif de la production artistique, valorisant ainsi les formes expressives spontanées, voire instinctives. En ce sens, le Modernisme peut alors être perçu comme « une revanche des sens sur l'esprit »[50]. L'être social ne dépend plus de ce qu'il pense mais de ce qu'il ressent. Pour les artistes avant-gardistes de cette époque, la recherche de la vérité passait alors par la sensation et non plus par la raison. L'œuvre d'art n'avait plus vocation à procurer des émotions, elle était émotion. Le vicaire de Rousseau n'allait-il

[50] Harouel J.L., *Culture et contre culture,* Paris, PUF, 1994, p. 49.

pas jusqu'à modifier le principe de Descartes en déclarant « j'éprouve des sentiments donc j'existe »[51].

Dans le même ordre d'idée, les tribunitiens ont pour objectif de provoquer la rencontre pour permettre au public en insertion d'accéder au monde sensible, ce dernier étant perçu comme un complément de l'hédonisme dans ses vertus d'ouverture aux autres. Un animateur socioculturel responsable d'un Adipa estime qu'il est encourageant de voir « *une personne qui arrive, au bout de quelques semaines, à dire : « ça j'aime bien ; ça j'aime pas. Parce que je t'assure que quand ils arrivent ici, il y en a plein qui ne savent pas dire s'ils aiment ce tableau ou pas ; c'est comme s'ils n'éprouvaient plus rien depuis longtemps, comme s'ils étaient devenus insensibles ; et quand tu sens que ça, ça se réveille, c'est bon signe, c'est que quelque chose est déclenché. D'ailleurs tu vois qu'après, tout le reste suit : ils sourient, ils parlent plus avec les autres, ils sont plus sûrs d'eux, ils osent des choses sur le papier. Donc, je crois que c'est vraiment important de leur faire ressentir des choses* ». Sur ce point, les tribunitiens adhèrent à une conception charismatique du rapport à l'art. Dans une perspective moderniste, l'œuvre possèderait des qualités intrinsèques qui suffisent à provoquer l'émotion immédiate.

Parallèlement, dans une perspective malrucienne, les tribunitiens distinguent la découverte de l'amour de l'art d'un apprentissage de type pédagogique à des fins d'harmonisation de pratiques sociales différenciées. L'objectif réside uniquement dans une mise à disposition des œuvres pour que le public qui le souhaite accède à leurs vertus. Un tribunitien se souvient d'un groupe de personnes en insertion avec lequel il a organisé une visite de musée et plus particulièrement d'une femme qui « *a flashé sur un tableau qui représentait une chaise avec une nana sous la chaise. C'était incroyable comme elle en parlait. Elle a refait la vie, la condition de la femme dans le truc, elle est restée devant cette image de la chaise et elle a refait l'histoire de la femme. Par un moment il y avait 7 ou 8 personnes du groupe autour d'elle qui l'écoutaient. Elle s'est laissée aller à dire ce qu'elle ressentait. Elle a dit ses émotions. Et après, c'était fini, elle a conclu en disant : c'est joli. Je lui ai juste demandé : à ton avis, il a été fait quand ce tableau ? Et elle m'a dit : oh, ça, ça doit avoir au moins cinq cents ans ; C'était un*

[51] Rousseau J.J., *Les confessions*, 1770.

tableau du début du siècle, c'est rigolo. Mais là, elle avait sorti ce qu'elle avait à sortir ; elle s'est lâchée et je crois que c'est aussi ça être en contact avec l'art ».

Dans l'optique tribunitienne, la pratique artistique, au même titre que le contact avec l'œuvre, aurait aussi des impacts directs et concrets sur l'insertion. Dans ses vertus de réveil des émotions, elle serait susceptible de renforcer la confiance en soi qui permet de reconquérir les compétences sociales mises en sommeil par un temps de chômage prolongé. Les participants des Adipa seraient ainsi en mesure, par un transfert des émotions, par une impression de déjà-ressenti, d'aborder leur parcours d'insertion de façon active et maîtrisée. Cette sensation du déjà-vécu est par ailleurs désignée par quelques participants comme un élément important dans leur parcours d'insertion. L'un d'eux raconte que « *là en ce moment je suis en formation et donc je cherche un stage et l'autre jour, j'ai rencontré une nana dans une structure d'accueil périscolaire où j'aurais bien aimé faire mon stage et elle me proposait un truc vraiment euh, à côté de la plaque quoi. En gros, je devais faire le larbin tu vois, bon. Et pendant l'entretien, j'ai repensé au théâtre et je me suis dit : quand t'es sur une scène, t'arrive à dire non, en impro, sans texte, sans rien. J'ai déjà ressenti ce que ça fait de dire non et pour moi je peux te dire qu'avant c'était dur hein (rire). Et donc là je me suis dis : t'y es déjà arrivée ; d'accord c'est sur scène, c'est du jeu etc. mais n'empêche … et la nana là, et ben j'ai réussi à lui dire non et je suis vachement contente de moi ; J'ai pas de stage chez elle mais je suis contente (rire) ; et puis je trouverai bien un stage ailleurs de toute façon* ».

Mais cet appel au monde sensible est loin de faire l'unanimité dans le domaine de l'insertion traditionnelle. Les tribunitiens en ont conscience et affirment que « *dans l'insertion, la plupart des gens s'en foutent de ça ; va parler d'émotion, de sensation et de tout ça à des élus ou même à des assistantes sociales hein ; ils ne voient pas ce que ça vient faire là.* » Le domaine des émotions et du réveil des sens n'a donc pas trouvé une assise stable au sein de l'insertion. Il émerge depuis quelques années, porté par une minorité d'acteurs qui lui octroie des vertus efficaces. Mais il demeure très marginal, en partie du fait que les acteurs lui accordant une grande importance dans le processus d'insertion ne parviennent pas à argumenter leur position de façon rationnelle et tangible. La seule justification qu'il mobilisent relève de leur propre expérience, de leur propre ressenti. Ce faisant, ils produisent l'effet inverse à celui recherché, à savoir le

rejet d'une idée non rationnelle. Au lieu de réunir deux mondes antagonistes, ils nourrissent la séparation ; ils impulsent un effet contre-productif en entretenant l'écart axiologique que l'on trouvait déjà au milieu du 19ième siècle entre le système des valeurs bourgeoises et celui des modernistes avant-gardistes.

Chapitre 2 - Les Adipa et la remise en cause du Projet d'insertion en vue de la valorisation d'un Projet de vie

Comme la société contemporaine, l'insertion traditionnelle accorde une importance prépondérante à la notion de projet défini comme un futur souhaité à faire advenir. En tant que contenu structuré permettant d'envisager des perspectives à venir, la notion de projet se trouve dans tout type d'organisation sociale. On trouve ainsi des projets politiques, urbains, architecturaux, associatifs, de société, etc. Mais à mesure de l'évolution des sociétés, le projet s'est aussi immiscé dans la sphère individuelle, devenant de plus en plus déterminant dans la construction des subjectivités. Au sens que lui donnait Fichte, il se définit alors comme « cette capacité du Moi d'être effort infini pour se réaliser lui-même, tension vers, aspiration »[52]. Il faut toutefois attendre l'ère postmoderne et les années 1970 pour que le projet devienne une référence incontournable, à la fois comme principe organisateur de la société et déterminant de l'appartenance sociale. Dans certains contextes, le projet prend alors l'allure d'une injonction. Plus qu'une caractéristique déterminante de l'identité, il devient un principe de citoyenneté. Ce faisant, l'entité sociale dépourvue de projet est – ou se met – en risque d'exclusion.

La loi du 1er décembre 1988 instituant le RMI accorde une forte importance à la notion de projet comme instrument d'accès à la citoyenneté des personnes dépendantes de l'aide sociale. Dans ce cadre, le projet d'insertion sociale vient renforcer le projet

[52] Boutinet J.P., *Psychologie des conduites à projet*, Paris, PUF, 1996, p. 12.

d'insertion professionnelle qui prévalait jusqu'alors. Le projet d'insertion trouve désormais sa formalisation, voire sa rationalisation dans le contrat d'insertion que doit signer chaque bénéficiaire lorsqu'il s'engage à mettre en œuvre des démarches actives en contrepartie de l'allocation qui lui est allouée. Alors que la société post-industrielle perçoit le projet comme un instrument de prévention des situations de marginalisation et de précarisation, l'insertion l'utilise comme un outil de réparation des situations d'exclusion. Un des objectifs assignés à l'insertion est donc d'inscrire les bénéficiaires de l'aide sociale dans un projet dont les étapes sont définies, voire prédéfinies dans le contrat d'insertion. Aux yeux des conservateurs, l'inscription des usagers dans les Adipa, comme dans tout type d'action collective d'insertion, devrait relever de ce volontarisme, inscrivant les participants dans un projet d'insertion sociale. Mais parallèlement, les tribunitiens proposent un autre type de projet centré autour de la création artistique et pouvant se résumer dans la notion de projet de vie.

Ce chapitre vise à montrer en quoi et comment les tribunitiens remettent en cause la notion de projet d'insertion et son contenu. Pour ce faire, ils proposent des alternatives concernant d'une part, la prépondérance du libre arbitre individuel sur des objectifs prédéfinis (I), d'autre part la résistance face aux activités utiles en vue d'une action purement rationnelle (II) et enfin, les principes d'anticipation et d'effort en vue de la valorisation d'une culture de l'aléatoire et du plaisir (III).

I. La résistance des Adipa face à un projet d'insertion au service d'un Etat stratège

1. Le projet des Adipa : projet de vie ou contre-projet d'insertion ?

Parmi les différentes figures possibles du projet, le projet d'insertion et le projet de vie sont deux figures antinomiques, au point que le projet de vie peut être considéré comme un contre-projet d'insertion. Le projet de vie porté par les tribunitiens au sein des Adipa tend en effet à remettre en cause les éléments qui font l'essence même du projet d'insertion tel que le perçoivent les conservateurs et ambivalents défenseurs d'une insertion de type fonctionnel et tel qu'il s'est construit au sein de l'insertion traditionnelle depuis ses origines.

L'un des principaux points de distinction repose sur la différence entre d'un côté, un projet d'insertion défini comme un ensemble d'objectifs prédéterminés et d'un autre côté, un projet de vie avant tout déterminé par les notions de style de vie et de libre rapport à l'existence.

Dans le cadre de l'insertion traditionnelle, les objectifs qui composent le projet d'insertion, formalisés à travers un contrat théoriquement élaboré à mesure du suivi individualisé, sont fixés entre un travailleur social et une personne en insertion. Le travailleur social est alors missionné par l'institution pour établir, avec le bénéficiaire, un projet sectorisé en autant de problèmes sociaux à résoudre. Par l'intermédiaire du contrat d'insertion, il s'agit de motiver l'individu à s'engager dans des démarches relatives à la santé, l'alphabétisation, la gestion des obligations administratives, la gestion du budget, l'engagement dans des activités sociales, voire dans un emploi aidé, le développement des sociabilités, l'inscription dans une formation, etc. Visant en arrière plan le retour à l'emploi durable, il s'agit donc de tracer les étapes qui définissent un parcours d'insertion réussi.

Face à un modèle de projection prédéfini, formalisé et sectorisé, le projet que proposent les tribunitiens prône un individu libre d'opérer des choix de vie. L'alternative au projet d'insertion vise alors uniquement la mise en capacité de l'individu en insertion à esquisser un style de vie. L'objectif premier du projet de vie consiste à trouver une cohérence entre des aspirations individuelles et les composantes d'une identité sociale. Reposant sur une conception abstraite de l'existence plus que sur un projet concret qui se réaliserait par une succession d'étapes, le projet de vie a une visée à long terme et détermine l'ensemble des choix de l'individu face à son environnement social et professionnel.

Sur ce point, les conservateurs et les ambivalents défenseurs de l'insertion traditionnelle expriment la crainte d'une influence négative que le style de vie des artistes pourrait avoir sur les choix de vie des participants. Parce qu'ils perçoivent l'artiste comme un être marginal, qui vit dans l'instant et dont le parcours de vie est instable, ils redoutent que les participants, par le biais d'une identification, adhèrent à un projet de vie qui ne correspondrait pas aux exigences d'un projet d'insertion

classique. Dans cette perception, l'artiste et le projet de vie dont il est susceptible d'être porteur, représentent un contre-modèle de l'insertion.

De plus, étant directement liée à une conception de l'existence, l'émergence d'un projet de vie implique nécessairement de faire comprendre aux participants que leurs choix de vie sont sous-tendus par l'adhésion à certaines valeurs. Ce sont en effet les valeurs auxquelles il adhère qui permettront à l'individu de comprendre pourquoi il choisit tel style de vie plutôt que tel autre, même et y compris si les valeurs qui sous-tendent ces choix vont à l'encontre d'une adhésion à la valeur travail ou encore d'un objectif d'insertion professionnelle durable.

Si l'on pousse à l'extrême ce qui différencie fortement les projets d'insertion classiques de ceux que proposent les Adipa, on s'aperçoit alors que si le travailleur social est missionné pour orienter le projet d'insertion des bénéficiaires, l'artiste quant à lui, n'élabore aucun projet pour les participants. Tandis que dans la perception traditionnelle, le projet d'insertion consiste à placer un professionnel qui a un projet sur (et pour) les bénéficiaires, la perception innovante des Adipa propose de placer un artiste qui n'a aucun projet sur (et pour) les participants, si ce n'est celui de les aider à faire émerger leur propre projet de vie. Tandis que le projet d'insertion est caractérisé par la nécessité de franchir des étapes pré-définies et édictées par l'institution, le projet de vie est sous-tendu par la question du sens que chacun entend donner à ses entreprises. Ce dernier prend alors l'allure d'un projet vide, d'une coquille que l'acteur du projet a la charge de remplir.

Un autre point de distinction concerne la prédominance de la linéarité des étapes au sein du projet d'insertion, en opposition à un projet de vie qui tente de prendre en compte la globalité de l'existence. En effet, depuis les années 1980, l'insertion traditionnelle repose sur une décomposition des parcours d'insertion en autant de compétences sociales à (ré-)acquérir. Dans cette approche, le projet est centré sur les choix (réels ou par défaut) des bénéficiaires dans le but d'élaborer un cheminement social, puis professionnel. Le projet individuel fonctionne alors sur la base d'étapes successives. Se dessine ainsi un parcours linéaire dans lequel chaque étape doit être finalisée avant de passer à la suivante. La prédominance de la linéarité amène une grande part des professionnels du social et des élus conservateurs à considérer que, pour

les personnes dites éloignées, voire très éloignées de l'emploi, l'insertion professionnelle ne peut pas se réaliser sans le préalable d'une insertion sociale[53]. Parmi les conservateurs et les ambivalents porteurs d'une insertion de type fonctionnel, cette vision linéaire de l'insertion traditionnelle amène les travailleurs sociaux et élus à réduire les Adipa à une étape moratoire et supplétive dans un parcours individuel. Ainsi, comme le précise cet élu local, « *au moins ça leur passe le temps, ça les divertit un peu et pendant ce temps là, ils sont occupés (…). Quand ils sont à l'atelier, on est sûr qu'ils mangent le midi et puis c'est toujours une journée qu'ils ne passent pas devant la télé.* » Comme on pouvait le lire dans les écrits de la planification de la fin des années 1970, il s'agit de permettre aux bénéficiaires de s'entraîner à la vie sociale. Dans cette perception, les Adipa représentent une étape qui, dans un parcours d'insertion chaotique, prépare les bénéficiaires à s'inscrire soit dans une action d'insertion professionnelle (chantier d'insertion, formation qualifiante, etc.) pour les moins éloignés de l'emploi, soit dans une action d'insertion sociale politiquement reconnue (ateliers couture, jardinage, cuisine, etc.) pour les plus éloignés.

Défendant l'alternative d'un projet de vie, les tribunitiens pensent au contraire que l'individu, qu'il soit en insertion ou non, ne peut pas être découpé ou décomposé en étapes successives à franchir. Il est un tout, une globalité. Ainsi, ce cadre du social précise qu'« *on ne peut pas saucissonner les personnes comme ça ; on a tous des phases dans la vie où on est un peu paumé, où on ne sait pas trop où on va, qu'on soit en insertion ou pas ; on a forcément des ruptures dans notre projet de vie, des moments où il faut rechercher une cohérence* ». Dans cette optique, la distinction entre insertion sociale et insertion professionnelle perd tout son sens. Ces deux pôles ne sont pas des étapes successives à franchir dans un parcours linéaire mais un ensemble à construire d'abord et avant tout sur la base d'une cohérence entre des valeurs auxquelles on adhère et des conduites qu'on adopte en vue de concrétiser ces valeurs. Les tribunitiens précisent par ailleurs que « *ici on a des gens qui ont retrouvé un boulot et qui continuent*

[53] Selon le questionnaire passé auprès des travailleurs sociaux de secteur du département des Vosges, 29 des 61 répondants pensent que l'insertion professionnelle ne peut pas se réaliser sans un préalable en termes d'insertion sociale. A l'inverse, 29 des 61 répondants pensent que l'insertion sociale et l'insertion professionnelle sont deux pendants de l'insertion qui peuvent se réaliser dans un même temps. Si les travailleurs sociaux sont partagés sur ce point, on s'aperçoit en revanche que les élus rencontrés lors des entretiens semi-directifs adhèrent très majoritairement à l'idée d'une distinction à opérer entre ces deux phases qu'ils perçoivent comme nécessairement successives.

à venir à l'atelier dès qu'ils peuvent ; et on ne va pas les mettre dehors sous prétexte qu'ils ont un boulot et qu'ils n'ont plus rien à faire là. Alors c'est vrai que ça nous pose un petit problème d'assurance parce que légalement ils n'ont pas le droit d'être là, ils sont sortis du système mais bon (rire) ; on ne dit rien à ceux d'en haut (…). Le tout, c'est qu'ils n'aient pas d'accident donc on fait un peu plus gaffe ».

La distinction entre un projet d'insertion linéaire et un projet de vie global entraîne la remise en cause d'un autre principe concernant les limites temporelles du projet d'insertion. En effet, ce dernier doit se dérouler à court ou moyen terme, l'objectif étant d'accompagner le plus rapidement possible le bénéficiaire vers l'emploi. Le projet d'insertion prend fin à partir du moment où l'objectif du retour à l'emploi est atteint. Au-delà de cette limite, la personne doit passer à un autre projet, qui ne regarde plus les acteurs de l'insertion. L'influence que ces derniers cherchent à établir sur les parcours individuels est donc limitée à ce stade. Le projet de vie en revanche se déroule nécessairement sur le long terme. L'insertion est alors perçue comme un processus constant et infini, en dehors des limites institutionnelles de l'inscription dans un système.

Enfin, une dernière opposition fondamentale concerne la question de l'adaptation des individus à leur environnement. En effet, dans le projet d'insertion, les étapes représentent des paliers à franchir en vue d'une acceptation des exigences de la société globale et plus spécifiquement de la sphère productive. L'individu doit donc apprendre à se plier aux contraintes de l'environnement économique dans lequel il vit. Dans cette perspective, l'environnement est perçu de manière unitaire et homogène ; l'adaptation de l'individu représente la condition *sine qua non* de son intégration. Sur ce point encore, pour les conservateurs et les ambivalents défenseurs d'une insertion traditionnelle, l'artiste apparaît comme un contre-modèle de l'insertion. Ainsi, cet intervenant social précise que les artistes sont peu malléables dans leur rapport au système. Selon lui, « *c'est souvent les autres qui doivent rentrer dans leur truc et se plier à leurs exigences mais eux, ils ne veulent pas faire cet effort là, ils ne se plient pas aux contraintes des autres, donc ça aussi c'est gênant parce que, par rapport aux bénéficiaires, on leur montre quoi comme exemple ?* ».

De leur côté, les artistes et plus globalement, l'ensemble des tribunitiens relativisent cette vision plus ou moins mythique de la figure de l'artiste libre et sans contrainte. Ils précisent que « *nous aussi on a des contraintes à respecter ; des fois c'est tout simplement parce qu'il faut manger hein, c'est simple (…) par contre pour moi ce qui est important c'est que je veux choisir mes contraintes ; si un truc me pompe trop, je pars, voilà !* ». En revendiquant l'alternative d'un projet de vie, les tribunitiens proposent non pas d'inverser les logiques de l'insertion traditionnelle mais de les ajuster. Il ne s'agit pas de revendiquer une adaptation de l'environnement aux *desiderata* de l'individu mais d'amener l'individu à s'adapter à un environnement choisi. L'émergence d'un projet de vie doit alors permettre à tout individu de définir le contexte économique, social et culturel dans lequel il se sent le plus apte à s'adapter. Dans ce cadre, l'environnement est perçu comme pluriel et multiplex[54]. Pour les tribunitiens, les Adipa visent cette ouverture des possibles environnementaux ; une ouverture perçue comme un facteur central dans la motivation des participants et dans l'émergence d'un projet de vie librement choisi et/ou consenti.

2. Les Adipa et la résistance à la prédominance du projet individuel au profit du projet territorial

Nous avons vu que les Adipa perturbent le cadre et les objectifs assignés au projet d'insertion en proposant des changements sur des éléments qui touchent à l'essence même de la notion de projet d'insertion. Mais en portant l'alternative d'un projet de vie, les tribunitiens réveillent aussi l'ancienne tension inhérente à l'insertion traditionnelle qui place toute activité d'insertion entre les logiques de projet individuel et de projet territorial.

En effet, au sein des pratiques professionnelles de l'insertion et à mesure de l'évolution des politiques territoriales, on a vu se renforcer une oscillation constante entre les approches territoriale et individuelle, avec toutefois une prépondérance de la

[54] Le terme multiplex est volontairement utilisé dans son sens technique, désignant « un signal transmis par une voie unique et qui peut être décodé en plusieurs signaux. » (*in* Le Grand Robert de la langue française, *op.cit*., 2001, p. 1739). L'aspect multiplex de l'environnement permet ainsi de penser qu'il est possible de poser plusieurs regards ou interprétations sur le monde environnant.

seconde approche. Cette prédominance est en grande partie due aux injonctions des décideurs qui contraignent les travailleurs sociaux à accorder la plus grande partie de leur temps de travail au suivi individuel et à la gestion administrative qu'il entraîne ; le tout au détriment de la mise en œuvre d'actions collectives inscrites dans les politiques de développement social des territoires.

La volonté de mettre en œuvre une logique territoriale relève principalement de la velléité de changement des réformateurs de l'action sociale, restant ainsi à l'état d'ambition. Et lorsque, au sein même de l'insertion, le projet territorial devient une réalité sociale, ce n'est le plus souvent que sur une courte durée, faute de trouver les moyens humains, temporels et financiers nécessaires à sa pérennisation.

Pourtant, lorsque les Adipa résistent à la prédominance du projet individuel, ils revendiquent l'idée d'un individu décentré, qui prend de la distance vis-à-vis de sa propre situation sociale et qui s'inscrit dans un environnement global, choisi le plus librement possible. Mais plus encore, ils revendiquent l'inscription de toute démarche d'insertion dans un projet commun à l'ensemble du territoire. Ce faisant, ils refusent l'idée d'un Etat stratège et font la promotion d'un Etat animateur.

En effet, l'approche territoriale se caractérise par l'ancrage des structures d'insertion dans le contexte économique et social local. Il s'agit de développer des pratiques partenariales ouvertes au plus grand nombre d'acteurs (associations, entreprises, etc.) afin de dynamiser le lien social et d'inscrire les actions d'insertion dans le développement économique, culturel et social du territoire. Dans ce cadre, l'Etat octroie des moyens financiers aux structures d'insertion dans l'objectif de les soutenir dans la mise en œuvre des démarches d'animation des territoires.

A l'inverse, l'approche individuelle se focalise sur la construction d'itinéraires personnalisés qu'elle perçoit comme le seul instrument susceptible de sortir les usagers de la spirale de l'exclusion. Elle est aussi une approche catégorielle dans la mesure où elle détermine des catégories de population selon un critère de proximité ou au contraire d'éloignement de l'emploi, établissant ainsi une hiérarchie sociale au sein de la politique d'insertion. Cette approche caractérise plutôt le volontarisme d'un Etat stratège dans la mesure où la politique publique ne regarde plus tant le processus

d'action que la procédure et les résultats (émission de tableaux de bords, de taux de sorties vers l'emploi durable, etc.). De plus, l'aide financière octroyée par l'institution et/ou l'Etat décentralisé n'est plus tant un moyen au service des territoires qu'une prestation individuelle accordée en contrepartie de l'engagement du bénéficiaire dans le projet qu'il (qu'on lui) dessine. On attend alors de l'individu qu'il adopte un comportement responsable devant la réussite ou l'échec des étapes qu'il se doit de franchir.

Lorsque les élus locaux exigent des travailleurs sociaux qu'ils établissent le plus grand nombre possible de contrats d'insertion, ils contraignent les professionnels du social à inscrire leur pratique dans l'approche individuelle de type catégoriel. Ces derniers peuvent bien entendu développer des partenariats et les inscrire dans les actions collectives d'insertion. Mais l'orientation des bénéficiaires dans les ateliers et chantiers d'insertion doit viser en premier lieu une étape de leur insertion sociale et/ou professionnelle. L'action collective est alors au service de l'approche individuelle. Elle demeure sectorisée et constitue en elle-même une étape du projet d'insertion.

Officiellement, les Adipa ont vocation à lier projet individuel et projet territorial. En effet, si la décision politique affiche clairement leur mission d'aide à la réalisation d'un projet d'insertion individuel, elle précise aussi que « chaque atelier doit s'inscrire dans une démarche territoriale et trouver les moyens de son ancrage dans le tissu économique, culturel et social local »[55]. Ces ateliers relèvent donc aussi et surtout d'une approche territoriale. Mais le développement d'une telle approche nécessite de changer quelque peu les modes de fonctionnement et plus particulièrement les modes de partenariat traditionnellement développés dans les pratiques professionnelles de l'insertion. Il nécessite notamment le passage d'un fonctionnement commun à un co-fonctionnement.

A la différence du partenariat qui s'élabore dans le cadre d'un projet commun, la mise en œuvre d'un partenariat visant un co-fonctionnement nécessite de se rapprocher l'un de l'autre sans s'absorber l'un l'autre. Il ne s'agit pas tant de trouver des compromis et des consensus que d'agencer et d'apparier les différences en vue d'une

[55] PDI des Vosges, 2001-2003, p. 5.

complémentarité effective. Mais les formes de partenariat entre les professionnels du social et les professionnels responsables des Adipa (à savoir les artistes et les animateurs socioculturels) ne se sont pas développées en ce sens, ou très peu.

On note par exemple que seule une minorité des participants est orientée par les services sociaux du département, les travailleurs sociaux de secteur ou encore les structures d'insertion professionnelle. La majorité a pris connaissance des ateliers soit par le bouche à oreille, soit par le biais d'associations locales (Maison des Jeunes et de la Culture (MJC), Etudes et chantiers Lorraine, etc.), soit enfin par le biais de la presse et autres moyens de communication (émissions de radio locale, affichettes, etc.)[56].

Au final, le partenariat établi relève de la société civile et n'interpelle que très peu les services spécialisés dans l'insertion. Un artiste précise que « *là, ça va mieux parce qu'on a levé un certain nombre de barrages et on commence à être de plus en plus inséré dans le tissu local ; on a de plus en plus de relations avec les partenaires, de façon un peu moins fausse que ce qu'on avait au début* ». Mais abordant ce thème, l'animatrice socioculturelle du même atelier précise que « *au niveau des partenaires ça va, mais c'est parce qu'on s'est orienté vers des partenaires que je connais mieux, avec qui j'ai déjà travaillé sur d'autres trucs, c'est plutôt des associations (…) ; j'ai laissé tomber les relations avec la PAIO par exemple parce que euh … on n'est pas du tout sur la même longueur d'onde. Pourtant, on a essayé au début parce que le Conseil Général nous y obligeait enfin, on ne savait pas trop si on pouvait choisir nos partenaires ou si on devait juste avoir ceux que le CG avait désigné, c'était pas très clair. Donc là maintenant, c'est toujours pas clair mais ça ne fait rien, on passe outre (rire)* ».

[56] L'orientation de la totalité des participants au sein des ateliers qui ont fonctionné pendant deux ans se répartit de la façon suivante : dans le premier atelier, 19,3% des participants ont été orientés par les structures d'insertion professionnelle (PAIO et Mission locale). Aucun n'a été orienté par les services sociaux du territoire. 16,1% connaissaient déjà l'accompagnateur social encadrant l'atelier et sont venus par ce biais. Enfin, 61,2% ont pris connaissance de l'atelier par le bouche à oreille. Dans le second atelier, 29,7% ont été orientés par les services sociaux et les structures d'insertion professionnelle, 16,2%, par l'association locale porteuse du projet, 16,2% par la presse et autres moyens de communication, et enfin, 37,8% ont pris connaissance de l'atelier par le biais du bouche à oreille. Dans le troisième atelier, 33,3% des participants ont été orientés par les services sociaux et structures d'insertion professionnelle, 29,6% par les associations locales et 37,1% ont pris connaissance de l'atelier par le biais du bouche à oreille. (Source : Bilan des ateliers d'insertion, document interne, Conseil Général des Vosges, DVIS, 2003).

Dans cette relation partenariale aux contraintes institutionnelles floues, l'instructeur en PAIO, partenaire désigné ci-dessus comme défaillant, s'exprime quant à lui en précisant que « *on n'a peut-être pas assez pris le temps de communiquer mais en même temps, c'est pas évident parce que, je sais pas comment ça se passe sur les autres ateliers mais ici, l'animatrice socioculturelle prend le relais total, elle gère tout ce qui est sécu, démarches ; ça ne me choque pas dans l'absolu mais enfin euh…. C'est notre boulot aussi ça, alors les jeunes sont un peu paumés ; elle, elle fait le social, nous aussi euh … on fait la même chose quoi, c'est pas évident* ».

Ces relations partenariales tendues et/ou floues se retrouvent dans tous les Adipa observés. Que les tensions soient le résultat d'une mauvaise définition des rôles de chacun, d'un manque de clarification des objectifs octroyés aux Adipa ou de problèmes interpersonnels, les professionnels du social partenaires de l'action ont éprouvé des difficultés à concevoir le projet de développement territorial dont les ateliers pouvaient être porteurs et se sont focalisés sur la mission d'élaboration de projets individuels. De plus, nombre d'entre eux se sont inscrits dans ce partenariat parce que l'institution les y contraignait. Ce faisant, ils ont développé un rapport de force plus qu'un rapport d'échange réciproque. Par ailleurs, il semble que l'ambition d'un co-fonctionnement n'ait été que faiblement partagée du fait de discordances sur les différentes utilisations possibles des productions artistiques réalisées dans les Adipa.

En effet, d'un côté les tribunitiens revendiquent l'inscription des projets artistiques des Adipa au sein d'un projet territorial de développement social local et font ainsi appel au volontarisme d'un Etat animateur. De l'autre côté, les conservateurs tendent à considérer la seule utilité économique des productions des Adipa, voilant ainsi l'aspect artistique des dites productions.

L'exemple de l'atelier de sculpture sur bois illustre bien ce point. Il est sans nul doute le plus concerné par ces visées en termes d'utilisation rationnelle. Voyant les résultats produits lors de la première année de fonctionnement et saisissant la volonté des Adipa de participer au développement du territoire, les conservateurs ont en effet proposé que les membres de l'atelier fabriquent des abris bus et des bancs sculptés dans le bois ; abris bus et bancs qui seraient installés dans l'ensemble des communes avoisinantes et créeraient ainsi une image territoriale commune. Les tribunitiens ont

refusé cette proposition avec virulence, dénonçant un risque d'instrumentalisation qui selon eux, irait à l'encontre du projet dont ils se veulent porteurs. Ils estiment alors que « *on peut exposer nos productions, par contre moi je refuse qu'on nous passe des commandes pour telle ou telle chose que d'autres entreprises pourraient faire et uniquement parce que ça ne coûterait rien* (…). *Si les ateliers doivent servir à fabriquer pour pas cher ce que d'autres peuvent faire, il faut refuser ce genre de dérive (…) qu'ils s'adressent aux artisans du coin ; ils mélangent tout quand ils nous demandent ça ; on fait pas de l'artisanat ici ; si c'est pour finir en fabricant des trucs à la chaîne, moi je me barre (…) ça peut trahir complètement le projet ; comme quoi il faut toujours être vigilent sur tout parce que si on ne fait pas gaffe, le projet peut vite perdre son âme ; c'est vraiment un projet fragile qu'on porte là* ».

On note que ce qui prédomine à la fois dans la demande des conservateurs et dans le refus des tribunitiens relève d'un positionnement opposé quant aux questions relatives au développement, au sein de l'insertion traditionnelle, d'activités utiles en vue d'une action rationnelle.

II. Les Adipa et la remise en cause des activités qui concrétisent le projet d'insertion

1. La résistance des Adipa aux activités utiles et à l'action rationnelle

Historiquement, l'insertion en tant que politique publique est une réponse à l'augmentation des situations de non emploi et plus encore, à l'augmentation des situations sociales qui passent au travers des mailles du filet de l'Etat providence et qui ne relèvent plus ni du système assurantiel ni de l'assistance sociale. Ce faisant, l'insertion traditionnelle s'est construite en référence au travail et plus globalement aux valeurs qui sous-tendent la sphère productive. Elle s'élabore, dès ses origines, sur fond de production rentable et d'utilité rationnelle de type productiviste.

La très grande majorité des ateliers et chantiers d'insertion traditionnels est en effet caractérisée par la recherche de congruence entre des fins et des moyens rationnels. Sont alors privilégiées les actions collectives d'insertion guidées par une utilité

économique et sociale directement visible. Si les élus locaux acceptent aujourd'hui plus facilement de financer la mise en place d'un chantier d'insertion, c'est à la condition qu'il ait une utilité directe d'une part, du point de vue du développement économique du territoire et d'autre part, du point de vue de l'acquisition individuelle de compétences professionnelles directement transférables dans l'emploi dit de droit commun. Ainsi cet élu ambivalent précise-t-il que ses homologues « *auront du mal à accepter une action s'ils ne voient pas ce que ça apporte au territoire et si en plus ils ont l'impression que les personnes n'apprennent rien en termes de travail alors là je crois que ce sera encore plus difficile* ». Si le secteur de l'insertion a acquis une certaine reconnaissance en termes d'utilité sociale, toutes les actions ne sont donc pas pour autant créditées de la même utilité.

Si on ajoute à cela le fait que la culture est souvent perçue comme un loisir ou une activité occupationnelle qui ne permet pas l'acquisition de compétences professionnelles directement visibles, on comprend que les Adipa font l'objet de réticences de la part des décideurs locaux. Et les résistances sont encore plus marquées lorsque les acteurs considèrent que la participation à un Adipa ne relève pas d'une démarche d'insertion reconnue et n'a donc pas de place dans un projet d'insertion[57]. Un

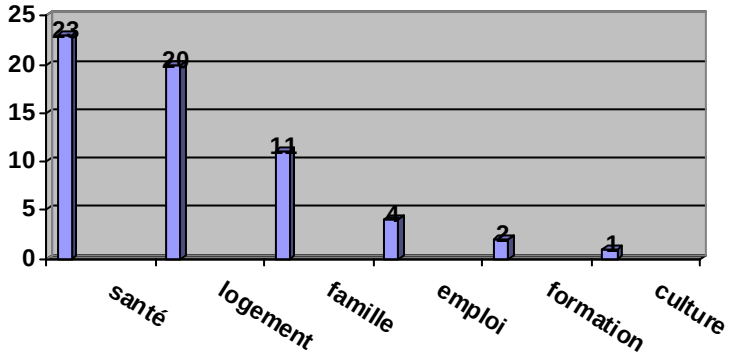
[57] L'analyse de la répartition des postes budgétaires est un révélateur de la hiérarchisation des priorités d'intervention qui se met en place depuis la décentralisation de 1982 au sein des politiques sociales locales. Parmi les quatre types de populations concernées par les compétences sociales des départements à savoir, les personnes âgées, les handicapés, les enfants et les familles et enfin, les bénéficiaires du RMI, l'ordre des priorités varie d'un département à l'autre. Sur ce point, la décentralisation a mis en exergue l'importance des impacts des orientations politiques locales sur la gestion du social, la priorité accordée à l'un ou l'autre de ces domaines dépendant pour une très large part de la ligne politique des territoires. Ainsi, pour le département des Vosges en 2002, le poste budgétaire consacré à l'insertion arrive en quatrième et dernière position après l'Aide Sociale à l'Enfance (ASE), les personnes âgées et les personnes handicapées. Ce poste budgétaire est toutefois en augmentation par rapport à 2001, contrairement aux postes consacrés à l'enfance et à la vieillesse qui décroissent.
Cet ordre des priorités tend à se retrouver dans les perceptions et les pratiques professionnelles des travailleurs sociaux de secteurs interrogés. Alors qu'ils fonctionnent sur le principe de la polyvalence de secteur, les travailleurs sociaux accordent une forte priorité à l'enfance et la famille. L'insertion n'est pas énoncée comme un domaine d'intervention prioritaire. De plus, les professionnels du social réduisent le plus souvent l'insertion au contrat d'insertion, c'est-à-dire à son versant procédural et réglementaire. Lors des entretiens et réunions collectives, alors que nous abordons la question de l'insertion, la plupart des travailleurs sociaux s'exprime sur le taux de contractualisation en baisse depuis deux ans, sur le manque de temps à consacrer au suivi ou à l'accompagnement individuel, « *l'ASE prenant quasiment tout le temps de travail* », ainsi que sur les difficultés à établir des contrats d'insertion acceptables et validés par les Commissions Locales d'Insertion (CLI).

élu tribunitien, responsable de l'insertion au niveau départemental, qui a soutenu la mise en place des Adipa précise qu'« *au début quand j'ai vu le projet je me suis dit : ouh là là, on sort des sentiers battus mais est-ce qu'on va pas se casser la gueule ; excusez moi hein, même si c'est enregistré mais c'était ça, (…). Je me disais : mais comment je vais expliquer à l'Assemblée départementale, à mes collègues et en particulier à mon président que nous allons dépenser de l'argent dans la culture et que grâce à cela nous allons remettre ces gens dans le circuit social* ». Un autre élu, catégorisé parmi les ambivalents, et dont les responsabilités politiques sont éloignées des questions relatives à l'insertion pense qu'« *on ne voit pas trop l'utilité de cette action. Moi je ne suis pas contre, je vois bien ce que ça peut apporter puisque je suis prof en collège, mais j'imagine les autres élus ; ils soutiennent des actions d'insertion quand ils considèrent qu'elles sont utiles, par exemple on a un chantier d'entretien des rivières, pour eux ça, c'est utile mais l'art et la culture, on ne voit quand même pas trop ce que ça apporte* ». On retrouve le même positionnement de la culture et de la pratique artistique dans les perceptions des travailleurs sociaux de secteur.

En effet, lorsqu'on demande aux travailleurs sociaux de secteur de hiérarchiser les domaines d'insertion énoncés dans différents textes réglementaires[58] à savoir, le logement, la santé, la famille, la formation, le retour à l'emploi et l'accès à la culture, on s'aperçoit que l'accès à la culture ne fait l'objet d'une priorité d'intervention que pour une part très marginale du public questionné.

[58] Parmi ces textes réglementaires, on trouve les deux textes centraux que sont d'une part, la loi du 1er décembre 1988 instituant le RMI et d'autre part, le texte du 29 juillet 1998, instituant la Loi d'orientation de la lutte contre les exclusions.

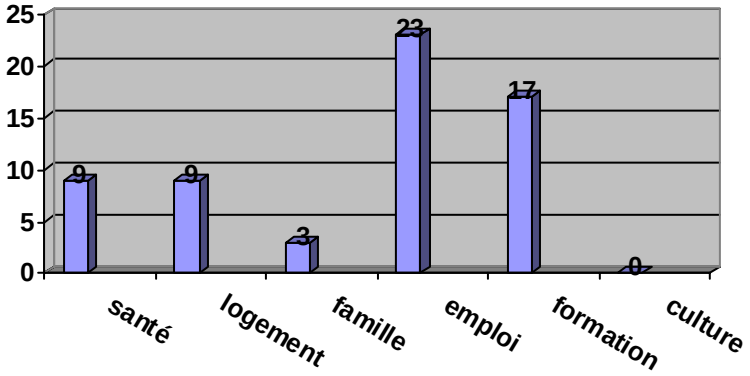
Graphique 1. Les priorités de l'insertion lorsqu'elles sont énoncées par les travailleurs sociaux de secteur (effectif)



Source : questionnaire à destination des travailleurs sociaux du département des Vosges. Evaluation du dispositif Art et Actions, rapport d'étude Lastes, Bretagne V., Legrand M., janvier 2004.

De plus, aux yeux des travailleurs sociaux de secteur, les priorités qui déterminent leur pratique d'intervention ne sont pas en adéquation avec les attentes des décideurs locaux, sauf en ce qui concerne la culture comme outil d'intervention à part entière. Lorsque nous leur demandons de classer ces domaines d'intervention en fonction de ce qu'ils supposent être les priorités des élus locaux, on s'aperçoit en effet que, si l'ordre des priorités des élus est quasiment en opposition parfaite avec les leurs, les questions relatives à la culture représentent le seul domaine en adéquation, renvoyée à une place très marginale, voire inexistante.

Graphique 2. Les priorités des élus lorsqu'elles sont supposées par les travailleurs sociaux de secteur (effectif)



Source : questionnaire à destination des travailleurs sociaux du département des Vosges. Evaluation du dispositif Art et Actions, rapport d'étude Lastes, Bretagne V., Legrand M., janvier 2004.

Le peu de place accordée à la culture explique les réticences que les travailleurs sociaux et les décideurs expriment à l'endroit des Adipa. La culture et la pratique artistique sont alors perçues comme une sorte de succédané, une priorité à accorder de façon conditionnelle, c'est-à-dire lorsqu'on a acquis les compétences sociales et professionnelles nécessaires à l'insertion de type fonctionnel. Dans un tel contexte, les Adipa sont d'autant moins acceptés par les conservateurs et ambivalents tenants d'une insertion traditionnelle qu'ils peuvent difficilement faire la preuve ni de leur aspect tangible, ni de leur utilité et efficacité directe en terme d'insertion. Ce faisant, ils peuvent difficilement s'inscrire dans le cadre d'un projet d'insertion. L'élu responsable de l'insertion au niveau départemental insiste sur la nécessité de démontrer, de faire la preuve d'une utilité qui ne va pas de soi.

Pour ce faire, les porteurs de projet des Adipa ont souhaité réaliser une exposition des productions artistiques de l'ensemble des ateliers après deux ans de fonctionnement. L'exposition s'est tenue dans les locaux du Conseil Général sur une période de deux mois. Elle a permis notamment d'accueillir des classes de collège. L'exposition a ensuite tourné pendant près de 6 mois dans les collèges et lycées les plus éloignés de la ville centre. Si l'exposition visait à valoriser le travail réalisé et à renforcer le processus de consolidation des identités sociales des participants, elle avait aussi pour objectif sous-jacent de montrer à l'ensemble des décideurs – élus et techniciens plus ou moins dubitatifs quant au travail produit – la qualité des résultats obtenus. L'élu en charge du dossier précise que « *j'ai voulu faire cette exposition pour montrer les œuvres faites parce que ça c'est tangible ; mais en réalité, il n'y a que ça de tangible ; pour le reste heu, c'est moins tangible ; donc là, après deux ans de fonctionnement, il faut qu'on trouve absolument les moyens intellectuels ou autre, pour prouver l'utilité d'une telle action sinon on ne la tiendra pas longtemps, moi je ne pourrai pas tenir cette position très longtemps par rapport à mes collègues* ».

L'aspect tangible de l'action est d'autant plus fragile qu'une action d'insertion sociale est habituellement acceptée, reconnue et légitimée lorsqu'elle a des répercussions visibles sur au moins trois domaines de la vie sociale des bénéficiaires ; trois domaines qui font par ailleurs souvent l'objet d'un projet d'insertion.

Le premier domaine concerne une amélioration de la situation financière des ménages dépendants de l'aide sociale. Les ateliers cuisine, couture ou jardinage répondent indirectement à cet objectif. Il s'agit de faire en sorte que les participants utilisent des ressources minimales de manière optimale. Les ateliers centrés sur la cuisine par exemple n'ont pas pour seul objectif d'apprendre de nouvelles recettes aux bénéficiaires ; il s'agit aussi de leur apprendre des astuces pour réaliser des plats équilibrés avec peu de moyens. Une conseillère en économie sociale et familiale (CESF) affirme que « *c'est sûr que les ateliers leur permettent de rencontrer de nouvelles personnes, de sortir de chez elles, de se changer les idées mais il faut reconnaître que si on leur apprend à faire à manger, c'est aussi pour que les enfants mangent mieux, pour qu'elles fassent moins de dépenses de nourriture en n'achetant pas n'importe quoi (…). Donc un atelier, c'est pas que pour leur plaisir personnel, on attend d'autres choses derrière* ». On trouve la même utilité avec les ateliers couture et jardinage qui ont pour finalité implicite de réduire les budgets vestimentaire et alimentaire des ménages bénéficiant de l'aide sociale.

Le second domaine utilitaire concerne l'apprentissage de compétences sociales directement transférables dans la vie privée, familiale notamment. Un professionnel cadre du social pense que dans les ateliers d'insertion sociale classiques « *c'est sûr que pour la plupart on n'en fera pas des ingénieurs il faut être réaliste mais au moins, dans les ateliers où on a majoritairement des femmes par exemple, si on peut en faire de bonne mère de famille, c'est déjà ça ; donc il faut qu'elles acquièrent les bases* ».

Enfin, le troisième domaine concerne les compétences directement transférables dans l'emploi. Les ateliers d'insertion sont alors perçus comme une étape préalable au chantier d'insertion ou autre structure permettant l'accès à un CES. Ainsi pour ce travailleur social, « *on a un atelier où on fait de la cuisine, du ménage etc. C'est vraiment pour les personnes éloignées de l'emploi mais une fois qu'elles vont mieux, qu'elles ont repris confiance en elles, on peut passer à une autre étape ; on peut les orienter vers des associations intermédiaires, vers les emplois de service aux personnes âgées, donc l'atelier ça sert à ça, on leur redonne des bases qu'elles ont perdues ou même pour certaines c'est terrible mais on se rend compte que c'est des bases qu'elles n'ont jamais eu* ». Acquisition de compétences financières, sociales et professionnelles, ces aspects sont d'autant plus valorisés au sein de l'insertion depuis le développement

considérable des métiers relatifs au service à la personne qui s'adressent majoritairement à des femmes sans qualification et sont centrés sur des tâches telles que l'aide à domicile et/ou le service à la personne (ménage, composition des repas, garde d'enfants, etc.).

On note donc que, quelle que soit l'utilité visée, les activités habituellement légitimées au sein de l'insertion traditionnelle se distinguent des actions centrées sur la pratique artistique. Comme on l'a vu, si les activités traditionnelles promeuvent l'épanouissement personnel des participants, c'est toujours en vue de répercussions éducatives plus larges. En revanche, dans le cas des actions centrées sur la pratique artistique, les porteurs de projets insistent sur l'unique objectif d'épanouissement personnel. Un tribunitien rappelle notamment que « *quand une personne vient à l'atelier, c'est pas pour que ses enfants ou son mari mangent mieux, c'est pas pour apprendre à économiser le peu qu'ils ont, on n'est pas dans cette logique là ; ici, la personne vient pour elle, parce que ça lui plait, c'est tout. Et le jour où ça ne lui plait plus, elle ne vient plus, elle ne nous doit rien, il n'y a pas d'obligation* ».

Dans le même ordre d'idée, les actions traditionnelles ont un lien étroit avec le quotidien en développant des activités qui relèvent de la contrainte domestique (cuisine, couture, ménage, jardinage, etc.). A l'inverse, les Adipa valorisent les activités hors temps contraints, des activités relatives au temps de loisir. Les tribunitiens insistent sur ce point en précisant que « *si les gens viennent ici pour ne pas sortir de leur train-train ça ne sert à rien (…). Ici le but c'est de les surprendre, de leur faire découvrir des trucs qu'on ne vit pas tous les jours* ».

Partant d'un même refus du quotidien, les Adipa se distinguent des actions traditionnelles concernant le rapport à la consommation des ménages. Dans le modèle traditionnel, la consommation doit faire l'objet d'une forte régulation. Il ne s'agit pas tant d'apprendre aux bénéficiaires à consommer que de leur donner les moyens de dépenser moins et surtout de dépenser de façon utile. La consommation doit donc être guidée par la rationalité. Au sein des Adipa, les tribunitiens s'inscrivent dans une position opposée. Ils prônent, si ce n'est un déni de la société de consommation, du moins un renoncement à ses formes les plus exacerbées. Les tribunitiens insistent sur le fait que « *il faut leur faire comprendre qu'on n'est pas juste des machines à bouffer et à*

consommer parce que certains d'entre eux, les plus jeunes surtout, ils ne fonctionnent qu'à ça : la consommation à outrance, les fringues de marques, les DVD et Macdonald, c'est impressionnant (rire). Donc on n'est pas là pour leur dire comment il faut consommer, on veut juste leur montrer qu'il y a des moments dans la vie où on peut ne pas consommer, il y a des moments où on peut être en dehors de tout ça ».

Enfin, on trouve une opposition du même ordre concernant le caractère productif de l'activité. Tandis que les ateliers traditionnels axent leur activité sur la production d'objets utiles, les Adipa sont centrés sur la création d'objets inutiles, qui ne servent à rien en soi. Certes, les productions peuvent être au service du développement social des territoires par le biais d'expositions. Mais comme nous l'avons vu, les encadrants se positionnent contre une participation à l'amélioration exclusive de l'image économique du territoire. Ils défendent ainsi l'aspect non marchand de leur action. Ce faisant, ils s'apparentent à cette partie du monde de l'art qui revendique sa non appartenance aux valeurs du négoce ou du commerce, refusant avec virulence l'emploi de termes tels que la rentabilité, l'utilité ou encore le management pour qualifier leur activité et leur mode de fonctionnement.

La comparaison entre les ateliers d'insertion de type traditionnel et les Adipa fait donc ressortir une distinction entre des activités utiles motivées par la raison et des activités ludiques motivées par le seul plaisir lié à la création. La comparaison permet aussi de montrer que les ateliers traditionnels laissent peu de place au ludique et à l'inopiné, considérant que ces sphères de l'existence n'ont pas à intervenir dans un parcours d'insertion et ne peuvent être considérées comme des moyens utiles en vue de fins rationnelles. En défendant la posture inverse, les tribunitiens perturbent les repères de l'insertion traditionnelle qu'ils perçoivent comme étant exagérément centrés sur l'activité professionnelle. Là où les conservateurs trouvent la justification d'un positionnement sérieux, les tribunitiens y voient une approche partielle de l'existence sociale. Leur positionnement peut se comprendre à la lecture de la notion d'intentionnalité zéro développée par Jean Duvignaud dans ses critiques relatives à la prédominance de la rationalité économique.

Analysant le rôle de la transe, du farniente et de la fête dans certaines sociétés premières, Duvignaud relate que « un imbécile un jour, s'indigne devant moi de la

« paresse de ces gens ». Sait-il que la pratique économique n'occupe pas, dans la vie humaine, la part exclusive que lui accordent nos idéologies et le prestige de notre technologie ? Sait-il que dans la plupart des pays du monde, aujourd'hui, la région ludique ou de l'imaginaire est sans doute plus grande que celle qu'on accorde à l'efficacité ? (…) Aucune autre société n'a jamais habilité en elle-même, à l'échelle des individus et des collectivités, un nihilisme ludique comparable au nôtre »[59].

L'insertion traditionnelle tend à entraver la possibilité de développer des activités orientées vers des fins désintéressées, marquée par une absence d'utilité sociale directe. Pourtant, ces activités, souvent réduites à un caractère résiduel, ne semblent pas si marginales que cela et occupent une grande part de la vie sociale des individus, qu'ils soient en insertion ou non. C'est cette part de la vie sociale et intime des participants que les Adipa tentent de faire émerger ou de valoriser. S'ils y parviennent, c'est en partie parce qu'ils refusent d'adhérer aux mythes du travail et de la production, et parce qu'ils s'opposent à la rationalité économique dominante.

Mais au regard des tribunitiens, la prise en compte du ludique ne doit pas être poussée à l'extrême. Elle ne doit pas non plus conduire les acteurs à renier l'action rationnelle. A travers l'émergence d'un projet de vie, il s'agit plutôt de reconnaître que l'agir humain, s'il est motivé par la rationalité, ne l'est toutefois que partiellement. En ce sens, les tribunitiens défendent l'existence d'une sphère de l'action qui se concrétise dans des activités faisant appel à l'imaginaire comme le jeu, les manifestations festives, la conversation ou encore, la création artistique ; autant d'actions caractérisées par une sorte de relâchement de la raison. Dans les Adipa, action rationnelle et agir créatif ne sont donc pas considérés dans une relation exclusive mais au contraire, complémentaire. Leur objectif consiste simplement à octroyer une plus large place à l'imaginaire, à la créativité et à l'activité ludique. Pour ce faire, ils mobilisent la sphère symbolique de l'action.

[59] Duvignaud J., *Le jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 31.

2. Les Adipa et la résistance à *l'homo faber* en vue d'une valorisation de *l'homo pictor*

Les Adipa ont en commun avec les actions d'insertion traditionnelles de mobiliser le symbole comme un outil d'insertion à part entière. Ce point commun pourrait laisser penser que les pratiques des tribunitiens se rapprochent de celles des conservateurs. Mais on s'aperçoit au contraire que, parce que les deux catégories d'acteurs n'accordent pas le même sens au terme « symbolique », ils n'en font pas le même usage, lui octroyant des vertus et des finalités distinctes, voire opposées.

On le voit notamment à travers leur perception de la création artistique. Tandis que les conservateurs la perçoivent comme un vecteur d'émergence de *l'homo faber* défini littéralement comme l'animal qui fabrique des outils, les tribunitiens considèrent d'abord la création comme étant l'œuvre de *l'homo pictor* défini comme l'animal qui crée des symboles. Dans la première perception, les Adipa sont perçus comme des lieux d'apprentissage de techniques de fabrication, au même titre que tout atelier d'insertion traditionnelle. En revanche, dans la seconde perception, les Adipa sont perçus comme des lieux qui permettent aux participants, comme le précise cet artiste tribunitien, de « *réveiller leur imaginaire (…), de traduire différemment leurs problèmes ou les choses qui vont bien d'ailleurs (…), de s'exprimer autrement qu'avec des mots par le biais du dessin ou de la sculpture (…), de dédramatiser leur situation en s'ouvrant sur le monde (…), d'ouvrir leur esprit à autre chose* ». Dans la perception des tribunitiens, le symbolique est alors une passerelle entre l'imaginaire et la création. L'appel à la sphère symbolique, au réveil des sens et de l'imaginaire qu'elle sous-tend, est alors perçu comme un moteur de changement susceptible d'agir tant sur les individus que sur leur environnement social.

L'ensemble des acteurs s'accorde sur le fait que le symbolique consiste à mettre le réel en mot, à parler (sur) la réalité. La parole est alors un moyen au service d'une fin, elle est l'instrument de l'exercice symbolique. Ce dernier caractérise ainsi une partie de la condition humaine assignée au langage et plus particulièrement à la capacité d'énonciation. Le symbolique est alors ce par quoi l'individu construit à la fois sa subjectivité et sa capacité d'agir dans la sphère sociale. L'ensemble des acteurs

rencontrés s'accorde sur l'importance du symbolique comme vecteur de langage et plus particulièrement de la parole. Pour l'un d'eux par exemple, « *les lieux d'accueil et d'écoute c'est très important parce que ça permet de parler, d'échanger ; les personnes disent ce qui ne va pas, ce qui est difficile à vivre, elles disent leur souffrance ; c'est des lieux où on est dans l'être et pas dans le faire* ». Les mots recouvrent alors une sorte de pouvoir magique et permettent d'apaiser les souffrances. Mais dans cette conception, le symbolique semble se réduire à la parole, à la mise en mots du réel. *L'être* s'oppose au *faire* mais ne semble pas le compléter. Si l'on suit cette logique, on peut en déduire que plus la capacité d'énonciation s'affirme et plus la subjectivité se construit. Mais dans le même temps, la nécessité du symbolique semble s'amoindrir. Ainsi, cet ambivalent professionnel du social pense que « *quand les gens sont vraiment très éloignés de l'emploi, c'est difficile de faire une activité avec eux, ils vont vraiment très mal. Ce qu'il faut, c'est parler. Le fait de pouvoir parler de leurs problèmes, ça leur redonne confiance en eux, et après, une fois qu'ils ont repris confiance, là on peut passer à autre chose* ».

L'exploitation du questionnaire soumis aux travailleurs sociaux fait par ailleurs ressortir une corrélation entre le degré d'éloignement de l'emploi et la mobilisation du symbolique entendu au sens de capacité d'énonciation par la parole. En effet, lorsqu'on demande aux professionnels du social à quel public s'adressent « les lieux d'accueil et d'écoute » dans lesquels la parole et l'échange verbal constituent la seule activité, 42 des 61 répondants estiment qu'ils sont destinés « aux personnes très éloignées de l'emploi »[60]. La tendance s'inverse lorsqu'on pose la même question concernant les dispositifs centrés sur une activité manuelle. Ces derniers s'adressent alors majoritairement « aux personnes éloignées de l'emploi »[61]. Cette corrélation montre que, pour les conservateurs et les ambivalents professionnels du social, l'activité

[60] Parmi les travailleurs sociaux ayant répondu au questionnaire, les lieux d'accueil et d'écoute s'adressent aux « personnes éloignées de l'emploi » pour 10 des 61 répondants, aux « personnes proches de l'emploi » pour 1 répondant et enfin, ils s'adressent « à toute personne en insertion sans distinction » pour 13 des 61 répondants. (La question pouvant faire l'objet de plusieurs réponses possibles, le total des réponses est supérieur au total des répondants).

[61] On note par exemple que les activités relatives à l'environnement s'adressent aux « personnes éloignées de l'emploi » pour 33 des 61 répondants au questionnaire, les activités « couture et élaboration de costumes » ainsi que la « construction de décors » s'adressent au même public pour 37 des répondants et enfin, les activités de « peinture » et de « sculpture » s'adressent au même public pour 28 répondants.

langagière est fortement distincte de l'activité manuelle. Autrement dit, la capacité d'énonciation est séparée de la capacité d'action ; elle en est une étape préalable. Mais si le symbolique se réduit à la parole, et si le travail sur la parole n'est utile qu'auprès des personnes très éloignées de l'emploi, la mobilisation du symbolique dans les pratiques du travail social n'a alors plus lieu d'être dans les activités qui s'adressent aux personnes les plus proches de l'emploi. Dans ce cadre, le symbolique revêt une utilité conditionnelle et n'est pas une constante de l'action d'insertion.

De leur côté, les tribunitiens livrent une autre perception du symbolique. Ce dernier n'est pas corrélé au degré de proximité ou au contraire d'éloignement face à l'emploi. Un artiste pense que « *des symboles, on en trouve partout et c'est pas parce que t'es en insertion que tu as besoin de tout ce qui est lié au symbolique, c'est parce que t'es un être humain. On en a tous besoin, c'est anthropologique ça, c'est universel* ». Contrairement aux acteurs qui centrent l'action sur l'être, les tribunitiens rappellent que si le travail artistique relève du monde subjectif au même titre que la parole, il ne s'oppose pas pour autant à la matérialité de la pensée comme peut le faire l'insertion traditionnelle. Les tribunitiens ne distinguent pas l'*être* du *faire*. Ils considèrent que la sphère symbolique inhérente à l'activité artistique ne s'oppose pas à la matérialité des faits et des choses ; elle en joue, en vue de la transformer. En ce sens, le rôle du symbole, en plus de traduire le réel, de lui apposer un langage, joue aussi avec le « faire semblant » et le « comme si. » Il est un simulacre.

Mais alors comment accepter que le projet d'insertion aux objectifs pré-établis puisse intégrer un simulacre ? Les conservateurs marquent leur désaccord sur ce point et insistent sur la nécessité de « *ramener les bénéficiaires à la réalité ; souvent ils se mentent ou ils se font des illusions depuis plusieurs années quand on les suit ; les ateliers, ça sert aussi à leur remettre les deux pieds dans la réalité.* » Le projet tel qu'il est élaboré, travaillé dans le cadre du suivi individuel ne peut donc pas jouer avec la réalité. A l'inverse, le projet de vie tel que le conçoivent les tribunitiens peut en jouer. Il s'agit de s'appuyer sur la réalité pour la transformer et aboutir, non pas tant à une nouvelle réalité qu'à une nouvelle façon de voir les choses. Les tribunitiens insistent alors sur la dimension transformatrice du symbolique. Ils expliquent que « *l'imaginaire tu le poses devant toi, et tu enrichis certains endroits, tu en laisses tomber d'autres malgré toi, parce que c'est comme ça, parce que l'imaginaire c'est un fluide (…). Et*

dans la vie c'est pareil, au départ t'as un projet et à mesure que tu le penses, que tu poses des actes, le projet change, tu laisses tomber des choses, tu en ajoutes d'autres, c'est exactement la même chose ».

Concernant la perception du symbolique, une autre distinction entre conservateurs et tribunitiens porte donc sur la différence entre d'une part, le symbolique ou le langage comme vecteur de traduction des faits et de la pensée et d'autre part, le symbolique ou le langage comme vecteur de transformation. Lorsque le défenseur de l'insertion traditionnelle utilise le symbole à travers la parole, lorsqu'il communique avec les bénéficiaires de l'aide sociale, il re-présente c'est-à-dire qu'il présente à nouveau les faits et pensées du bénéficiaire. En ce sens, l'utilisation du symbole permet de traduire la réalité sans la travestir et tout en l'orientant, ne l'oublions pas, vers les finalités visées par l'utilité rationnelle de l'insertion, à savoir dans ce cadre, la reprise de confiance en soi en vue d'un retour à une activité sociale ou professionnelle. Le langage est donc ici vecteur de traduction. Autrement dit, il représente la même chose et/ou idée que celles exprimées au départ. La pensée et/ou l'objet ne se sont pas déplacés. Dans cette forme d'utilisation du symbolique comme vecteur de traduction, les pratiques de l'insertion traditionnelle peuvent être apparentées à celle d'un professionnel de la parole.

En revanche, du côté des tribunitiens porteurs d'une alternative de l'insertion, et plus particulièrement du côté des artistes, les pratiques développées au sein des Adipa sont apparentées à celles d'un professionnel du regard. A charge alors pour le symbolique non pas tant de changer la réalité que de changer d'une part, le regard que la personne porte sur sa réalité et d'autre part, le regard que les autres portent sur cette même réalité. Dans ce cadre, le professionnel du regard procède par analogie en vue de transporter la réalité, de la déplacer, voire de la transgresser. En ce sens, l'analogie transforme le réel en une autre réalité, en dehors de toute finalité rationnelle. Cela ne signifie pas que la symbolique mobilisée par l'artiste renie l'action rationnelle, mais simplement que la création est perçue comme un temps de mise entre parenthèse de la rationalité de l'action.

Aux yeux des tribunitiens, l'activité artistique permet donc de transformer la réalité au sens propre, c'est-à-dire de modifier la forme initiale pour en donner une

nouvelle, cette dernière étant traversée par les différentes étapes de la pensée. Sur ce point, un artiste explique par exemple que « *quand tu démarres un projet, au départ, c'est clair et puis plus tu rentres dans le projet et moins c'est clair ; il faut attendre un temps pour que l'imaginaire se mette en place, pour qu'il se pose. Et alors souvent, au final, t'arrives à plus de sobriété, ça t'as pris un an, deux ans, mais t'es revenu à quelque chose de beaucoup plus sobre, efficace. C'est plus limpide que quand il y avait tous les détours de l'imaginaire. Mais en même temps, tous les détours sont dedans et si tu ne les fais pas, ça perd en épaisseur ou en profondeur* ».

A l'analogie, les artistes tribunitiens ajoutent la métaphore. Au sens grec de *metaphoraï*, cette dernière représente un instrument grâce auquel on peut se déplacer d'un endroit à un autre, d'une réalité à une autre. Et lorsqu'elle s'allie à l'anamorphose, elle déforme l'image de la réalité première et la déstabilise. L'alliance entre métaphore et anamorphose est fortement mobilisée dans les pratiques des tribunitiens qui animent les Adipa. Elle se retrouve dans la symbolique de tous les projets qui ont été retenus par le Conseil Général et le comité de pilotage en charge des ateliers.

Par exemple, l'un des projets artistiques des Adipa s'intitule « objets inanimés, avez-vous donc une âme ? ». L'objectif initial de cet atelier était de récupérer des matériaux de rebus pour les transformer. Il s'agissait donc de détourner la fonction de l'objet et de lui donner une forme esthétique, quelle qu'elle soit. Puis le projet a évolué et s'est orienté vers la création de mutants construits à partir de boulettes issues de matériaux de rebus. L'artiste porteur du projet relate que « *en fait, c'est venu facilement l'idée des boulettes ; on a bossé sur le truc de Gainsbourg et les petits papiers et j'ai passé la version filmée où il y a plusieurs chanteurs qui interviennent à l'occasion du truc des sans papiers ; et moi j'avais dit en rigolant : « ça doit être une boulette de plus » ; et on a continué à délirer sur les boulettes de papiers et avec l'accumulation, on est arrivé aux mutants. En fait l'idée, elle est claire : c'est des matériaux de rebus, qui sont à la sortie des usines, qui vont partir à la poubelle hein, qui sont rejetés de l'usine, tu vois la symbolique ; et tout doucement, ces matériaux vont prendre forme humaine pour avoir une présence dans le local ; et puis il y a le côté boulettes parce qu'on en fait tous des boulettes dans la vie mais c'est pas pour ça qu'on va pas s'en sortir. Donc je crois que les gens se retrouvent. On peut dire : là, t'as une vie, tu en fais quelque chose, c'est le message là qui passe essentiellement ; devant les problèmes t'es*

encore vivant, donc vas-y ; tu fais des boulettes, mais c'est pas grave, vas-y ». Puis le projet a encore évolué en se donnant pour objectif d'animer les mutants par la voix et le mouvement. Grâce à l'utilisation de capteurs électroniques, chaque mutant réagit aux mouvements alentours. Lorsqu'ils sont exposés en arc de cercle, dès qu'un visiteur passe dans leur champ, les mutants s'animent, entrant ainsi en interaction à la fois entre eux et avec le public.

On voit donc que, partant de la métaphore du rebus et de toute la symbolique qui l'accompagne, les tribunitiens cherchent à transformer le sens des situations sociales de rejet et/ou de retrait en permettant aux mutants, et donc à leurs créateurs, d'avoir une présence positive dans le local. L'objectif est d'ouvrir les possibles, de déstabiliser le poids des déterminismes sociaux, de perturber, voire de remettre en cause la structure établie, de mettre en suspens, pour un temps, les injonctions du bien penser et de l'ordre établi. Pour les tribunitiens, c'est donc parce que la métaphore joue librement avec les éléments qui composent le réel qu'elle est toujours potentiellement un acte porteur de changement.

Mais l'utilisation de la sphère du symbolique ne serait pas complète si elle se limitait à une mobilisation de l'imaginaire en vue de développer l'analogie et l'alliance entre métaphore et anamorphose. Pour que le processus de transformation soit complet, il faut lui adjoindre la *poièsis* entendu comme un « acte contingent et imprévu de façonner le monde avec les mots et de modeler les mots comme des choses »[62]. Seule la confrontation des idées entre elles, ainsi que la rencontre entre l'imaginaire et le réel, permettent son émergence. En ce sens, la *poièsis* repose sur le choc d'une rencontre.

Riccardo Monserrat est un artiste écrivain qui mobilise la logique du choc lorsqu'il anime des ateliers d'écriture ouverts aux bénéficiaires de l'action sociale. Selon lui, l'idée consiste à écrire un mot à côté d'un autre « et du choc entre eux apparaît une troisième chose qui n'était pas là. « Je t'aime, il pleut », ce n'est pas du tout la même histoire que « je t'aime, il fait soleil ». C'est la même chose au niveau des pages. Vous écrivez une page sur un thème et une autre sur un autre thème. Vos deux

[62] *Larousse élémentaire illustré*, Librairie Larousse, Paris, 1932, p. 615.

pages mises côte à côte, indépendamment de la valeur qu'elles ont, vont créer par leur seule rencontre une troisième page. C'est-à-dire une troisième histoire »[63].

Contrairement à l'acception d'une symbolique qui se réduit à la traduction du réel, celle que mobilisent les artistes tribunitiens, en s'appuyant sur l'imaginaire, la métaphore, l'anamorphose et la *poièsis* permet donc d'ouvrir le champ des possibles. Partant du « faire semblant », du « simulacre » et du « comme si », elle mène tout individu qui accepte de s'y soumettre, à un « supposons que… », un « s'il arrivait que… ». L'expérience des « mutants » relatée plus haut n'aurait pas connu cet aboutissement si les acteurs n'avaient pas accepté de se livrer à cette confrontation, à cette rencontre et à cette logique du choc. Mais se soumettre à un champ des possibles multiples et complexes, en partie dégagés des déterminismes sociaux, c'est aussi accepter qu'un parcours ou un projet soit composé de ruptures, de hasards, de contingences et de zones d'ombre ; autant d'éléments qui contrarient le projet tel qu'il est habituellement conçu au sein de l'insertion traditionnelle.

III. Les Adipa et la remise en cause des valeurs qui sous-tendent le projet d'insertion

1. La résistance des Adipa à la prédominance de l'anticipation en vue d'une valorisation de l'aléatoire

Dans la logique de l'insertion traditionnelle, l'élaboration d'un projet repose en grande partie sur la volonté d'un bénéficiaire, aidé du travailleur social chargé du suivi individuel, de développer une capacité d'anticipation la plus large possible, afin de dépasser le plus grand nombre d'obstacles. Il s'agit de promouvoir un individu soucieux de tout prévoir, de tout maîtriser, de tout orienter. L'importance que les conservateurs et les ambivalents tenants d'une insertion fonctionnelle portent à l'idée d'un projet constitué d'étapes linéaires à franchir pas à pas, traduit cette prédominance de l'anticipation portée à l'état de valeurs et de normes de bonne conduite. Dans ce cadre, un individu qui sait prévoir est un individu qui vise une insertion réussie. L'anticipation

[63] Monserrat R., « L'écrivain vecteur de création et d'intelligence collective », *in* Bernard J.L., (dir.), *Création artistique et dynamique d'insertion,* Paris, L'Harmattan, 2001, p. 94.

devient en elle-même une preuve de l'engagement de la personne dans son parcours d'insertion.

En proposant l'alternative d'un projet de vie, les Adipa prennent le contre-pied de ce principe et valorisent une culture de l'aléatoire et du contingent. Comme le précise l'un d'eux, les tribunitiens expriment la volonté de faire comprendre aux participants qu'« *on ne peut pas toujours tout prévoir, il faut accepter que les choses ne se passent pas toujours comme on voudrait mais que c'est pas pour ça que c'est un échec (…). Et la sculpture sur bois, c'est génial pour comprendre ça parce que tu rencontres toujours un nœud dans le bois que tu travailles et il faut apprendre à contourner le nœud, à faire avec, parce que si tu forces pour respecter coûte que coûte la forme que tu voulais donner au départ, le bois va éclater et tout sera foutu ; c'est toujours la matière qui gagnera (…). Une fois qu'ils ont compris ça, après c'est facile de comparer avec leur vie* ». L'activité artistique est alors perçue comme un support idéal pour faire comprendre qu'un projet ressemble à une aventure composée d'aléatoire, d'arbitraire, d'incertitude et de contingence.

La pratique artistique, en activant la sphère symbolique, provoque une activation de l'imaginaire. Un artiste tribunitien définit l'imaginaire comme « *quelque chose qui apporte la liberté. Avec l'imaginaire, tout devient possible. Tu peux imaginer de sortir d'une certaine prison, et de la tienne en particulier parce que pour moi c'est ta prison que tu construis, c'est ça qui fait les cloisonnements de la pensée ; (…) mais en même temps, il faut que l'imaginaire passe par une phase de création et là, forcément l'imaginaire va t'obliger à choisir à un moment donné. Mais il faut cette phase de création parce que l'imaginaire brut, dans la spéculation et tout ça, c'est différent* ». En ce sens, à mesure qu'il se libère et se matérialise à travers la création, l'imaginaire aurait pour vertu d'introduire de la trivialité en réponse au comportement attendu dans l'idéal insertioniste traditionnel.

Contrairement au projet d'insertion, le projet de vie proposé par les tribunitiens est par définition à la fois fixé et non fixé, connu et inconnu, atteint et non abouti. La conception initiale d'un projet de vie n'étant pas rigide, l'acceptation de l'aléatoire, de l'imprévu, du contingent et du trivial fait que le résultat final peut s'approcher fortement du projet initial comme il peut en être très éloigné. A la différence d'un projet

d'insertion cadré par la réalisation d'étapes préalablement définies, le projet de vie défini en référence au modèle de la création artistique implique donc de saisir le *kairos*, de pratiquer l'art de rebondir en saisissant le moment opportun.

On note aussi que la différence de conception du projet en fonction d'une forte importance accordée à l'anticipation ou au contraire, à l'aléatoire et au contingent entraîne une distinction entre une réalisation linéaire du projet ou au contraire, une réalisation composée de ruptures. Alors que l'insertion traditionnelle, en décomposant les étapes entre insertion sociale et insertion professionnelle, introduit une hiérarchie des objectifs à atteindre, l'activité artistique a pour caractéristique intrinsèque de se situer dans la rupture de la linéarité. Dans le monde artistique, la rupture est considérée comme un composant, si ce n'est naturel, du moins essentiel. Les conservateurs et les ambivalents défenseurs de l'insertion traditionnelle qui s'opposent à la prédominance de la rupture comme modèle de projection, s'inquiètent des effets que peut produire la présence d'un artiste porteur de ruptures sur des bénéficiaires dont les parcours individuels sont eux-mêmes jalonnés de ruptures. Ils précisent que « *c'est quand même gênant de mettre des artistes comme modèle auprès de personnes qui ne sont pas très stables ; souvent l'artiste, il commence un truc et puis il arrête, enfin c'est pas des gens réputés pour leur régularité (…). Moi ça me gène qu'on propose ça comme modèle, je ne vois pas comment ça peut aider quelqu'un d'instable à retrouver un peu de stabilité* ». Partant d'une vision mythique de l'artiste instable, les conservateurs et les ambivalents ne perçoivent pas le potentiel constructif d'une rupture et ne la conçoivent que dans ses côtés néfastes. On trouve des échos de cette perception dans la différence entre l'engagement constant valorisé par les tenants de l'insertion traditionnelle et l'engagement par intermittence valorisé par les tribunitiens.

Nous avons vu que, parce qu'il est librement consenti, l'engagement attendu dans les Adipa n'est pas constant, mais intermittent. Les artistes tribunitiens considèrent d'ailleurs qu'il est impossible de s'engager dans un projet de façon continue, « *il y a toujours des moments de creux et c'est normal ; des moments où t'en as marre, où t'es pas dans le truc et où t'as pas envie ; ça nous arrive à tous ; t'es devant ta toile ou tes couleurs et il ne se passe rien, tu ne ressens rien ; c'est comme ça* ». L'intermittence de l'engagement dans un projet s'apparente alors non pas à des phases de non-projet mais à une sorte de mise en jachère du projet. Cette intermittence de l'implication peut

s'exprimer de différentes manières, soit par une présence irrégulière, soit par une présence régulière mais avec une pratique de l'activité artistique irrégulière.

Dans tous les cas, pour les tribunitiens, la possibilité offerte aux participants de s'engager de façon intermittente permet de ne pas réduire l'individu à son engagement et à son projet. Là encore, les Adipa prennent le contre-pied des actions d'insertion classiques dans lesquelles l'attente d'une constance de l'implication occupe une place centrale. Dans le schéma traditionnel, l'individu se réduit à son projet d'insertion, qui lui-même est validé par la capacité dont le bénéficiaire fait preuve de se maintenir dans une activité et des démarches constantes. Tandis que pour l'insertion traditionnelle, la constance de l'engagement est la pierre angulaire des conditions nécessaires à la conception puis à la réalisation d'un projet d'insertion efficace, à l'inverse, dans le projet de vie véhiculé par les Adipa, l'intermittence est un élément communément admis, respecté, valorisé, voire encouragé.

2. La résistance des Adipa aux vertus de l'effort en vue d'une valorisation du plaisir

L'engagement à la base de tout projet, qu'il soit constant ou intermittent, ne naît pas *ex nihilo*. Il est impulsé par la motivation considérée comme moteur de l'action. Sans motivation, il ne peut y avoir de conception, et encore moins de réalisation possible du projet. Sur ce point, conservateurs, ambivalents et tribunitiens sont en accord. Quels que soient les mobiles qui font émerger la motivation, les actions d'insertion ont donc toutes pour objectif de réveiller ou redynamiser ce moteur de l'action, souvent malmené par les situations de précarité économique et sociale.

D'une manière générale, la motivation repose sur trois données subjectives[64]. La première donnée se formalise dans l'expectation, c'est-à-dire dans « ce que chacun se croit capable de faire ; ce qu'il attend comme résultat probable de ses efforts ». La seconde concerne l'instrumentalité, c'est-à-dire « la manière dont chacun perçoit la

[64] Concernant les notions d'expectation, d'instrumentalité et de valence, nous nous référons aux travaux de Levy-Leboyer mentionnés par Messu M., *Les assistés sociaux. Analyse identitaire d'un groupe social*, Toulouse, Privat, 1991.

relation qui existe entre d'une part, le travail qu'il fournit et d'autre part, ce que le travail lui apporte ». Enfin, il ne peut pas y avoir motivation sans une certaine valence, définie comme « la liaison qui s'établit entre chaque travailleur et chaque « récompense » possible du travail »[65]. Selon l'environnement économique, social et culturel dans lequel l'individu évolue, la prévalence de l'une ou l'autre de ces trois données subjectives peut être plus ou moins déterminante dans l'activation de la motivation. Mais l'émergence de la motivation nécessite toujours une connexion minimum d'une part, entre ces trois sources subjectives et d'autre part, entre la situation présente et les objectifs poursuivis. Une trop forte déconnexion peut en effet être source d'un stress ou d'une tension qui annihile la motivation, qui remet en cause l'appétence du sujet ; appétence par ailleurs nécessaire à tout agir humain.

Qu'il soit destiné à un projet d'insertion ou à un projet de vie, l'investissement subjectif nécessite donc que ces trois composantes de la motivation soient réactivées afin que l'individu redonne aux valeurs qui guident ses actions un certain potentiel d'expectation, d'instrumentalité et de valence. Si les Adipa et les ateliers d'insertion traditionnels ont en commun de croire en ce principe de corrélation quasiment mécanique, ils n'utilisent toutefois pas le même vecteur pour (re-)dynamiser ou renforcer la motivation des bénéficiaires des mesures d'insertion. En effet, tandis que les conservateurs et les ambivalents tenants d'une insertion de type fonctionnel placent au centre de la motivation la valeur puritaine de l'effort, les défenseurs d'une alternative valorisent la valeur moderniste du plaisir.

D'une manière générale, les ateliers d'insertion classiques entendent la notion de projet dans le sens germanique d'*Entwurf* qu'utilisait Heidegger pour définir l'homme dans sa capacité à « se jeter au-devant de lui, en l'extirpant de lui-même »[66]. Le projet induit alors la production d'un effort et d'une souffrance. L'individu doit développer une force d'extraction suffisante pour se projeter, pour aller de l'avant. Il s'agit d'extraire une part de subjectivité pour l'objectiver dans un avenir plus ou moins proche. Dans cette perspective, l'effort produit pour parvenir à l'extraction acquiert un statut déterminant dans la réalisation de soi. Le sujet est alors réduit à sa seule motivation et l'effort que celui-ci produit permet de différencier la bonne de la

[65] Messu M., *op.cit.*, p. 109.
[66] Boutinet J.P., *op.cit.*, p. 13.

mauvaise conduite. Cette perception du projet n'est bien évidemment pas sans rappeler la conception puritaine de l'effort telle qu'elle était véhiculée au 19ième siècle. Les archives nationales permettent de lire notamment les propos de Thiers qui, lors de l'Assemblée Constituante de 1849 déclarait sa volonté de « propager cette bonne philosophie qui apprend à l'homme qu'il est ici bas pour souffrir et non cette autre philosophie qui dit au contraire à l'homme : jouis »[67].

A l'inverse, dans les Adipa, l'émergence du désir est prédominante dans les moyens mobilisés pour aboutir au projet. Dans ce cadre, les notions de désir et de plaisir, qui font écho à l'idée d'un engagement librement consenti, s'opposent à l'effort d'extraction inhérent aux attentes de l'insertion traditionnelle. Les participants expriment d'ailleurs de façon récurrente l'importance du plaisir qu'ils ressentent dans la réalisation du projet artistique. L'un d'eux affirme que « *ma première sculpture, j'ai eu un peu de mal à la finir, elle me plaisait pas, j'en avait un peu marre ; mais quand on a exposé et que tous les gens ont dit que ce qu'on avait fait était beau, ça m'a fait plaisir et là maintenant celle-là je veux la finir, (…) je veux aller jusqu'au bout* ». Dans le même ordre d'idée, les artistes tribunitiens considèrent la sensation de plaisir comme un facteur d'annulation de l'effort. Ils précisent que « *quand tu aimes faire quelque chose, ça ne te demande pas d'effort de le faire, c'est pas douloureux ; c'est pour ça qu'il faut que les gens puissent rester à l'atelier uniquement s'ils en ont envie, ça ne sert à rien de les forcer à rester. (…) Il ne faut pas que ça soit obligatoire* ». On comprend alors que les participants qui maintiennent leur engagement dans les Adipa sont ceux pour qui le plaisir de la création artistique procure un équilibre entre expectation, instrumentalité et valence.

Mais les conservateurs et les ambivalents défenseurs de l'insertion traditionnelle dénoncent la prédominance du désir et du plaisir comme source de motivation. Pour ce faire, ils poussent la logique à son extrême pour en conclure que le risque est de voir persévérer dans l'action et donc dans la démarche d'insertion, uniquement ceux pour qui l'engagement n'est pas producteur d'effort. Selon eux, la logique défendue par les tribunitiens est alors potentiellement assimilable à un renoncement de tout effort d'insertion. Ils justifient leur position en rappelant que « *dans la vie on n'a pas toujours*

[67] Thiers cité *in* Ion J., *op.cit.*, p. 28.

un boulot qu'on aime, on fait pas toujours ce qui nous plait (…). Dans l'insertion il faut quand même qu'il y ait un minimum de contraintes sinon ça ne va pas, on va leur faire croire des choses fausses (…) ; *nous, on s'évertue à leur faire comprendre que dans la vie on n'a pas toujours tout en claquant des doigts et là, on leur dit le contraire donc c'est un peu embêtant, moi ça me gène ça* (…), *parce que maintenant le plaisir on l'entend partout dans l'insertion ; il faut redonner du plaisir aux gens ; mais on les met quand même un peu dans l'illusion quand on leur dit ça, parce que le boulot c'est loin d'être que du plaisir, il faut quand même être un peu réaliste* ». En ce sens, le projet de vie, lorsqu'il met en son centre les notions de désir et de plaisir représente un contre-modèle du projet tel qu'il est conçu dans l'insertion traditionnelle.

Lorsque les tribunitiens défendent l'idée de valoriser un projet de vie plus qu'un projet d'insertion, lorsqu'ils proposent d'introduire des valeurs alternatives dans le modèle traditionnel, enfin, lorsque ils prennent le contre-pied des fondamentaux du projet d'insertion, ils présentent aussi, aux yeux des défenseurs de la tradition, le risque d'entraîner les bénéficiaires de l'aide sociale vers un glissement de valeurs qui pourrait être contre-productif au regard de la logique rationnelle actuellement prédominante dans l'idéal insertioniste.

Chapitre 3 - Les Adipa et l'influence de la figure de l'artiste sur un glissement de valeurs potentiel

Tandis que les tribunitiens et les ambivalents défenseurs d'une alternative au sein de l'insertion cherchent à ajuster leurs pratiques aux évolutions des exigences normatives de la société salariale, les conservateurs et les ambivalents défenseurs d'une insertion traditionnelle, qui posent pourtant les mêmes constats que les premiers sur les évolutions récentes des attentes de la sphère productive, ne mentionnent quasiment aucun élément exprimant la volonté de changer leurs pratiques. Ce faisant, alors que les premiers tentent de saisir l'institution dans son versant dynamique, les seconds contribuent au renforcement de la statique sociale.

Ce chapitre a pour objectif de montrer en quoi les Adipa participent à la dynamique axiologique qui sous-tend le système de l'insertion. En partant des représentations que chaque catégorie d'acteurs construit autour de la figure de l'artiste, nous tenterons de montrer en quoi les artistes en présence sont susceptibles de provoquer un glissement de valeurs auprès des participants à mesure de leur fréquentation des ateliers. Au regard des tenants de l'insertion traditionnelle, ce glissement de valeurs risque d'affaiblir l'expectation, l'instrumentalité et la valence nécessaires à l'engagement dans un projet d'insertion tandis que, aux yeux des tribunitiens, il renforcerait ces données subjectives en faveur d'un plus grand engagement dans un projet de vie.

On observe deux types de glissements de valeurs qui s'opèrent en fonction de l'âge des participants et donc de l'état d'avancement de leur projet de vie. Pour les participants âgés de plus de 45 ans, le glissement concerne majoritairement un renoncement de la valeur travail au profit de la valeur utilité sociale (I). Pour les plus jeunes, le glissement concerne majoritairement un renoncement des valeurs qui sous-tendent le travail de type fordiste au profit des valeurs qui sous-tendent le travail de type artistique (II).

I. L'influence des Adipa sur le glissement de valeurs des participants les plus âgés

1. Le glissement de la valeur travail à la valeur « droits sociaux »

Au sein des Adipa, les situations sociales des participants les plus âgés se rapprochent fortement du portrait désormais connu des personnes qui cumulent le plus de difficultés économiques et sociales[68]. Ils rencontrent des problèmes de santé et des problèmes familiaux, cause ou conséquence selon les cas, de la perte d'emploi. Leur carrière professionnelle s'est déroulée pendant au moins vingt ans dans la même entreprise qui par ailleurs les a formés. De ce fait, leurs compétences professionnelles ne sont pas validées par un diplôme. En plus de l'épreuve du chômage, leur identité professionnelle a le plus souvent été mise à mal dans les derniers mois précédents le licenciement. La grande majorité d'entre eux bénéficie du RMI depuis plus de 5 ans et a été au chômage durant au moins trois ans. Enfin, beaucoup disent avoir cherché du travail dans les premiers temps de chômage, puis avoir renoncé à force d'échec.

Ce renoncement au retour à l'emploi ne doit pas être confondu avec un reniement absolu de la valeur travail. En effet, lorsqu'on demande aux participants de plus de 45 ans ce qu'il leur manque, en dehors des questions financières, pour bénéficier d'une vie plus agréable, tous avancent la solution du travail. Le statut de salarié

[68] Les personnes âgées de 45 ans et plus, inscrites dans les Adipa sur les deux premières années de fonctionnement représentent 22,2% du total des participants (rapport d'évaluation du dispositif « Art et Actions », Bretagne V., Legrand M., janvier 2004). Il faut préciser que pendant la première année de fonctionnement, les ateliers relevaient d'une politique territoriale à destination des jeunes et étaient de ce fait principalement ouverts aux personnes en recherche d'emploi âgées de 16 à 25 ans. On trouvait toutefois quelques rares exceptions de personnes plus âgées.

demeure donc à leurs yeux un idéal normatif moral qui conditionne l'intégration sociale. Mais cet argument est généralement suivi de propos négatifs en termes d'issue impossible ou irréalisable. Ils précisent alors que « *c'est sûr qu'un travail oui, ça serait bien ; c'est sûr ; mais dans quoi ? Je suis foutu de partout, je ne peux plus travailler (…) Il y a dix ans on m'aurait donné du travail oui, j'aurais pris ; mais maintenant c'est terminé, ah non alors (rire) (…), il faut laisser la place aux jeunes comme on dit* ». Quelles que soient les raisons avancées, qu'il s'agisse d'une question de volonté ou de possibilité, le travail ne revêt plus assez de force sur les plans de l'expectation, de l'instrumentalité et de la valence pour être source de motivation. Mais ce rapport au travail ne traduit pas une totale déstructuration du système de valeurs auquel ils adhéraient en tant que salariés ; il est à interpréter dans le sens d'une transformation des croyances en vue d'une préservation de leur identité sociale. On retrouve alors la nécessité pour la préservation de l'identité sociale de tout individu, de maintenir une certaine connexion entre la situation sociale réelle et les objectifs souhaités. Cette idée fait écho à la notion de « dissonance cognitive » développée par Festinger. « Cet auteur soutient qu'un décalage entre les comportements et la représentation qu'on s'en donne est un principe moteur actif de la conduite humaine. Les individus s'efforcent en effet de modifier leurs actes pour rejoindre de nouvelles représentations, ce qui serait le processus même du changement. Mais très souvent les actes ne sont pas modifiables car la situation est trop contraignante ; ce sont alors les représentations qui vont être atteintes. Ces représentations peuvent, ou bien évoluer pour mieux coïncider avec les comportements quand les possibilités culturelles et le contexte idéologique le permettent ; ou bien on constate l'apparition de solutions purement mythiques pour que, au moins dans l'imaginaire, il n'y ait plus de décalage insupportable entre la connaissance et l'action »[69].

Afin de maintenir un niveau de dissonance cognitive qui ne met pas en danger leur identité sociale, les participants les plus âgés adhèrent alors à un système dont l'épicentre n'est plus le travail salarié mais la solidarité nationale, à travers le droit à l'aide sociale. Afin d'ajuster leur représentation à leur façon d'être en société, ils développent un discours unanime sur la situation économique du territoire, la décrivant en des termes catastrophiques et alarmistes. Selon eux, « *de toute façon pour trouver du*

[69] Sainsaulieu R., *L'identité au travail*, Paris, Presses de la Fondation Nationale de Sciences Politiques, 1977, p. 384.

boulot, il faudrait déjà qu'il y en ait et ici, c'est fini ; le textile c'est foutu depuis longtemps, le bois, c'est en train de se casser la gueule (…). De toute façon il y a du chômage partout, qu'est-ce que vous voulez que je retrouve du travail ; moi je ne cherche même plus, j'ai laissé tomber. » Certains ajoutent à ce discours d'ajustement des difficultés relatives à leur état de santé. L'un d'eux dit que *« moi avec mon dos, je ne peux plus rien faire ; je vais trouver du travail et puis ! Je vais être en arrêt maladie au bout de trois jours, l'autre il va pas me garder longtemps hein (rire). C'est comme Jean, comment tu veux qu'il retrouve du travail, il est sous anti-dépressif à fond, c'est un vrai zombi, t'imagines en entretien d'embauche, c'est pas possible hein, il ne peut pas* »[70].

Au cours de ce glissement de valeur qui les mène à une sorte d'installation durable dans l'assistance, on distingue deux orientations dans leur relation à l'aide sociale. La première vise le maintien de l'allocation liée au RMI. Lors d'un entretien collectif avec les participants, l'un d'eux précise que, « *j'ai le RMI et je fais avec ; c'est sûr que c'est juste mais c'est au moins ça (…) et il faut que je fasse tout pour ne pas le perdre parce qu'alors là, ça serait la catastrophe* » ; Un autre relate une discussion avec l'assistante sociale et affirme que « *la dernière fois j'ai demandé une aide supplémentaire pour m'acheter des habits parce que vraiment c'était plus présentable enfin, bon je vous passe les détails, et j'ai attendu plus de six mois pour avoir 100 € ».* Dans ce cadre, les participants développent des tactiques fréquemment utilisées dans les situations de disqualification sociale, tactiques que Serge Paugam a par ailleurs longuement analysées[71]. Il s'agit de frapper à la bonne porte au bon moment, de faire preuve de mérite, d'efforts produits dans la volonté de s'en sortir, autant de tactiques qui demandent d'avoir vécu suffisamment longtemps dans le système pour savoir y naviguer avec une relative aisance.

La seconde orientation de la relation à l'aide sociale concerne les participants qui mentionnent des problèmes de santé en plus de la situation économique du territoire.

---

[70] On remarque que les problèmes de santé les plus cités touchent ce que le sens commun nomme désormais « les maux du siècle », maladies devenues banales et anodines. En revanche, les problèmes liés à l'alcool ou à la drogue qui, aux dires des encadrants, sont pourtant présents dans les Adipa, ne sont jamais mentionnés par les participants qui les considèrent sans doute comme des maladies inavouables.

[71] Nous nous référons à Paugam S., *La disqualification sociale, essai sur la nouvelle pauvreté*, Paris, PUF, 1991.

Ces derniers ne visent pas tant le maintien du RMI que l'obtention d'une Allocation Adulte Handicapé (AAH). Pour l'un d'eux, « *ça fait quatre ans que j'ai fait un dossier pour avoir l'AAH et ils ne veulent rien entendre ; pour eux, je suis pas handicapé ; ben ils ont qu'à prendre mon dos et puis ils verront (…) ; non puis c'est pas ça mais l'AAH c'est quand même mille balles de plus que le RMI (…), je pourrais déménager parce que là, les voisins, je les supportent plus* ». En plus du relatif avantage financier clairement avoué par l'auteur de ces propos, l'AAH représente une forme de reconnaissance d'une incapacité physique à travailler. Parce qu'elle annule la culpabilité liée à l'absence d'emploi, elle recouvre une fonction de stabilité de l'identité sociale.

Que l'objectif vise le maintien du RMI ou l'obtention de l'AAH, les arguments avancés dans l'ajustement entre les représentations et les situations personnelles impliquent des causes extérieures contre lesquelles les bénéficiaires ne peuvent pas lutter parce qu'elles ne relèvent pas de leur responsabilité, elles sont hors de leur capacité d'action. Ce faisant, ils donnent l'impression de se positionner en victime du système. Mais l'apparence peut être trompeuse car lorsqu'ils mettent en oeuvre des tactiques en vue d'un maintien dans le système de l'aide sociale, ils développent une forme d'acte créatif. La logique de survie dans laquelle ils se trouvent les encourage, voire les oblige à mobiliser la *metis* des grecs, ces ruses dont « le maniement suppose une capacité à improviser dans les situations difficiles, à bricoler lorsque l'imprévu surgit, à oser le renversement lorsque la situation y contraint »[72]. Dans tous les cas, il s'agit d'inventer des façons de faire, d'ajuster les comportements individuels aux différentes logiques de pouvoir en place et donc, d'une certaine manière, d'être acteur.

L'activité proposée dans les Adipa renforce cet agir créatif et surtout, déplace l'utilisation de la *metis* vers un objectif distinct de la recherche d'une aide sociale et de la logique de survie. Ce faisant, elle permet aux participants les plus âgés de changer de regard sur le système et donc, d'y apporter d'autres modalités de navigation.

[72] Herreros G., *Pour une sociologie d'intervention*, Toulouse, Erès, 2002, p. 95.

2. L'influence de la figure de l'artiste sur l'adhésion à la valeur utilité sociale

Les participants les plus âgés sont décrits par la très grande majorité des tenants de l'insertion traditionnelle comme des personnes désormais inemployables, que l'inemployabilité provienne de difficultés personnelles, sociales ou économiques. Leur installation dans une situation de dépendance durable à l'aide sociale n'est pas perçue de manière négative et le retour à l'emploi n'est plus l'objectif prioritaire du projet d'insertion. Il s'agit avant tout de leur donner la possibilité d'accéder à une activité assimilée dans ce cadre à un temps de loisir. Les conservateurs et une partie des ambivalents considèrent qu'il s'agit de faire en sorte que l'usager ne s'enfonce pas davantage dans le processus d'exclusion. Ils précisent que « *si au moins ça leur permet de rencontrer de nouvelles personnes, de sortir un peu de chez eux et puis de dédramatiser leur situation aussi parce qu'ils voient bien dans l'atelier qu'il y a pire qu'eux (…) bon ben il faut se dire que c'est déjà ça* ». « *C'est des gens qui vont tellement mal qu'on ne peut pas attendre tellement plus* ». Dans ce cadre, l'activité artistique n'est pas perçue comme une activité à part entière qui relèverait de qualités spécifiques. Elle est une activité comme une autre qui permet de combler un temps inaffecté, d'éviter le désoeuvrement et l'ennui. L'objectif est alors de maintenir les participants les plus âgés dans une structure normalisée des temporalités sociales, de lutter contre une forme d'anomie temporelle.

Pour les conservateurs qui émettent une critique acerbe face aux Adipa, l'activité artistique, contrairement aux activités d'insertion traditionnelles, ne présente qu'une illusion de rupture de l'isolement. Ils considèrent que la situation d'isolement est reproduite au sein des ateliers, chaque participant adoptant une posture d'artiste et s'attelant à sa toile ou sa sculpture. Ce faisant, ils adhèrent à une croyance relative au mythe de la figure de l'artiste perçu comme un être qui, « pris par son art, est mort au monde extérieur [et se trouve dans] un état extatique où le moi (…) échappe à ses limites, où la conscience abandonne ses liens avec la réalité »[73].

Aux yeux des conservateurs les plus critiques, « *on peut se demander ce qu'ils ressortent des ateliers ; j'ai l'impression que quand c'est fini et qu'ils ferment les*

[73] Kris E., Kurz O., *L'image de l'artiste : légende, mythes et magie*, (1934), Marseille, Rivages, 1987, p.125.

portes, ils ne ramènent rien chez eux, donc finalement c'est comme s'il ne s'était rien passé ». Mais ces discours ne s'accompagnent pas d'une recherche de solutions plus efficientes et se limitent au constat, acceptant une certaine forme de soumission au *fatum* et à la logique du moindre mal. Dans cette perspective, les ateliers d'insertion ont donc pour vocation de fournir une activité occupationnelle. Les effets attendus ou recherchés ne dépassent pas le temps de l'action et le projet ne vise que le court terme, à défaut d'une autre issue.

Les tribunitiens s'opposent à la réduction de l'activité artistique au stade d'activité occupationnelle. Ils cherchent au contraire à ouvrir la possibilité d'accès à une activité de substitution, susceptible de remplacer l'investissement que procurait le travail salarié. Contrairement à l'activité occupationnelle, la substitution ne cherche pas à combler un temps anomique mais à provoquer un transfert d'énergie d'une action vers une autre. La soumission au *fatum* est alors remplacée par l'appel à la providence et aux rencontres fortuites, faisant écho à un élément du mythe artistique selon lequel le parcours de l'artiste est jalonné de ce type de rencontres providentielles, déterminantes dans son implication artistique ; ces rencontres sans lesquelles selon l'un d'eux « *je ne serais jamais devenu ce que je suis aujourd'hui* ».

Dans cette optique, le glissement de valeurs s'accompagne d'un déplacement de la motivation. L'expectation, l'instrumentalité et la valence ne sont plus à rechercher dans le travail salarié de type fordiste mais dans l'activité artistique.

L'activité de substitution se distingue aussi de l'activité occupationnelle sur la question de la réalisation de soi. D'une manière générale, on s'aperçoit en effet que plus le temps de chômage est long, plus la temporalité des activités occupationnelles s'étire. L'individu, en tentant de combler un temps vide, perd une part de sa motivation à s'inscrire dans un projet de vie structurant[74]. A travers l'activité artistique, les

[74] De récentes études montrent que, en 1998, les actifs hors emploi bénéficient de 37h30 de loisir hebdomadaire contre 24h45 pour les actifs occupés, l'écart ne cessant de se creuser depuis les années 1970. Mais l'activité de loisir principale des actifs hors emploi se centre aujourd'hui autour de l'audiovisuel. Dans ce cadre, l'étirement temporel risque de s'apparenter à « la liberté à la longue harassante et anxiogène du loisir » dont parlait Lafargue dans son *Eloge de la paresse*. Ce faisant, elle risque de ne plus répondre à la libération culturelle que les spécialistes du temps libre ont longtemps

tribunitiens estiment qu'il est possible de lutter contre cet étirement des activités occupationnelles. Autrement dit, il est possible de faire en sorte que le temps laissé vacant par l'absence d'emploi présente de nouvelles occasions d'accéder à une valeur équivalente à celle du travail en tant que moteur de l'action.

Pour les tribunitiens, l'activité artistique proposée dans les ateliers d'insertion est un vecteur potentiel de dynamique individuelle et sociale parce qu'elle sort des activités quotidiennes serviles ou avilissantes pour se rapprocher de l'exploit, de la prouesse. Dans les termes de Veblen, ces activités pourraient être qualifiées de « dignes, honorables et nobles », par opposition aux activités « indignes, dégradantes et viles »[75]. Selon les tribunitiens, le loisir ne se limite donc pas à une activité libératoire et hédoniste. Il ne procure pas seulement un état de satisfaction considéré comme une fin en soi ; il se situe aussi dans la recherche d'une finalité ou d'une utilité sociale.

Lorsque les encadrants des Adipa développent les moyens d'inscrire leur action dans la vie sociale locale en établissant un partenariat pluriel et en mettant en œuvre des moyens de diffusion des productions, ils participent *ipso facto* à l'entretien de la dynamique du lien social des territoires. L'implication dans une activité de loisir dépasse ainsi l'objectif individuel de la réalisation de soi pour accéder au développement d'une utilité sociale qui engendre une reconnaissance. On se rapproche alors de la définition du loisir livrée par Diderot et d'Alembert. Pour les auteurs de l'Encyclopédie, « si notre éducation eut été bien faite et qu'on nous eu inspiré un goût vif de la vertu, l'histoire de nos loisirs serait la portion de notre vie qui nous ferait le plus d'honneur après notre mort et dont nous nous ressouviendrions avec le plus de consolation sur le point de quitter la vie : ce serait celle des bonnes actions auxquelles nous nous serions portés par goût et par sensibilité, sans que rien nous y déterminât que notre propre bienfaisance »[76].

---

appelé de leurs vœux. Ces données sont issues de l'étude menée par Chenu A., Herpin N., « Une pause dans la marche vers la civilisation des loisirs ? », *Economie et statistique*, n° 352-353, 2002, p. 15-30.

[75] Nous faisons référence à l'ouvrage de Veblen T., *Théorie de la classe de loisir*, (1899), Paris, Gallimard, 1970. Précisons toutefois que cette analogie est fragile et partiellement recevable puisque Veblen réservait le loisir à la classe sociale oisive. Dans cette perspective, les activités de travail et de loisir sont exclusives l'une de l'autre.

[76] Diderot D., d'Alembert J.R., *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* (1770), En texte intégral [Cédérom], Marsanne, Ed. Redon, 1999.

Progressivement, l'investissement dans le projet artistique développé dans les Adipa doit permettre aux participants de retrouver une certaine forme d'indépendance dans l'action et changer les rapports de pouvoir dans lesquels ils évoluaient jusqu'alors. Ce faisant, les tribunitiens interrogent la valeur travail dans sa fonction de grand intégrateur, seul vecteur de reconnaissance et d'appartenance sociale. La reconnaissance sociale liée au seul statut de travailleur est alors remise en cause. Par ce biais, les tribunitiens adhèrent à un mouvement idéologique plus global qui revendique l'émergence d'autres manières de se repérer et plus globalement, d'autres manières d'être acteur. Les tribunitiens et plus particulièrement les artistes insistent sur le fait que « *le côté je suis quelqu'un ou quelque chose dans ce monde parce que j'ai un travail, ça ne pourra pas durer longtemps (…) parce que dans ce schéma là ça veut quand même dire que quand t'es au chômage, t'es rien (…) ; il faut arrêter ça parce que ça détruit beaucoup de gens* ». Dans ce cadre, l'investissement proposé aux participants les plus âgés – qui ne souhaitent ou ne peuvent plus fonder leur système axiologique, et donc guider leurs actions par la valeur travail – est un investissement quasiment identique à celui qu'ils déployaient dans l'emploi. Il s'agit de mettre une partie de son temps, de son ipséité, de ses compétences et de son savoir, de son imaginaire et de sa créativité, au service de la vie sociale d'un territoire. En ce sens, l'ambition des tribunitiens est proche de celle qu'exprimait Dumazedier lorsqu'il écrivait qu'il « s'agirait de constituer et de développer une force de travail social volontaire pour le développement social, comparable à la force de travail professionnel pour le développement économique »[77].

L'idée d'une force de travail volontaire remet en cause la centralité du travail salarié. Cette centralité est interrogée par les tenants des théories de l'économie solidaire lorsqu'ils développent la notion de pluriactivité. Ces derniers interrogent l'emploi comme unique socle du contrat liant l'individu à la société. L'idéologie des tribunitiens se rapproche alors des analyses en termes de pleine activité selon lesquelles l'hégémonie du travail salarié représente aujourd'hui un frein au développement des sociétés. L'objectif est alors de promouvoir une forme connexe et complémentaire à celle, dominante mais désormais insuffisante, du travail salarié ; un schéma de société où la cohésion sociale ne serait plus tant garantie par l'emploi que par l'action citoyenne

[77] Dumazedier J., *Sociologie empirique du loisir*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 171.

au sens large. Dans cette perspective, l'activité de substitution est comparable à un loisir non plus seulement hédoniste et désintéressé, mais citoyen.[78]

Dans un tel schéma, la frontière entre activité salariée et activité de loisir devient floue et indéterminée. Les tribunitiens ont en effet l'ambition de faire évoluer leur démarche vers la mise en place de mesures proches des mesures de compensation-incitation revendiquées par les tenants de l'économie solidaire. Les tribunitiens estiment par exemple que « *ceux qui s'investissent vraiment dans le truc, ils devraient pouvoir avoir une forme de revenu ; un revenu ce n'est pas forcément un salaire hein, on est d'accord ; il faudrait qu'on invente un truc, je ne sais pas quoi encore mais, un truc pour qu'ils gagnent quand même quelque chose* ». L'idée d'une mesure de compensation-incitation est développée, entre autres chercheurs en sciences sociales, par Roger Sue. Il la décrit comme un droit concrétisé par un revenu, qui serait octroyé « à tous ceux qui accepteraient de participer activement à des missions d'utilité sociale dans le cadre associatif ; il s'agirait d'un revenu d'utilité sociale, revenu social ou encore revenu civique (ou de citoyenneté) versé sous forme d'indemnité et non de salaire »[79]. Par le biais de l'activité citoyenne, l'ambition consiste donc à permettre aux personnes exclues de la sphère productive d'accéder à nouveau à un revenu, à des garanties sociales, à une autonomie, à une reconnaissance et à une certaine forme de stabilité identitaire.

Un atelier d'insertion centré sur l'apprentissage des techniques de photographie, mis en œuvre par le Conseil Général du Pas de Calais a mené ce type d'expérience à son terme[80]. Au départ, cet atelier d'insertion avait établi un contrat avec Electricité De France (EDF) consistant à préparer une exposition de photographies sur le quartier. A la

---

[78] La notion de « loisir citoyen » est analysée par Veblen. Selon lui, et dans les sociétés préindustrielles, le loisir n'est accessible qu'à la classe sociale libérée de toute contrainte liée au travail productif, autrement nommée « classe oisive ». Cette dernière se caractérise par la possibilité de vivre en dehors de toute obligation d'ordre utilitaire. Dans ce cadre, le loisir est défini comme un droit uniquement octroyé au citoyen ; les autres catégories de population n'y ont pas accès. Si nous empruntons l'expression de « loisir citoyen » à Veblen, nous ne lui attribuons cependant pas tout à fait le même sens puisque les conditions d'accès à ce droit sont aujourd'hui inversées. La sociologie du loisir démontre en effet que travail productif et loisir compensateur ne sont pas séparés. Au contraire, ils sont nécessairement liés par une relation de dépendance. Dans ce cadre, le travail devient donc une condition d'accès au loisir.

[79] Sue R., cité par Yonnet P., *Travail, loisir, temps libre et lien social*, Paris, Gallimard, 1999, p. 41-42.

[80] Cette expérience est relatée par Lefebvre G., *Reconstruction identitaire et insertion*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 152-155.

fin du temps imparti par l'institution gestionnaire du social, les membres de l'atelier ont souhaité poursuivre l'action. Pour ce faire, ils se sont structurés en association. Dans ce cadre, ils ont donné suite au contrat initial et en ont développé d'autres avec les écoles du quartier, allant jusqu'à réaliser un module de formation « photographie » auprès des étudiants de l'institut de formation des travailleurs sociaux. Ils participaient alors pleinement à l'animation de la vie locale. Mais ils ont aussi négocié la mise en place de formes inhabituelles de revenus, les expositions dans les locaux d'EDF et dans les halls d'habitat collectif étant rétribuées par plusieurs mois de gratuité de leur consommation personnelle d'électricité. Ce type d'initiative s'inscrit dans un idéal de société qui affirme que le travail salarié ne peut plus être la seule forme d'expression et d'investissement dans le contrat social ou encore, que les bases du contrat qui lie l'individu à la société doivent désormais être pensées de façon plurielle.

Pour les tribunitiens, le développement d'un loisir citoyen qui s'appuie sur des activités de substitution (elles mêmes sources d'un sentiment d'utilité et de reconnaissance sociales) renforce la participation au contrat social. En effet, dans ce cadre, l'implication des membres actifs des Adipa dans la vie sociale des territoires peut permettre une disparition du sentiment de dette qui naît de l'obtention de l'aide sociale. L'activité artistique allant de la création à la diffusion des œuvres produites place les participants dans une relation d'échange social, de don et de contre-don qui sont le socle sur lequel sont fondées toutes les sociétés. Si le circuit de l'échange qui consiste à donner, recevoir puis rendre n'est pas bouclé, la réciprocité n'est pas complète. Autrement dit, si la dette est un élément central de l'obligation morale, la détention d'une créance sur le long terme remet en cause la participation au contrat social. Ce message est véhiculé par les artistes tribunitiens qui animent les Adipa et qui expriment unanimement un sentiment de « *dette vis-à-vis de la société* ». L'un d'eux explique que « *moi on m'a donné ma chance (…) sans ça je ne serais pas là ; moi je me sens une dette vis-à-vis de la société et pour moi l'atelier, c'est aussi une façon de donner à des gens qui en ont besoin ; je donne un peu de ce qu'on m'a donné. Et je leur dis ça aux participants. Ils savent ce que je pense là-dessus. Moi je veux qu'ils comprennent ça ; c'est pas pour la gloriole hein, c'est pour eux* ». Aux yeux des tribunitiens, les pratiques d'insertion doivent promouvoir les actions qui permettent de participer pleinement à l'échange social et de se libérer de sa créance.

Il reste que l'idée d'un loisir citoyen qui réaffirme ou renforce la participation au contrat social est perçue de manière marginale dans les pratiques habituelles de l'insertion. Il est une sorte d'impensé du social. La notion de loisir elle-même n'est d'ailleurs tolérée que parce que les participants concernés sont qualifiés d'inemployables. Dans ce cadre, le loisir n'est plus perçu comme une contrepartie du travail puisque ce dernier semble désormais inaccessible. Mais l'acceptation du loisir comme activité centrale de l'insertion n'obtient plus la même tempérance lorsqu'il s'agit de l'accorder à un public plus jeune et susceptible de retrouver un emploi.

II. L'influence des Adipa sur le glissement de valeurs des participants les plus jeunes

1. Le glissement de l'adhésion à un travail de type fordiste vers un travail de type artistique

Les Adipa, du fait d'une fonction première d'aide à l'insertion des jeunes, accueillent des participants âgés de 16 à 25 ans dont le projet professionnel est encore peu dessiné ou arrêté. Mais parce qu'au bout d'une année de fonctionnement, la mesure s'est ouverte à tous les âges, on trouve globalement une part importante de participants de moins de 45 ans[81]. Les parcours sont relativement hétérogènes. Certains ont déjà connu plusieurs expériences de travail tandis que d'autres n'ont encore jamais travaillé. Parmi ces derniers, le travail est d'autant plus éloigné de leurs préoccupations que dans certains cas, il est un élément absent de la socialisation familiale, leurs parents n'ayant eux-mêmes jamais travaillé. Comme le public plus âgé, leur parcours de vie est jalonné d'un certain nombre de ruptures (familiale, scolaire, professionnelle, etc.) plus ou moins destructrices et assimilées à des échecs. De même, ils rencontrent des problèmes de santé physique et morale (plusieurs ont fait des tentatives de suicide, consomment des anti-dépresseurs et autres psychotropes, sont suivis au niveau psychiatrique, etc.). Sur le plan de la qualification et de la formation, les situations sont là aussi très diversifiées,

[81] Les personnes âgées de 16 à 44 ans inscrites dans les Adipa sur les deux années de fonctionnement représentent 77,8% des participants (rapport d'évaluation du dispositif « Art et Actions », Bretagne V., Legrand M., janvier 2004). Ce taux élevé est en grande partie dû à l'ouverture quasiment exclusive au public jeune (16-25 ans) la première année de fonctionnement.

allant de l'absence totale de qualification (avec un certain taux d'illettrisme) jusqu'à des formations en histoire de l'art (niveau Bac+5), dans les métiers du commerce (Brevet de Technicien Supérieur (BTS)), de l'animation (Diplôme d'Etat relatif aux Fonctions d'Animation (DEFA)), de l'intervention sociale (diplôme d'éducateur spécialisé), de la mécanique, des métiers du bois (Brevet d'Etudes Professionnelles (BEP)), etc.

A la différence du public plus âgé, le public jeune est considéré par les tenants de l'insertion traditionnelle comme étant employable. Les tribunitiens refusent ce terme ainsi que la distinction opérée vis-à-vis des plus âgés. Ils justifient leur point de vue en rappelant que même s'ils sont plus jeunes, leurs parcours de vie sont marqués par des évènements similaires en termes de rupture, de formation, de difficultés sociales et financières. Ils remettent ainsi en cause l'idée d'une frontière entre employabilité et inemployabilité qui serait définie sur la base de l'âge ; l'idée selon laquelle il y aurait un âge en deçà duquel l'installation dans l'assistance de manière durable n'est pas acceptable. Pour autant, ils reconnaissent qu'il est préférable que le bénéfice de l'aide sociale s'apparente à une situation exceptionnelle, un passage – le plus court et le moins fréquent possible – dans un parcours de vie. Mais à leurs yeux, il est préférable que cette situation soit exceptionnelle pour tout individu, quel que soit son âge.

Dans le cadre de l'insertion traditionnelle, ce public jeune et employable doit être orienté vers des actions dans lesquelles le retour à l'emploi est une préoccupation première. Cet objectif du retour à l'emploi doit par ailleurs constituer l'objet central du projet d'insertion. Toutefois, la question du retour à l'emploi fait l'objet d'un décalage entre les représentations que les tenants de l'insertion traditionnelle portent sur l'évolution des formes de salariat et les pratiques qu'ils mettent en œuvre pour permettre aux usagers d'y accéder. Conservateurs, tribunitiens et ambivalents s'accordent à reconnaître que l'emploi typique ne se formalise plus par un Contrat à Durée Indéterminée (CDI) à temps plein qui se déroule dans la même entreprise tout au long de la vie professionnelle. Les évolutions économiques liées à l'entrée dans l'ère post-fordiste ont perturbé les critères du salariat historique. Elles ont introduit de nouvelles normes centrées autour de la flexibilité, de l'intermittence, du temps partiel ; autant de formes encore désignées comme atypiques il y a moins d'une décennie et qui

prennent actuellement une ampleur considérable, transformant l'individu en un « *portfolio worker* »[82] qui gère sa carrière professionnelle comme sa propre entreprise.

Si l'ensemble des acteurs qui interagissent au sein des Adipa s'accorde à reconnaître les évolutions du monde de la production, tous ne s'entendent pas sur la nécessité de les faire pénétrer dans les normes et les valeurs qui sous-tendent le domaine de l'insertion. Nous avons vu que les conservateurs continuent de percevoir le parcours d'insertion comme un cheminement linéaire qui mène de l'insertion sociale à l'insertion professionnelle durable tandis que les tribunitiens tentent de mener les usagers vers l'acceptation d'un parcours nécessairement composé de ruptures, de polyvalences, d'allers-retours réguliers entre temps de travail et temps de chômage. Dans le même ordre d'idée, on s'aperçoit que, si les conservateurs et les ambivalents défenseurs d'une insertion de type fonctionnel ne mentionnent pas la nécessité d'adapter les pratiques de l'insertion aux nouvelles formes de l'emploi, les tribunitiens dénoncent quant à eux des pratiques obsolètes et tentent de provoquer une interpénétration des mondes.

Dans la conception conservatrice[83], le travail artistique est donc perçu comme un contre-modèle du salariat, une expression atypique de l'emploi. Ce faisant, il est contre-productif au regard des objectifs fixés par l'idéal insertioniste en vigueur. Dans la conception tribunitienne au contraire, le travail artistique revêt les caractéristiques que lui octroyait Marx dans ses Manuscrits de 1844 ; il est « le modèle du travail non aliéné par lequel le sujet s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en exprimant les forces qui font l'essence de son humanité »[84].

De plus, les tenants de l'insertion traditionnelle adhèrent au mythe d'un artiste symbole de marginalité. Ils considèrent que sa vie sociale et personnelle est déstructurée. L'artiste est alors un être qui entretient un rapport instable à son activité ; activité que les conservateurs parviennent par ailleurs difficilement à considérer comme

---

[82] Nous empruntons l'expression « *portfolio worker* » à Menger P.M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2002.

[83] La rigidité schématique de cette conception ne se retrouve pas à l'état pur dans la réalité et ne se justifie que par la clarté de l'analyse. Il va de soi que la répartition des représentations n'est pas si catégorique dans les faits. Nous ne faisons ici que retracer les grandes tendances, portées à leur extrême par les nécessités de l'objectivation.

[84] Marx K., *Manuscrits de 1844*, cité par Menger P.M., *op.cit.*, p. 13.

une profession. La perception conservatrice se retrouve dans les propos ironiques de certains collectifs d'artistes lorsqu'ils dénoncent la perception peu valorisante véhiculée à leur égard, le sens commun désignant cette figure mythique comme un « pauvre bougre n'ayant que son courage pour subsister. L'artiste est l'amuseur désargenté du capital. (…) N'est-il pas aux yeux de la plupart un paresseux qui (s')amuse au lieu de travailler ? Car faire une œuvre ou monter un spectacle de temps en temps n'a rien de professionnel. Comment dans ce cas lui reconnaître une place, une position sociale ? »[85].

Dans une telle conception de l'art et de l'artiste, comment les conservateurs peuvent-ils adhérer à l'image d'un artiste qui accompagne les bénéficiaires de l'assistance vers l'acquisition d'une position sociale stable par le biais d'un emploi durable ? Les conservateurs insistent au contraire sur le fait que « *quand on imagine un peu la vie d'un artiste, on se dit que c'est quelqu'un qui n'a pas de patron et qui ne supporterait pas d'en avoir un, c'est quelqu'un qui n'a pas d'horaire ; il n'y a pas vraiment d'obligation dans une vie d'artiste hein, euh …donc vous voyez bien, on ne peut pas vraiment en faire un modèle* ».

A l'inverse, les tribunitiens perçoivent l'artiste comme un vecteur d'insertion pertinent du fait même qu'il échappe aux normes habituelles du salariat historique[86]. Pour l'un d'eux, l'artiste « *c'est d'abord quelqu'un qui respecte des contrats ; s'il veut vivre, il n'a pas le choix donc il a des contraintes ; c'est vraiment quelqu'un qui respecte ses engagements ; c'est drôlement important que les gens en insertion voient ça parce que pour tenir dans un boulot, il ne suffit pas d'être à l'heure tous les matins, il faut qu'il y ait autre chose derrière* ». L'artiste est alors perçu comme un travailleur qui sait s'adapter à l'incertitude des situations, accepte l'alternance de temps de travail intenses et de temps latents, prend des risques et fait des paris, renonce à l'enrichissement matériel dans l'attente d'une autre forme de rétribution

[85] Wong A., « Coup de Grâce », *Cassandre*, *Superfuturi te salutant* !, n° 55, 2003, p. 24.

[86] Les propos des tribunitiens font écho aux analyses de Menger. Ils peuvent ainsi être interprétés à la lumière de ses travaux qui partent de l'hypothèse selon laquelle « non seulement les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail mais elles sont au contraire de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme. Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur ». (Menger P.M., *op.cit*., p. 8.).

(psychologique, identitaire et existentielle notamment), source de reconnaissance assimilable à un revenu symbolique ; autant de façons de vivre son activité professionnelle que l'artiste tente de transmettre aux personnes en insertion. Longtemps considéré comme la forme la plus atypique de l'emploi, le travail artistique reflète progressivement les nouvelles figures du salariat. Autrefois farouchement antinomique, il est aujourd'hui porté à l'état de précurseur dans l'avant-garde de la flexibilité et de l'adaptabilité qui deviennent les pièces maîtresses de la nouvelle figure du travailleur.

Il faut noter toutefois que la comparaison des formes du travail artistique avec les nouvelles formes du travail salarié est plus ou moins pertinente en fonction de la matérialité du travail concerné. On remarque en effet que plus la dimension immatérielle du travail se renforce, plus les formes et les modalités d'exercice de la profession concernée diffèrent, voire s'émancipent des formes du salariat historique. A l'inverse, plus une profession se rapproche de la matérialité et moins elle s'apparente au travail artistique. La remarque est pertinente en ce qui concerne le degré d'investissement dans l'emploi si on mesure ce dernier à l'aune de critères tels que la séparation entre temps de travail et temps hors travail. L'impossibilité de déterminer les moments que l'artiste consacre pleinement à son activité se retrouve dans de nombreux métiers dits intellectuels et/ou de conception (montage de projets, ingénierie, etc.).

Mais la remarque perd de sa pertinence lorsqu'il s'agit de comparer le travail artistique avec les formes du salariat post-fordiste du point de vue des façons de vivre son emploi, de la répartition des temps d'emploi dans un parcours de vie, du multi-salariat et du précariat auxquels les salariés sont contraints de se soumettre du fait de l'instabilité du monde de la production. Dans ce cadre, la comparaison entre travail artistique et travail salarié vaut pour toute forme d'emploi, quels que soient le niveau de qualification et les métiers investis.

Les tribunitiens perçoivent la nécessité d'ajuster les pratiques de l'insertion à ces nouvelles façons de vivre un parcours salarié. Mais cette comparaison n'est pas jugée valide par les conservateurs dont le discours traduit la persistance d'une distinction forte entre professions matérielles et immatérielles, tant sur le plan des compétences que sur celui des modalités de parcours dans l'emploi. Sur ce point, les conservateurs adhèrent de manière plus ou moins consciente à l'idée que Cornélius Castoriadis dénonçait déjà

dans les années 1970. Ce dernier précisait que « l'emprise la plus profonde de la société capitaliste se manifeste le plus sur des plans auxquels on pense généralement le moins : ce sont les habitudes séculaires, les évidences du sens commun bourgeois que personne ne met en question, l'inhibition, l'inertie, le manque de créativité systématiquement organisé par toute la société. (…) Il y a un obstacle formidable à l'action révolutionnaire : même lorsqu'on leur en donne les moyens matériels, les travailleurs ne s'expriment pas. A la racine de cette attitude, on trouve l'idée que ce qu'ils ont à dire n'est pas important »[87].

Au regard des conservateurs et de certains ambivalents, les personnes en insertion qui sont les moins qualifiées sont inévitablement vouées à occuper des emplois caractérisés par une faible valence, de faibles exigences en termes d'expressivité et d'initiative, et une position fragile dans la hiérarchie des pouvoirs. Leur perception est fortement emprunte de déterminismes sociaux qui peuvent laisser croire que « dès qu'il est en âge de réflexion, chacun comprend aisément que pour lui, il est trop tard et que les jeux sont faits. Il est enfermé dans sa condition. Son mérite lui permet peut-être de l'améliorer, mais non point d'en sortir. Il ne lui fait pas changer radicalement de niveau de vie »[88].

Les tribunitiens s'opposent au poids des déterminismes sociaux en s'appuyant sur la croyance en l'importance des rencontres fortuites et de la providence qui peuvent changer la direction du chemin tracé dès la naissance. L'un d'eux affirme que « *moi si j'avais pas eu cet instit, actuellement là, je serais soit dans les mines soit délinquant ou en prison ; j'étais parti pour mal tourner mais j'ai rencontré cet instit et ça a tout changé.* » Un autre raconte que « *j'étais plutôt mal barré ; je m'ennuyais à l'école, je m'ennuyais chez moi, je m'ennuyais partout. Si j'avais pas eu l'occasion de faire ce voyage en Afrique, j'aurais pas découvert la sculpture ou en tout cas pas comme ça ; ça a été déterminant pour moi ; ça a tout changé* ». Face aux déterminismes sociaux, les artistes ont donc choisi d'emprunter des chemins de traverse, ceux que Roger Caillois décrit comme « des solutions immédiates qui offrent la perspective d'une réussite

[87] Castoriadis C., *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975.
[88] Caillois R., *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 221.

soudaine, même relative. Il faut bien la demander au sort puisque le labeur et la qualification sont impuissants à la procurer »[89].

Certes, la plupart du temps, sur le plan des situations sociales des bénéficiaires, le déterminisme social perdure au plan du niveau de vie qui reste précaire, si ce n'est financièrement, du moins dans la certitude de tenir des revenus suffisants sur le long terme. Mais le message que les tribunitiens souhaitent faire passer aux participants ne repose pas tant sur le niveau que sur le mode de vie. Ces chemins de traverse peuvent être trouvés par chaque usager de l'aide sociale. Pour ce faire, il leur faut développer *la metis*, cette tactique qui fait la force du faible, qui permit à Zeus de transformer des forces minimales en un résultat optimum, cette attitude mentale « qui combine le flair, la sagacité, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise ; [cette ruse qui] s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prête ni à la mesure précise ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux »[90]. Aux yeux des tribunitiens, la pratique de la *metis*, inhérente à toute production artistique, est donc le moyen par lequel les participants des Adipa peuvent lutter contre l'inertie dans laquelle les déterminismes sociaux risquent de les plonger. Elle représente leur force dans la mesure où elle a comme vertu de renverser les logiques de pouvoir, d'opposer la tactique du faible à la stratégie du fort. Comme les sophistes utilisaient l'art de la rhétorique pour transformer la position la plus faible en la position la plus forte, les tribunitiens s'appuient sur la pratique artistique pour faire en sorte que les participants des Adipa recouvrent un certain pouvoir sur leur parcours de vie et leur orientation professionnelle.

Ce faisant, les tribunitiens ne cherchent pas tant à mener les participants vers l'emploi – ce à quoi s'applique l'insertion traditionnelle – qu'à faciliter l'acquisition d'une des compétences qui forment les nouvelles exigences du professionnel, à savoir un engagement subjectif permettant de trouver un équilibre entre vie personnelle et vie professionnelle. Tandis que les pratiques traditionnelles de l'insertion mènent l'usager

---

[89] *Ibidem*.
[90] Détienne M., Vernant J.P., *Les ruses de l'intelligence, la metis des grecs*, (1974), Paris, Flammarion, 1999, p. 94.

vers l'emploi – c'est-à-dire vers ce qui procure une identité professionnelle déterminée par l'organisation et la division du travail – les tribunitiens insistent sur l'importance de croiser identité professionnelle et identité personnelle en vue d'une cohérence entre l'orientation professionnelle choisie, le travail investi, et le système de valeurs dont l'individu est porteur. Le travail n'est plus uniquement perçu comme une activité qui permet à l'humanité de produire les conditions matérielles nécessaires à sa reproduction, il est avant tout une activité porteuse de valeurs qui mènent à la reconnaissance et à la réalisation de soi. Il s'agit de leur transmettre, non pas un travail, mais une façon de vivre dans l'emploi en insistant notamment sur ce que les tribunitiens nomment unanimement *« l'amour du travail bien fait »*, de l'œuvre, quel que soit le type de tâche accomplie. Et l'on s'aperçoit que, de façon paradoxale ou étonnante, les tribunitiens considèrent que ce changement de regard sur le travail passe par une transformation de l'individu dans son rapport au loisir créatif, formalisé ici dans l'activité artistique.

2. L'influence de la figure de l'artiste sur l'acceptation du loisir comme style de vie

Conservateurs, ambivalents et tribunitiens s'accordent à reconnaître que l'activité menée dans les Adipa se rapporte au domaine du loisir car elle relève d'une action volontaire pratiquée de temps en temps et avec plaisir[91]. Pour ceux qui reconnaissent le versant esthétique de la production des ateliers, l'activité relève alors plus particulièrement de la pratique artistique amateur qui désigne « toutes les formes d'expression artistique qui occupent le temps de loisir des français lorsque celle-ci donne lieu à la production d'une œuvre pour laquelle des critères d'ordre esthétique entrent en jeu »[92].

Mais les acteurs s'opposent quant à la question de l'accès au loisir pour des personnes qui sont hors travail et dont l'objectif premier doit viser le retour à l'emploi.

---

[91] En ce sens les acteurs rejoignent la définition de l'INSEE dans sa définition du temps libéré des contraintes professionnelles et domestiques.

[92] Ripon M. cité par Mayol P., « Associations et vie culturelle : une exploration des études et travaux du DEP », *in* Moulinier P., (dir.), *op.cit.,* p. 116.

D'un côté, les conservateurs et les ambivalents défenseurs de l'insertion traditionnelle tendent à penser le loisir par opposition au travail. Le loisir est alors une libération des contraintes professionnelles. Dans ce cas, comment l'individu peut-il accéder à un temps de loisir s'il n'accède pas d'abord à un temps de travail ? La perception conservatrice fait ici écho aux origines de la sociologie du loisir, née dans le giron de la sociologie du travail. On sait en effet que de Mayo à Friedman, « l'intérêt de la sociologie du travail pour le loisir est né du souci d'améliorer les conditions de travail et de compléter ou compenser les imperfections du travail. (…) Il s'agit de « reloger l'homme » dans la civilisation technicienne où le travail est inhumain pour la majorité »[93].

Pour les tenants de l'insertion traditionnelle, l'institution gestionnaire de l'insertion, qui a pour objectif premier le retour à l'emploi, peut difficilement valider, légitimer et financer une activité qui s'apparente pleinement à la réalisation ludique de l'individu comme une fin en soi. Comme nous l'avons vu précédemment, les activités traditionnelles des ateliers d'insertion (cuisine, couture, jardinage, etc.) ne sont pas valorisées pour leur caractère ludique mais pour leur utilité rationnelle, permettant aux usagers d'acquérir des savoir-faire dans le but d'améliorer leur quotidien. En ce sens, elles peuvent être assimilées à un semi-loisir, c'est-à-dire à une action partiellement volontaire, un temps partiellement libéré des contraintes domestiques, une activité partiellement ludique. Seul son aspect partiel permet à ce type d'activité d'être légitimé par l'institution. Les ambivalents estiment notamment que « *dans les autres ateliers c'est très différent parce que les gens apprennent des choses qui leur servent ailleurs ; et puis ils sont un peu obligés de venir ; s'ils ne viennent pas plusieurs fois de suite, on leur fait remarquer, on les rappelle à l'ordre, gentiment hein, bien sûr. Mais là, s'il n'y a aucune obligation (…) c'est un peu limite ça quand même* ». Les conservateurs estiment quant à eux qu'« *il y a des associations ou des clubs où ils pourraient faire la même chose ; mettre ça en atelier d'insertion je trouve ça dérangeant parce que ça coûte très cher en plus ; c'est beaucoup d'argent pour quelque chose qu'ils pourraient très bien faire ailleurs, en loisir* ». Un atelier d'insertion qui valorise l'activité ludique sans utilité rationnelle n'est donc pas légitime en soi. De plus, dans cette optique, si l'on

[93] Dumazedier J., *op.cit.,* 1974, p. 174.

comprend en quoi le travail donne accès au loisir, on perçoit assez peu comment à l'inverse, le loisir pourrait faciliter l'accès au travail.

De l'autre côté, les tribunitiens s'attachent à montrer que l'investissement dans un loisir peut, si ce n'est aboutir à l'engagement dans une démarche professionnelle, du moins faciliter son impulsion. Ils partent du principe que le loisir peut permettre aux participants, en fonction de leur parcours antérieur, de leurs centres d'intérêts et de leur façon de voir le monde, soit de s'investir dans l'emploi comme on s'investit dans un loisir, soit de faire de son loisir un travail, soit enfin, d'accepter d'occuper un travail de type alimentaire dans le but de maintenir une activité de loisir. Dans tous les cas, le loisir est susceptible de redonner une certaine force à l'expectation, à l'instrumentalité et à la valence ; ces trois sources de motivation nécessaires au retour à l'emploi.

Dans le cas où les tribunitiens veulent faire comprendre aux usagers qu'il est possible de s'investir dans l'emploi comme on s'investit dans la pratique artistique, les tribunitiens prônent la possibilité d'un transfert de motivation du loisir vers le travail. Il s'agit d'amener les participants à comprendre qu'il est possible d'aimer son travail comme on aime son loisir, que ces deux types d'activité peuvent apporter un sentiment de réalisation et d'épanouissement personnel. Les participants qui reçoivent ce message sont généralement ceux qui ont déjà un projet professionnel établi mais qui rencontrent des difficultés à le mettre en œuvre et sont de ce fait, en perte de motivation. Ils traduisent cette volonté d'accéder à une imbrication du loisir et du travail. Une participante qui commence une formation dans l'animation après un an de présence dans l'atelier explique que « *tous les mercredi matin, je remplace [l'artiste] et j'encadre un groupe d'enfants ; il est super sympa de m'avoir filé ce boulot (…) et j'adore ça parce que quand je suis avec eux, on fait de l'art plastique et tout ça et j'ai pas l'impression de travailler, je m'éclate avec eux, c'est génial* ».

Cet objectif de transfert de motivation de l'activité de loisir vers l'activité salariée suit l'idée selon laquelle toute activité peut être vécue comme un loisir, même et y compris une activité professionnelle. En ce sens, le loisir s'apparente à un style de vie plus qu'à une activité sociale spécifique. Transporté vers l'emploi, il est susceptible de transformer le regard de l'individu sur le monde du travail. Dans cette perspective, les tribunitiens affirment une fois de plus leur distance face aux vertus du travail lorsque

celui-ci n'est pas choisi, lorsqu'il est aliénant, source de contraintes, sans contrepartie en termes d'expression et de libération. Ce discours est entendu principalement par les participants dont l'orientation professionnelle s'est d'ores et déjà opérée sur le critère de l'envie plus que sur celui de l'obligation d'occuper un emploi pour faire face aux besoins primaires (se loger, se nourrir, s'habiller, etc.). Il traduit une projection du rapport que l'artiste entretient avec le travail. Mais il peut aussi dépasser la projection pour se transformer en une identification. Dans ce cas, les participants souhaitent faire de leur pratique artistique non plus une activité amateur mais une pratique professionnelle.

Faire de son loisir un métier n'est pas un objectif affiché dans les missions des Adipa. Officiellement, ils n'ont pas pour vocation de faciliter l'insertion professionnelle dans les métiers de l'art. D'autres structures[94], qui déploient d'autres modalités de fonctionnement et d'autres façons de faire, sont missionnées par l'institution gestionnaire du social pour remplir cette fonction. Toutefois, certains participants investissent les Adipa en ayant développé au préalable le projet de vivre de leur art. Ces participants ont tous été orientés vers les ateliers par les travailleurs sociaux responsables du suivi individuel de leur parcours. Leur présence traduit donc la confusion que les professionnels du social véhiculent sur les objectifs des ateliers. On retrouve ici les travailleurs sociaux qui ne savent pas sur quels critères orienter le

[94] Ces structures existent sur une vingtaine de départements en France. Elles sont nées du constat de l'incapacité des services sociaux à répondre à la demande et au projet professionnel des bénéficiaires du RMI qui souhaitent vivre de leur art. Les responsables de ces structures d'insertion au statut associatif ont constaté en effet que les travailleurs sociaux de secteur ne prenaient pas ce type de projet au sérieux et tentaient de réorienter les usagers vers des projets professionnels plus classiques ou du moins, pour lesquels ils avaient des compétences et des éléments de réponse. Par conséquent, les aspirants artistes avaient tendance à ne plus revenir auprès du travailleur social, le suivi individuel n'était pas réalisé et le contrat d'insertion, non signé. Au début des années 1990, des Conseils Généraux et des CLI ont constaté de leur côté l'augmentation significative du nombre de situations dans lesquelles les bénéficiaires du RMI se disaient « artistes ». Ils ont aussi rapidement opéré le constat, du point de vue des travailleurs sociaux traditionnels, du manque de compétences nécessaires dans ce domaine particulier. Aussi ont-ils décidé de soutenir le développement de structures associatives réservées à l'insertion professionnelle des artistes, structures dirigées par des professionnels compétents tant dans le monde de l'insertion que dans le monde de l'art dont les obligations administratives, juridiques et économiques diffèrent de celles communément répandues dans les secteurs de la production capitalistique. Il faut noter enfin que, au moment où nous réalisions l'investigation empirique, le département des Vosges était en train de penser la création d'une structure de ce type. L'orientation des artistes bénéficiaires du RMI vers ce type de structure n'était donc pas encore possible, ce qui explique que certains usagers se disant artistes étaient orientés vers les Adipa par les travailleurs sociaux de secteurs.

public, si ce n'est celui de la « *fibre artistique* » exprimée par l'usager. La confusion est entretenue par la logique sectorisée, dominante dans l'insertion, qui veut qu'à un type de structure corresponde un objectif unique. Il est aussi possible qu'elle soit entretenue par les évolutions de l'emploi culturel au niveau national, le statut d'intermittent concernant 102 600 allocataires en 2002 contre 61 562 en 1992[95].

Le constat de cette évolution est opéré par les élus du département des Vosges dont l'un d'eux précise qu'« *on est obligé de prendre cette donnée en compte parce que par exemple, dans la CLI où je suis président, on recense aujourd'hui près de 5% des jeunes en insertion qui veulent intégrer un métier artistique, c'est une évolution énorme parce qu'il y a encore trois ans, on en comptait aucun* ». Le discours ambiant encourage donc les professionnels du social à réduire les objectifs des Adipa à l'insertion professionnelle des artistes. Ce faisant, il renforce la vision exprimée par les conservateurs et un nombre important d'ambivalents pour qui la pratique artistique ne permet pas l'acquisition de compétences transférables dans d'autres domaines professionnels que le domaine propre de l'art.

Dans ce cadre, un atelier d'insertion centré sur la pratique artistique ne peut mener que vers les métiers de l'art. Parce que les usagers qui expriment ce souhait sont encore relativement peu nombreux, les tenants de l'insertion traditionnelle acceptent ce type d'orientation même si elle déroge à leur système de valeurs. Ils précisent que « *si c'est ce qu'ils veulent, c'est normal qu'on les aident à réaliser leur projet mais en même temps, je ne suis pas sûr qu'on leur rende vraiment service* ». L'insertion dans les métiers de l'art ne correspond pas à l'image idéale de l'insertion parce qu'elle reste emprunte de précarité et d'instabilité. Dans ce cadre, un pauvre qui devient un artiste ne cesse pas pour autant d'être un pauvre. Le changement de statut social ne suffit pas à renverser la situation sociale initiale. Les conservateurs estiment notamment que « *l'insertion, normalement, ça doit permettre à un individu d'être autonome et responsable (…). Ne me dites pas qu'un artiste peut assumer une charge de famille par exemple, je ne le crois pas* ». S'ils acceptent d'apporter un soutien minimal à ce type de projet professionnel, c'est donc en vertu de la liberté individuelle, parce que l'usager semble déterminé à le mener à terme et non parce qu'il leur parait réaliste ou réalisable.

---

[95] Solis R., « Un pavé dans le spectacle vivant », *Libération*, 11 mai 2004.

Mais de façon plus complexe, la confusion dans les objectifs de l'atelier est aussi entretenue par les artistes qui les encadrent. Ils ont en effet tous tendance à projeter leur propre parcours sur celui des participants les plus sensibles à la pratique qui leur est proposée. L'artiste encadrant un Adipa qui n'a pas été renouvelé lors de la deuxième année de fonctionnement estime qu'« *au moins on aurait pu leur donner les outils parce que ça coûte cher, et dans les jeunes qu'on avait, il y en a deux ou trois qui pouvaient vraiment faire quelque chose, ils avaient quelque chose, on sentait qu'ils pouvaient aller plus loin au niveau artistique* ». L'envie d'encourager les participants qui souhaitent vivre de leur art est donc toujours présente. Leur opinion est fort bien résumée par cet artiste lorsqu'il affirme qu'« *après tout, s'il y en a un qui veut devenir artiste, on ne va pas le jeter sous prétexte que l'atelier n'est pas fait pour ça ; au contraire, on est plutôt bien placé pour l'aider* ». Les participants qui souhaitent vivre de leur art ne sont donc pas sans leur rappeler leur propre parcours. Leur présence réveille le *kairos*, elle est le moment opportun de combler la dette vis-à-vis de personnes envers lesquelles ils se sentent redevables. Elle est une sorte d'annulation de la créance. C'est donc aussi vis-à-vis de ce type de participants que les artistes se sentent les plus utiles socialement.

Mais lorsqu'ils s'octroient cette mission, les artistes tribunitiens font rapidement face à des difficultés car ils manquent de moyens pour mettre en œuvre l'insertion professionnelle de ces usagers. Les structures qui réalisent cette mission sont toutes pourvues de moyens en termes d'encadrement spécialisés dans les questions juridico-légales de l'art. De même, elles disposent d'un réseau dense en termes de possibilités de diffusion (responsables de salles d'exposition, responsables de festivals, etc.), de contrats éducatifs locaux (CEL), etc. Un responsable de ce type de structure œuvrant sur Marseille précise qu'« *ici on a un encadrement très compétent, on dispose d'une spécialiste en droit parce que la culture au niveau juridique, c'est très compliqué, donc on leur apprend à faire les choses dans les règles, on a aussi un réseau très important, on connaît beaucoup de troupes de théâtre, on a aussi les moyens de faire des contrats avec l'Education Nationale et ça, ça représente des débouchées énormes* ». En comparaison, dans les Adipa, les artistes ne disposent que de leur envie de donner une chance identique à celle qu'ils ont connu ; leur réseau se limite le plus souvent au niveau local et se compose d'artistes plus que de responsables de structures et de projets

artistiques. Un artiste a pris conscience de ces limites et, se souvenant d'un participant, avoue que « *pour moi ça a été le pire échec parce qu'il voulait vraiment être artiste, il y croyait et moi, j'allais pas casser ce rêve là, je suis quand même mal placé pour briser ça. (…) il est parti sur Paris, il a essayé plusieurs salles d'expo et il est revenu pour nous dire qu'il s'était ramassé. (…) Je crois que là, il m'en veut mais qu'est-ce que je pouvais faire ?* ». Ces situations risquent d'entraîner une relation conflictuelle entre l'artiste et les participants concernés car, dans ce cas, l'identification se transforme en une relation concurrentielle dans laquelle la réussite de l'un est avérée tandis que l'autre échoue. Ce faisant, l'artiste aboutit à un résultat inverse de celui initialement recherché. L'usager qui souhaite vivre de son art sans y parvenir risque de s'installer durablement dans l'aide sociale, la percevant comme le moyen de maintenir une activité qu'il ne perçoit plus alors comme un loisir mais comme une vocation. Ce type de participant ressemble aux jeunes vivant « l'épreuve du chômage », que Dominique Schnapper dénomme « les artistes » et qui « au travail routinier qui assure l'alimentaire mais qui ne les intéresse pas, opposent le vrai travail, celui qui permet de créer et de s'exprimer. Le chômage devient donc ici une condition privilégiée et heureuse qui leur permet de réaliser leur rêve ou leur vocation »[96].

L'observation montre toutefois que le risque d'installation dans l'assistance est corrélé à la situation sociale et familiale des participants. Un artiste parlant d'un usager n'ayant aucune charge familiale explique qu'« *en fait rien ne l'encourage à sortir de là, il touche le RMI, sa mère lui a acheté une maison donc, pas de loyer, elle doit l'aider sur d'autres trucs. Pourquoi il essayerait de se débrouiller pour faire des expo et pour vendre ; lui-même il dit qu'il est bien comme ça* ». En revanche, les participants souhaitant vivre de leur art, dont la situation professionnelle ne se débloque pas et qui, parallèlement ont des enfants à charge changent leur projet professionnel. Ils s'orientent vers l'emploi afin de répondre aux besoins alimentaires mais gardent l'objectif de développer leur activité artistique pendant leurs moments de loisir. Le loisir retrouve alors son sens premier de temps libéré des contraintes professionnelles et domestiques. L'un d'eux voulait devenir professionnel dans le domaine musical et théâtral mais explique que « *finalement j'ai décidé de reprendre une formation en comptabilité ; il faut que je retrouve du travail, ça devient urgent à cause des enfants ; je suis divorcé et*

[96] Schnapper D., *L'épreuve du chômage*, Paris, Gallimard, 1981, p. 123.

je veux avoir la garde mais pour ça, il me faut un boulot (…). Je suis pas passé loin, j'aurai pu réussir si on m'avait aidé un peu plus, mais bon, c'est comme ça ». La perspective de préserver des temps de loisir, combinée aux motivations familiales, permet d'accepter l'idée que l'activité facteur de plaisir soit contenue dans un temps délimité, voire structuré par d'autres temps sociaux.

Cette forme de motivation détournée ne vaut pas uniquement dans le cas où l'accès à la profession d'artiste s'avère impossible. Elle se retrouve aussi parmi les participants qui n'ont pas de projet professionnel clairement défini. Dans ce cas, la motivation face au travail passe par des chemins détournés. Par un mécanisme de transfert, ces chemins de traverse renforcent l'expectation, l'instrumentalité et la valence qui leur permet de s'investir dans l'activité artistique qui, à son tour, provoque une forme de motivation au travail. Le loisir est donc perçu là encore comme un style de vie ; il se rapporte à l'idée de projet de vie que les tribunitiens défendent contre l'idée de projet d'insertion.

Au regard de l'ensemble des éléments traditionnels de l'insertion que les tribunitiens tentent de déplacer, on peut donc conclure que, aux yeux des conservateurs et de nombre d'ambivalents, les Adipa ne permettent pas réellement d'atteindre les objectifs de l'insertion traditionnelle. A l'inverse, pour les tribunitiens, ils présentent la possibilité non pas d'inscrire les participants dans une sorte de nomenclature rigide et pré-établie par le système normatif dominant, mais de les inscrire à la lisière, en oscillation constante entre le centre institué et la périphérie instituante, dans cet entre-deux qui permet à chaque individu à la fois d'être acteur de son projet de vie et d'entretenir la dynamique sociale.

DEUXIEME PARTIE

L'INFLUENCE DES ADIPA SUR LES PRATIQUES, LES MODES DE RELATION ET DE CONDUITES DE L'INSERTION TRADITIONNELLE

Chapitre 4 - L'influence des Adipa sur les pratiques, les modes de relation et de conduites des professionnels de l'insertion

Afin de montrer en quoi l'artiste est perçu comme un agent potentiel de changement dans les structures d'insertion, il est important de s'intéresser plus particulièrement à la perception des professionnels du social qui, rappelons-le, sont missionnés par les élus locaux pour être des partenaires privilégiés des Adipa. En effet, un atelier d'insertion qui serait isolé des démarches globales de la politique sociale d'un territoire n'aurait pas de sens. Le partenariat avec les intervenants sociaux assure donc la liaison entre les Adipa et l'ensemble des structures d'insertion[97].

Il va de soi que les perceptions répertoriées ne sont pas homogènes et se répartissent sur un continuum allant de la pure acceptation à l'opposition la plus radicale, avec une forte concentration, en position médiane, de jugements hésitants. Toutefois, les intervenants sociaux peuvent être scindés en deux catégories. Les premiers s'apparentent aux tribunitiens et ambivalents qui adhèrent à l'idée d'une transformation des pratiques de l'insertion. Ils considèrent que l'intervention de l'artiste peut être complémentaire à la leur et représente un apport bénéfique. Ils lui accordent donc un accueil favorable. Les seconds s'apparentent aux conservateurs et ambivalents défenseurs de l'insertion traditionnelle. Ils perçoivent l'artiste comme un concurrent qui

[97] Par exemple, les intervenants sociaux orientent les usagers de l'action sociale vers les Adipa, réalisent un suivi individuel des parcours de ces personnes, les accompagnent parfois lors de leur première venue à l'atelier, etc.

risque de développer des démarches contre-productives et remet potentiellement en cause leurs compétences professionnelles. Ces derniers, par leur critique et leur hésitation, sont des révélateurs des raisons pour lesquelles l'artiste dérange ou perturbe les pratiques professionnelles habituelles.

Situés en tension entre complémentarité et concurrence, nous verrons en quoi les artistes et animateurs socioculturels en charge de l'encadrement des Adipa représentent une forme d'exacerbation des injonctions paradoxales dans lesquelles se trouvent les travailleurs sociaux dans le cadre de l'exercice de leur fonction. Nous montrerons aussi que, si ces encadrants représentent une sorte de menace face à la légitimité de l'intervention des professionnels de l'insertion, c'est en partie parce qu'ils parviennent à trouver et à mettre en œuvre un équilibre entre expertise et militance (I). La seconde partie du chapitre se propose quant à elle d'explorer les éléments qui renforcent le sentiment concurrentiel pour les uns et l'impression d'une possible complémentarité pour les autres (II). Ces éléments relèvent d'une part, du mythe de l'artiste perçu comme un être hors profession et marginal et d'autre part, des pratiques d'animation que ces encadrants proposent au sein des Adipa.

I. Un positionnement en tension entre concurrence et complémentarité

1. Le travailleur social : une expérience professionnelle marquée par des injonctions paradoxales

Le mouvement de décentralisation de 1982 a placé les élus locaux au rang de responsables de la gestion territoriale du social. Depuis lors, leurs relations avec les travailleurs sociaux de secteur sont déterminantes dans la réalisation des objectifs recherchés en termes d'insertion. Le fait que les gestionnaires du social en charge de l'insertion aient fait le choix de ne missionner aucun travailleur social de secteur au sein des Adipa amène ces derniers à s'interroger sur le rôle qu'ils doivent y jouer. Plus encore, les Adipa étant animés et encadrés par un binôme artiste - animateur socioculturel qui semble avoir plus ou moins en charge la gestion individuelle des dossiers des participants, les travailleurs sociaux de secteurs s'interrogent sur l'utilité de leur présence dans le fonctionnement partenarial de ces actions. Pour ceux que l'on

assimile aux tribunitiens, la recherche d'une complémentarité dans l'action va de soi. Mais pour les travailleurs sociaux ambivalents, le rôle et les fonctions attendues de leur action partenariale ne sont pas évidents. Quant aux intervenants sociaux conservateurs, ils ne voient pas en quoi leur action pourrait être utile et considèrent les Adipa comme des mesures supplétives. Ces ateliers pourraient par ailleurs amener les élus et cadres du social à remettre en cause la légitimité de l'intervention des travailleurs sociaux traditionnels. Dans ce cadre, les Adipa sont perçus comme des ateliers porteurs de pratiques professionnelles concurrentes et donc potentiellement dangereuses. Mais parce que les travailleurs sociaux de secteur sont désormais fortement soumis à la décision relative aux politiques territoriales, ils doivent alors suivre les prérogatives édictées même s'ils ne sont pas toujours en accord avec les principes qu'elles sous-tendent.

De plus, les orientations de la politique d'insertion territoriale changent régulièrement de cap. Les travaillent sociaux de secteur les qualifient de « *trop instables dans le temps* », les élus locaux ayant parfois tendance à déterminer les politiques territoriales selon un processus d'essai-erreur-ajustement. Ainsi, un élu responsable des questions sociales au niveau départemental explique qu'*« il y a deux ans, on avait un taux de contractualisation excellent puisqu'on atteignait presque les 80%. Notre département avait le plus haut taux de la région. On était bon sur cette question. Et puis récemment le taux a baissé et surtout on s'est rendu compte que le contenu des contrats d'insertion n'était pas bon. On avait dit aux travailleurs sociaux de faire des contrats, alors ils faisaient des contrats ; mais le contenu ça, c'était autre chose ; alors on a décidé de faire moins de contrats mais qui soient des contrats de qualité ».* On s'aperçoit donc que lorsque les intervenants sociaux parviennent à mettre en place une orientation en matière de politique d'insertion, celle-ci est très vite rendue obsolète par les changements d'orientation politique.

Dans le même ordre d'idée, les missions que les intervenants sociaux doivent remplir ne leur semblent pas toujours cohérentes. Sur ce point, qu'ils soient conservateurs, ambivalents ou tribunitiens, les professionnels concernés s'accordent tous à reconnaître que l'institution les place régulièrement dans une injonction paradoxale en leur demandant d'une part de développer des structures de médiation qui favorisent le dialogue perçu comme vecteur d'insertion sociale et d'autre part, de

produire des résultats, d'obtenir des taux de sortie vers l'emploi satisfaisants ou encore d'atteindre un certain pourcentage de contractualisation dans le cadre du RMI. Au regard des travailleurs sociaux, ces deux pans de la mission paraissent inconciliables. Le plus souvent, ils résument cette injonction à travers le paradoxe dans lequel les placent les élus en sanctionnant un travail qualitatif par des attentes et des critères quantitatifs.

De plus, le département des Vosges fonctionnant sur le principe de la polyvalence de secteur, la mission des travailleurs sociaux englobe le secteur social dans son ensemble (famille, enfance, handicap, vieillesse, insertion). Or, les intervenants reconnaissent qu'il est difficile d'être compétent à la fois sur les questions relatives à l'insertion et sur les questions relatives par exemple, à la petite enfance[98]. De leur côté, les élus qui comme ils le rappellent, sont « *en attente d'une polyvalence de secteur efficace et de qualité* », portent un regard critique sur les pratiques des travailleurs sociaux, allant parfois jusqu'à douter de leurs compétences, notamment pour ce qui concerne le domaine de l'insertion, et plus particulièrement encore, le secteur de l'insertion professionnelle. Ils précisent que « *les travailleurs sociaux ne sont pas compétents dans ce domaine, je le crois vraiment ; d'abord ils ne sont pas formés pour ça ; (…) regardez leur formation, vous ne trouverez quasiment rien sur le monde du travail, sur l'entreprise ; oh ! bien sur, ils ont eu des enseignements théoriques mais à côté de ça, la plupart n'a jamais mis un pied dans une entreprise ; (…) moi je pense qu'il faudrait mettre d'autres personnes sur ce dossier là, d'autres professionnels parce que là ils ne sont pas bons, mais comment voulez-vous, on leur demande de faire une chose pour laquelle ils ne sont pas compétents donc évidemment qu'ils n'y arrivent pas ; (…) ils font comme ils peuvent mais les résultats ne sont pas bons du tout, il faut bien le reconnaître* ».

Ayant eux-mêmes acquis des compétences en matière de gestion du social du fait de délégations et de charge de portefeuilles de plus en plus importantes, les élus émettent donc parfois un jugement sévère sur les compétences professionnelles des travailleurs sociaux, sur leur potentiel de polyvalence, sur leur capacité à s'adapter aux

[98] Les missions relatives à la petite enfance sont par ailleurs, sur le département des Vosges, celles qui occupent la plus grande part de travail des professionnels du social. Elles représentent aussi le poste budgétaire le plus élevé. En 2001, les dépenses liées à l'ASE s'élevaient à 19 406 000 € contre 17 171 552 € pour le RMI et les actions collectives d'insertion. L'ASE représente donc le poste budgétaire le plus élevé, suivi des dépenses liées à la vieillesse, puis des dépenses en faveur des personnes handicapées, puis en dernière position, des dépenses liées au RMI et à l'insertion (Bilan DVIS, 2002).

évolutions de la société et plus spécifiquement encore, aux domaines relatifs à l'emploi. De leur côté, les travailleurs sociaux de secteurs sont nombreux à ne pas se sentir soutenus par les élus locaux. Ce sentiment s'est sans doute accentué depuis la décentralisation, du fait de l'intervention légitime des élus dans l'orientation, le jugement et la sanction face aux pratiques de l'insertion.

Les Adipa ne sont bien entendu pas directement en lien avec les jugements critiques sévères des élus vis-à-vis des travailleurs sociaux ni avec les injonctions paradoxales et la complexité des attentes auxquelles ces professionnels doivent répondre. Toutefois, à travers leur discours, les travailleurs sociaux de secteur établissent un lien indirect avec cette mesure innovante. Ce faisant, ils traduisent implicitement différentes manières de s'adapter à l'injonction paradoxale et/ou aux contraintes institutionnello-politiques qu'ils se doivent d'intégrer dans leurs pratiques professionnelles.

Les rares travailleurs sociaux tribunitiens et ambivalents qui adhèrent aux valeurs et aux principes de fonctionnement des Adipa saisissent l'opportunité de s'investir dans ces ateliers afin de transformer ces injonctions paradoxales en une force réactive. Concrètement, ils font en sorte de libérer un temps hebdomadaire pour rendre une visite à un atelier, accompagner un bénéficiaire lors de sa première venue dans un Adipa ou encore, participer aux réunions mensuelles qui fixent les projets à venir. Autrement dit, ils développent des tactiques qui leur permettent de s'intégrer dans le co-fonctionnement partenarial tel que nous l'avons défini plus haut. Leur participation, si elle est partielle et irrégulière, n'en demeure pas moins une échappatoire face au système. Ils insistent sur le fait que « *si j'y vais c'est surtout pour respirer ; c'est vrai que c'est aussi pour faire mon boulot parce que j'estime que c'est important par exemple, dans le cadre du suivi individuel, d'accompagner une personne à l'atelier la première fois mais en même temps, c'est aussi très égoïste il faut le reconnaître ; (…) quand je viens ici c'est ma bouffée d'air, c'est une vraie respiration ; (…) et je peux vous garantir qu'il y a des moments où ça aide franchement à tenir le coup de voir des gens qui pensent comme nous, avec qui on se sent en accord dans le métier* ». En plus de représenter un lieu d'exercice des pratiques complémentaires aux pratiques habituelles, les Adipa sont donc aussi perçus comme un lieu de ressource professionnelle qui permet de compenser les moments d'effritement de la motivation.

A l'inverse, les travailleurs sociaux conservateurs et ambivalents qui ne soutiennent pas les Adipa estiment que « *moi aussi si j'avais que ça à faire je pourrais animer ce genre d'atelier, c'est pas très dur ; (…) mais voilà, c'est une question de temps ; (…) ici l'ASE nous prend un temps fou, à côté de ça, on nous bassine avec les contrats d'insertion ; (…) ce genre d'atelier ça ne peut pas être la priorité, c'est pas possible ; il faut être un peu sérieux* ». En plus d'une contrainte temporelle vécue comme rigide et qui à leurs yeux place les Adipa en forte contradiction avec leur propre réalité quotidienne, ils réagissent par un repli sur leur propre pratique. Ils précisent notamment que « *ça c'est quelque chose que j'ai du mal à accepter ; nous, on nous demande une énergie folle pour gérer tout ce qu'on a à gérer, remplir des tableaux de bord et tous ces trucs, et à côté de ça, ils soutiennent une action où on fait de l'art ; et ils voudraient qu'en plus on y passe du temps ; non, je suis désolée ; moi maintenant je fais mon boulot et c'est tout* ». Face à un contexte politique et institutionnel mouvant, marqué par une certaine suspicion et partant d'une sorte de rancœur vis-à-vis du confort dont semblent bénéficier les encadrants des Adipa, les conservateurs les perçoivent alors comme des mesures supplétives qui accentuent, voire exacerbent les aspects contraignants de leur charge de travail plus qu'elles ne permettent d'entrevoir une solution stable aux problèmes de l'insertion.

De plus, à leurs yeux, l'appel à la culture correspond à un phénomène de mode plus qu'à la recherche d'une solution véritablement innovante. Nombre d'entre eux pensent en effet que « *ça passera, c'est une mode en fait, maintenant on voit de ça partout ; si un département n'a pas son truc culturel ou artistique, il n'est pas à la page ; c'est plus une question d'image de marque en fait, c'est un peu pour la gloriole tout ça mais je ne pense pas que les élus y croient vraiment* ». D'autres craignent que le phénomène de mode recouvre un réel succès et que l'appel à la culture « *envahisse l'insertion. Il ne faudrait pas qu'il y ait que ça. Mais ça, c'est le risque hein ; y a un nouveau truc et si peu que ça marche un peu, les élus vont s'engouffrer là-dedans ; c'est un peu ce que ça a fait avec l'environnement ; aujourd'hui on nous met de l'entretien des rivières, des chemins et de je ne sais trop quoi à toutes les sauces ; (…) alors bon, il faut être un peu sérieux quand même, on ne va pas mettre des artistes partout dans l'insertion enfin, je veux dire, euh, c'est pas leur métier quoi* ».

D'une manière générale, les intervenants sociaux qui se positionnent de façon concurrentielle pensent donc que dans un contexte institutionnel qui multiplie les types d'actions et face à une politique territoriale qui, en matière de gestion du social, tend à fonctionner par essai-erreur-ajustement, il serait préférable d'améliorer l'existant plutôt que de produire des actions dans une logique supplétive qui ne leur semble pas pertinente. Plus encore, il serait souhaitable de leur permettre de s'inscrire dans une politique territoriale qui leur donne la possibilité d'exercer pleinement leurs compétences dont l'un des socles repose sur l'alliance entre une double capacité d'expertise et de militantisme.

2. Le travailleur social et la réaffirmation d'un métier alliant l'éthique de responsabilité et l'éthique de conviction

Il semble que les acteurs traditionnels de l'insertion reconnaissent encore difficilement la légitimité du culturel et de la pratique artistique dans ce champ d'action sociale. Ce constat fait écho au clivage, difficile à dépasser, qui entretient la séparation des champs de compétences. L'intervention sociale traditionnelle fonctionne en effet pour une large part sur l'équation qui fait correspondre une compétence à un problème et/ou à un public. Dans ce cadre, les actions collectives d'insertion qui mobilisent l'outil artistique devraient s'adresser uniquement aux bénéficiaires de l'aide sociale qui souhaitent devenir artiste. Les intervenants sociaux conservateurs et ambivalents qui vivent l'introduction de l'artiste de manière concurrentielle reflètent cette difficulté à accepter l'interpénétration des mondes. Parallèlement et dans le même ordre d'idée, certains ambivalents cantonnent l'artiste à ses missions artistiques ; ils estiment qu'« *il ne faut pas mettre de travailleur social ou d'animateur là-dedans sinon on n'y fera plus de l'art ; (…) si on fait de l'art, il faut un artiste et c'est tout, il n'y a pas besoin de mettre tout le staff des travailleurs sociaux qui d'ailleurs n'y connaissent rien* ». De leur côté, les tribunitiens suivent le mouvement plus large des acteurs du culturel qui, au niveau national, prônent l'intervention de la culture dans le social en réaffirmant le rôle politique et social de l'art et de l'artiste. Dans ce cadre, ils affirment que les missions de l'artiste doivent sortir du cadre artistique pour émarger sur des domaines qui ne le concernent pas directement ou à première vue. Sur ce point, des collectifs d'artistes auxquels adhèrent les tribunitiens responsables des Adipa affirment que « tant que

l'artiste s'occupera d'art, c'est foutu ; il faut que l'artiste s'occupe de choses qui ne le regardent pas dans la vie quotidienne d'une cité, d'un territoire pour qu'il pose des questions, pour qu'il interroge la démocratie, l'aménagement de la ville, enfin des secteurs qui ne le regardent pas *a priori*, mais qui le regardent fondamentalement, parce que c'est lui qui, d'une certaine manière, est amené à nous renvoyer à nous-mêmes l'image de la manière dont nous vivons »[99].

Si l'introduction de l'art et de l'artiste dans les pratiques de l'insertion semble inquiéter les acteurs qui y voient une possible remise en cause de leur légitimité professionnelle, c'est en partie parce que l'artiste interroge la double capacité de militance et d'expertise qui compose une des spécificités de la figure de l'intervenant social. Le sentiment de concurrence que ces travailleurs sociaux développent est donc en partie dû au fait que l'artiste leur renvoie leur propre parcours professionnel mais aussi d'une certaine manière, leurs propres limites.

On sait en effet que, suite au double mouvement de décentralisation des politiques sociales et de création du RMI, l'insertion a émergé comme une catégorie d'action à part entière au sein des métiers de l'intervention sociale. A travers ce double mouvement, les statuts et les pratiques professionnelles des intervenants se sont diversifiés. Depuis lors, il est de plus en plus fait appel à la fois à la compétence certifiée par un diplôme et à l'engagement militant du professionnel dans la cause pour laquelle il travaille. Désormais, « ces spécialistes alignent des itinéraires ou trajectoires (militants, professionnels qualifiés, « baroudeurs ») sur lesquels ils s'appuient pour affirmer une double compétence : la maîtrise d'un métier et d'une discipline, et des capacités à assurer une mission sociale »[100]. Les qualités personnelles s'adjoignent alors aux compétences professionnelles pour former un tout aux exigences grandissantes.

Les professionnels du social, qu'ils soient conservateurs, ambivalents ou tribunitiens, affichent le militantisme comme un élément nécessairement intrinsèque à leur métier. Ils estiment qu'« *on est quand même dans des métiers qui demandent un*

---

[99] Buisson M., *in* Thion M., « La savonnette du populisme », Groupe Réflexe, *La décentralisation culturelle pervertie*, supplément au n°52, *Cassandre,* 03-04/2003, p. 11.

[100] Legrand M, Meyer V, Zanferrari F., « Encadrement et expertise » *in* Chopart J.N., (dir.), *Les mutations du travail social,* Paris, Dunod, 2000, p. 165-174.

investissement personnel important, il faut quand même croire à ce qu'on fait », « c'est un engagement pour moi, un engagement vis-à-vis des personnes qui ont besoin d'aide », « moi quand je suis entré en formation, c'est parce que j'y croyais, (…) c'est un métier mais c'est une vocation aussi, tout le monde ne peut pas faire ce travail ». En faisant appel aux notions de conviction et de vocation, ils expriment plus ou moins explicitement qu'il n'est pas besoin de faire appel aux artistes pour introduire du militantisme dans le social.

Mais la réalité de l'engagement des travailleurs sociaux est souvent remise en cause par certains élus et cadres du social qui perçoivent cet engagement ou cet esprit militant comme une façade, voire un leurre. Un cadre du social se souvient de la tempête de décembre 1999 et raconte que « *quand c'est arrivé, on avait plein de gens dans la panade, avec les coupures d'électricité, certains se sont retrouvés sans chauffage pendant plusieurs jours avec des enfants en bas âge, enfin il fallait vraiment intervenir (…). J'ai lancé un appel aux travailleurs sociaux ; il y en a cinq qui sont venus donner un coup de main (…) ; vous vous rendez compte, cinq ; moi ça m'a mis dans une colère monstre. Alors quand on me parle d'engagement, d'esprit militant et tout ça, euh, oui ; mais relativisons quand même* ». Ce propos pourrait laisser penser qu'il existe un écart entre le discours des intervenants sociaux et leurs pratiques, le militantisme étant cantonné à leur domaine d'intervention professionnelle. Il s'agirait alors de déployer un militantisme limité à la vie professionnelle, qui ne déborde pas sur la vie privée. Les tenants de propos critiques soulignent sur ce point qu'« *aujourd'hui, il y a un truc très étonnant c'est que les AS ne veulent plus habiter sur le territoire ou dans le quartier où elles interviennent ; il y a une vraie séparation entre leur vie perso et leur vie au boulot et ça, c'est vraiment étonnant parce que quand tu vis dans le quartier, tu t'imbibes, tu vois ! Et puis il y a un côté militant enfin euh, ouais, il y a ce côté militant qu'elles n'ont plus, enfin, plus beaucoup* ».

Cette séparation entre les sphères privée et professionnelle apparaît d'ailleurs comme une scission importante à maintenir parmi les travailleurs sociaux conservateurs. Ils estiment que *« même si c'était le soir par exemple, je crois que euh, … enfin, si je quitte le boulot à la fin de la journée en me disant : « tiens je vais aller m'aérer l'esprit je vais aller faire deux trois bricoles à l'atelier » euh, je vais arriver là-bas et si je vois certaines personnes, je ne franchirai pas la porte. Je sais bien qu'on n'a pas le droit de*

dire ça, c'est de la discrimination, mais franchement ça va me mettre un frein parce que déjà j'en vois toute la journée donc ça me suffit ». On perçoit dans ces propos l'existence d'un écart entre l'appel à la vocation et à la conviction dans le discours et la réalité du militantisme dans des actes concrets. Le militantisme comme schéma de pensée ne se traduit pas toujours en bénévolat dans les faits. Et lorsque ce même intervenant social poursuit en précisant que « *et puis même, j'ai un rôle, j'ai une image professionnelle derrière; (…) je veux dire, j'ai quand même un statut à garder ; je ne vais pas mélanger le professionnel et le bénévolat hein, ça c'est très clair* », on s'aperçoit que, pour justifier le décalage entre le discours et les faits, les travailleurs sociaux ont tendance à se replier sur leur statut et à ne plus faire appel à l'aspect militant de leur fonction.

Une fois de plus, les travailleurs sociaux conservateurs se distinguent de ceux qui vivent l'intervention de l'artiste comme une complémentarité. Une jeune assistante sociale arrivée sur le territoire et dans le métier depuis un an estime que « *ça peut être une bonne chose d'aller faire un tour dans les ateliers de temps en temps ; moi ça me plairait déjà personnellement d'aller peindre avec cet artiste parce que (…) j'aime bien son style et puis aussi parce que je pense que c'est l'occasion de voir les gens autrement, de les regarder avec un autre regard, de les voir un peu en dehors de leur problèmes sociaux ; et puis eux aussi, ils nous verraient autrement, on ne serait pas seulement celle qui remplit leur dossier et qui signe le contrat, vous voyez, je crois ça peut changer la relation* ». Ces propos traduisent une posture totalement inverse de la précédente car d'une part, l'engagement militant se conçoit même et surtout en dehors du temps de travail et d'autre part, l'engagement recouvre à la fois un aspect égoïste et un aspect altruiste. Enfin, l'engagement militant peut apporter une plus value à l'expertise en permettant de changer de regard sur les bénéficiaires et donc, d'ajuster les compétences d'intervention. On se trouve alors face à une relation dialectique entre engagement bénévole et expertise ; une relation dans laquelle le bénévolat est au service de l'expertise et réciproquement.

Si les intervenants sociaux intéressés par la démarche des artistes au sein des Adipa trouvent une complémentarité dans leurs approches professionnelles et militantes respectives, les conservateurs et ambivalents défenseurs d'une insertion traditionnelle insistent, comme nous l'avons vu, sur le fait qu'il n'est pas besoin de poster des artistes

dans l'insertion pour y introduire de la conviction et de l'esprit militant. Dans ce cas, la présence de l'artiste dérange parce qu'il est susceptible de remettre en cause l'aspect militant qui pourtant représente une des pierres angulaires du travail social. Mais plus encore, la présence de l'artiste est perçue comme gênante parce qu'il met en œuvre de nouvelles façons de faire au sein de l'insertion ; ce faisant, il montre aux décideurs que d'autres approches sont possibles dans les professions de l'intervention. Or, l'étude de l'évolution des métiers du social montre que, à mesure de la territorialisation des politiques sociales, ce ne sont pas tant les compétences et les façons de faire des intervenants sociaux qui ont changé que l'aspect réglementaire et procédurier des cadres de l'emploi et des modes de professionnalisation (définition de postes, de statuts, etc.). Quand certains élus dénoncent l'archaïsme et l'immobilisme des pratiques des professionnels, c'est à cette évolution qu'ils font référence. Et lorsqu'ils les comparent avec les artistes présents dans les ateliers et qu'ils estiment que « *quand on voit le travail que fait un gars comme l'artiste de Senones, il est doué avec les jeunes, il les secoue juste ce qu'il faut, il les encourage juste ce qu'il faut ;(…) et lui, il n'a pas fait je ne sais pas combien d'années d'études pour être assistante sociale hein, il était ouvrier ; (…) mais il est efficace (…) je vous assure que lui, il pourrait en apprendre à certaines totoches (…)* », c'est alors sur le plan des manières d'être et de faire qu'ils encouragent ou alimentent le sentiment de concurrence.

Face à ce potentiel de remise en cause de leurs compétences, les travailleurs sociaux conservateurs et ambivalents qui vivent l'intervention de l'artiste comme une concurrence, se replient non plus tant sur leurs compétences que sur la notion de responsabilité. Ils affirment que si l'artiste intervient dans les ateliers avec une forte volonté de bien faire, pour autant, il ne connaît pas les ficelles du métier. Pour l'un des intervenants interrogés, *« c'est sûr qu'ils sont sympa, ils veulent bien faire, ils sont impliqués ; je ne dis pas le contraire mais je pense que les gens, ils ont aussi besoin d'avoir quelqu'un en face d'eux qui a du répondant et puis qui sait les orienter sinon comment voulez vous qu'ils soient en confiance si la personne en face ne sait pas* ». On remarque que les intervenants sociaux les plus réticents ne mentionnent que très rarement le rôle de l'animateur socioculturel qui encadre les ateliers en binôme avec l'artiste et qui justement a à charge l'orientation des participants vers les différentes structures susceptibles de les aider dans leur parcours d'insertion. Ce faisant, ils ne perçoivent pas ce que les artistes revendiquent pourtant, à savoir que la répartition des

domaines de compétences doit être clairement définie entre l'artiste et l'animateur. L'un des artistes insiste sur l'importance « *des moyens d'encadrement parce que quand t'es tout seul, tu fais tout, tu fais le social, t'aides le jeune à faire ses trucs ; alors que là, c'est clair, moi je me décharge de cet aspect là, parce que c'est aussi une question d'engagement, moi je ne peux pas être partout (…) ; et puis j'aime bien que les choses soient claires, par rapport aux gens qui sont là, qu'ils n'attendent pas de moi que je les aide à monter leur projet pour faire une formation ou je ne sais pas quoi ; (…) j'ai pas le temps de m'occuper de ça et puis je n'en ai pas forcément les compétences ; s'il faut le faire, je le ferai, mais c'est pas mon truc, et puis il y a des gens qui sont là pour ça et c'est très bien* ».

L'absence de référence à l'animateur socioculturel dans le discours des réticents n'est pas liée à une information défaillante puisque les intervenants qui perçoivent la complémentarité et qui disposent de la même information, insistent sur l'importance de la présence d'un professionnel de l'animation dans les ateliers. L'un d'eux rappelle qu'« *il ne faut surtout pas que l'artiste soit tout seul dans ce type d'expérience. Moi j'ai connu un atelier théâtre au début que je suis arrivé ici, le comédien était tout seul pour gérer un groupe d'une trentaine de Rmistes ; et ben je peux te dire qu'il a craqué et qu'il ne s'en est pas encore remis ; l'artiste il a déjà une sensibilité à fleur de peau, si en plus il se prend le malheur des autres en pleine face, c'est terrible ; on les met en danger quand on fait ça parce que l'artiste, il est pas armé pour faire face à ça* ».

Dans le discours des intervenants sociaux conservateurs, l'absence de mention de la présence de l'animateur socioculturelle relève notamment d'une logique de distanciation et d'évitement. Il s'agit de poser un regard critique sur autrui pour mieux se valoriser et surtout, se rassurer soi-même. La distinction ainsi opérée par les travailleurs sociaux les plus réticents face à l'introduction de l'artiste dans les pratiques d'insertion renforce leur difficulté à concevoir une interpénétration entre le monde de l'art et celui de l'insertion, et surtout entre les différents types de compétences qui les sous-tendent.

La logique de distinction révèle aussi la volonté de renforcer la dialectique entre engagement et compétence comme un critère indispensable dans les missions d'intervention sociale et plus encore, dans l'éthique de l'intervention. Les travailleurs

sociaux conservateurs remettent alors sur le devant de la scène ce qui fonde l'essence de leur métier, à savoir la recherche d'un juste équilibre entre éthique de responsabilité et éthique de conviction. Concernant l'éthique de responsabilité, ils insistent sur le fait qu'« *on ne peut quand même pas faire n'importe quoi, on a à faire à des gens fragiles, qui ont été déjà bien cassés dans leur vie ; on a une responsabilité face à ça, il faut qu'on soit attentif à ne pas les casser encore plus ; alors il ne suffit pas d'être sympa avec eux, c'est important mais ça suffit pas, il faut d'abord être efficace quoi ; eux, ce qu'ils attendent c'est qu'on débloque leur situation, qu'on les aide* ». Ils apparentent ainsi leur mission à un devoir moral, à une démarche guidée par l'éthique. Max Weber précise à sur ce point que, si une action peut être orientée soit vers l'éthique de conviction, soit vers l'éthique de responsabilité, on ne peut toutefois pas en déduire que l'éthique de conviction est dénuée de responsabilité, et inversement[101].

Si les intervenants sociaux revendiquent leur capacité à lier les deux types d'éthique, il semble qu'aux yeux des conservateurs, cette capacité soit due à leur formation professionnelle ; elle est une partie intégrante de leurs compétences. L'artiste, dépourvu de cette même formation, ne serait donc pas en mesure de les lier. Les intervenants sociaux qui craignent l'intervention d'un artiste concurrent ont tendance à laisser entendre que, s'il agit en vertu d'une éthique de conviction, il présente toutefois le risque d'avoir un sens des responsabilités limité. Pour argumenter leur logique, ils font notamment référence à un Adipa qui n'a pas été renouvelé la seconde année de fonctionnement, non renouvellement ou échec qu'ils attribuent à l'artiste en présence. Selon eux, l'artiste était « *un jeune un peu voyou qui n'allait pas très bien dans sa tête ; (…) je crois qu'il n'avait pas résolu ses propres problèmes, surtout des problèmes relationnels avec certains travailleurs sociaux d'ailleurs ; alors ça n'aide pas ; (…) enfin, vu ce qu'en disent ceux qui s'occupaient du projet, apparemment, il n'était quand même pas très sérieux, il était pas très attentif, enfin, il y avait quand même un cadre à respecter et lui, je crois qu'il s'en foutait en fait* ». En plus de remettre en cause les compétences de l'artiste en termes d'intervention sociale, certains sont donc aussi habités par un doute sur les compétences sociales de l'artiste. Le percevant comme un être marginal, ils remettent en cause sa capacité à porter la notion de responsabilité à l'état de devoir moral.

---

[101] Weber M., *Le savant et le politique*, (1919), Paris, 10/18, 1963.

3. La présence de l'animateur socioculturel et le renforcement d'un sentiment concurrentiel

Nous avons vu précédemment que les travailleurs sociaux les plus réticents face aux Adipa perçus comme vecteurs de nouvelles pratiques de l'insertion ne mentionnent que très rarement la présence de l'animateur socioculturel dans chaque atelier. Ceci est en partie dû au fait que la présence de cet animateur est elle aussi source d'un sentiment de concurrence, de crainte d'une remise en cause de la légitimité de leurs pratiques professionnelles d'intervention. Comme dans leur rapport à l'artiste, ces intervenants sociaux développent des logiques de distanciation, de distinction et d'évitement afin d'éviter la confusion entre leurs missions d'intervention et celles de l'animateur socioculturel. Cette démarche opérée de façon plus ou moins explicite est d'autant plus justifiée que, plus encore qu'avec l'artiste, le risque de confusion entre les deux missions mais aussi entre les deux postures, est important. Ce risque s'explique notamment par l'évolution historique des métiers de l'animation socioculturelle, évolution fortement marquée par une dérive gestionnaire aux dépends du militantisme.

Un rapide retour historique nous rappelle que, en France, l'animation socioculturelle porte le projet politique, social et idéologique de l'Education Populaire et entretient une dimension artistique, culturelle et sociale importante dans la gestion du social[102]. Toutefois l'évolution du mouvement est chaotique à mesure de son

[102] Sur ce point, nous nous référons à Brenner P., « Fédération française des centres sociaux », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe*, 28-29 mars 2003, p. 61. L'auteur précise que, en France, les centres sociaux ont été les premiers espaces dans lesquels le domaine socioculturel a trouvé une place institutionnelle reconnue. Ils étaient les héritiers des résidences sociales qui se sont développées dans les banlieues de Londres à la fin du 19ième siècle et qui avaient pour ambition de créer des espaces dans lesquels le prolétariat industriel (qui représentait alors la population la plus défavorisée) pourrait avoir accès à la culture. En France, la fédération des centres sociaux naît en 1922 à l'initiative d'une vingtaine de résidences sociales. Leur objectif est de « favoriser l'accès à la culture des populations ouvrières en y intégrant les dimensions de compréhension, de perception et d'intelligence du monde ». Le mouvement bénéficiera de la dynamique associative. On compte 211 centres sociaux en 1960, 400 en 1970, 1 000 en 1980 et 2 000 à la fin des années 1990. Actuellement, sur les 2 000 centres sociaux existants, 900 sont fédérés.

institutionnalisation[103]. Au cours des 5ième et 6ième Plans, les structures socioculturelles sont amenées à développer des compétences gestionnaires que l'Education Populaire n'avait jusqu'alors que peu investies. De plus, l'importance accordée aux crédits de fonctionnement à partir de 1971 marque un volontarisme politique en termes de professionnalisation de l'animation. Les nouvelles compétences professionnelles qui dessinent les contours techniques et gestionnaires du secteur socioculturel tendent alors à empiéter sur le contenu même des métiers de l'animation.

Le mouvement d'institutionnalisation du secteur socioculturel s'est en effet accompagné d'une professionnalisation des animateurs. Historiquement, l'animation était réalisée par des bénévoles et reposait sur le militantisme. Les militants étaient prioritairement mus par le projet de société auquel ils croyaient. A leurs yeux, leur action ne se cantonnait pas à une aide individuelle mais devait avoir des effets sur les transformations de la société dans son ensemble. La lutte contre les inégalités sociales et culturelles demeurait la motivation première de leur action volontaire. Mais la professionnalisation et l'émergence des métiers de l'animation dans les années 1970 – qui passent par le développement de différentes filières de formation prises en charge et organisées par Jeunesse et Sports – tendent à amoindrir la place octroyée au projet de société au profit de projets de carrière – professionnelle notamment. Les animateurs socioculturels ainsi professionnalisés, lorsqu'ils orientent leur intervention vers les actions relatives à la gestion du social, deviennent alors des concurrents potentiels face aux travailleurs sociaux. Ils mobilisent des techniques, des façons de faire et des pratiques professionnelles qui pourraient amener à confondre les deux types d'intervention. C'est à ce type de confusion que les travailleurs sociaux conservateurs et ambivalents tenants de l'insertion traditionnelle font référence les rares fois où ils précisent que, au sein des Adipa, « *apparemment les animateurs socioculturels font le suivi social des bénéficiaires et nous aussi, alors on sert à quoi ?* ». La confusion des genres entre travailleur social et animateur socioculturel est d'autant plus tentante que

[103] En effet, à partir des années 1960, au niveau étatique, l'ambition nationale de développement économique et social s'oriente d'abord, lors du 5ième Plan, vers une priorité accordée à l'équipement, lui attribuant 60% des budgets contre 40% pour le fonctionnement. Le socioculturel n'échappe donc pas aux prérogatives de l'Etat qui incite à la construction de structures permettant d'accueillir les jeunes et les populations ouvrières dans le but d'un développement des loisirs éducatifs. Il en sera même une des pierres angulaires. Dans la phase suivante, on assiste à un renversement de situation et c'est alors au fonctionnement que la priorité est accordée avec 65% des budgets contre 35% à destination de l'équipement. Sur ce point, nous nous référons à Ion J., *op.cit.*, p. 57.

l'évolution historique des métiers montre que la progression des parcours professionnels est similaire sur le plan d'une alliance, difficile à maintenir, entre posture experte et posture militante.

Une étude menée par Jacques Ion au début des années 1970 montre en effet que, au sein du secteur socioculturel, les figures du militant et du professionnel sont fortement divergentes. L'auteur constate que les animateurs de l'ancien modèle, militants actifs, étaient majoritairement d'origine populaire, avaient connu une faible promotion sociale, n'avaient pas intégré d'école spécialisée et avaient pratiqué un autre métier avant de devenir des permanents de l'animation. Leur action bénévole était principalement motivée par le projet social porté par l'association dans laquelle ils s'investissaient, et ils croyaient aux vertus de justice sociale dont était porteuse l'idéologie de l'animation. A l'inverse, dans les années 1970, les animateurs du nouveau modèle sont majoritairement issus de la classe moyenne ou supérieure ; ils sont le plus souvent diplômés d'une école spécialisée, ont accédé à l'animation directement à la fin de leurs études et n'ont donc pas pratiqué d'autres métiers auparavant. Ils n'ont que rarement accumulé d'expériences dans le milieu bénévole et n'ont pas de passé associatif militant. Ils perçoivent l'association comme leur employeur plus que comme un lieu d'engagement. Contrairement aux militants de la phase précédente, leur action est donc principalement motivée par l'attrait de la profession. Les métiers liés à l'animation se sont alors fortement technicisés[104]. Désormais, le protocole tend à supplanter la militance. En ce sens, « les hommes et les idées se sont peu à peu glissés dans les structures d'Etat qui ont transformé les militants en techniciens de la culture et ont asséché les pensées »[105].

On ne peut toutefois pas affirmer que la dimension militante de l'animation a totalement disparu. Nous pourrions même faire l'hypothèse d'un regain de militantisme dans la façon dont ces professionnels mènent leur activité aujourd'hui. Outre un profil

---

[104] Il faut par ailleurs préciser que l'évolution de l'animation socioculturelle se réalise parallèlement à l'entrée en France de la théorie du *case work*, de la communication sociale et de la non directivité développées par Carl Rogers aux Etats-Unis dans les années 1950. Ces théories et techniques partent du principe qu'il faut privilégier l'expression des individus et des groupes par le biais d'attitudes compréhensives et empathiques, attitudes qui doivent être développées par l'ensemble des professionnels intervenants, à savoir essentiellement, les psychosociologues, les éducateurs, les travailleurs sociaux et les animateurs.

[105] Ion J., *op.cit.*, p. 66.

plutôt proche de l'ancien modèle de l'animateur décrit par Jacques Ion, on retrouve un caractère d'engagement dans les discours des animateurs socioculturels missionnés sur l'encadrement des Adipa et qui sont, rappelons-le, tous salariés d'une structure associative oeuvrant dans le socioculturel. Ils précisent notamment qu'« *on ne peut pas faire notre métier en étant détaché ou indifférent ; (…) nécessairement t'es engagé quand tu t'engages dans un boulot comme celui-là ; (…) on est quand même un peu investi d'une mission, moi en tout cas, je le vis comme ça* ».

Mais, du fait d'une institutionnalisation qui entraîne, selon les termes des acteurs concernés, une « *lourdeur administrative qui freine l'action* », l'engagement militant, s'il tend à émerger de nouveau, continue de subir les mêmes risques d'essoufflement que ceux qui se sont immiscés dans les secteurs socioculturel et associatif dès la fin des années 1970. Les obligations administratives induites par la dérive gestionnaire contraignent les professionnels du secteur socioculturel à obéir à des prérogatives techniques et organisationnelles aux dépends des préoccupations plus idéologiques qui nourrissaient leur mission d'activation d'un projet de société.

La dérive gestionnaire est par ailleurs renforcée par les institutions en charge du social qui développent une relation tutélaire forte avec les associations, sur un plan budgétaire notamment. C'est le cas pour la plupart des structures missionnées sur des problèmes de société comme celles par exemple qui s'investissent dans la lutte contre les exclusions et développent des actions d'insertion collectives tels que les Adipa. Un responsable d'association qui emploie un des animateurs socioculturels des Adipa explique que « *les décideurs réduisent de plus en plus les budgets et sont en train de mettre des associations en difficulté. C'est de plus en plus difficile, sur l'insertion en général et sur des actions un peu particulières comme ça où il faut investir énormément de temps, de moyens (…) ; on passe de plus en plus de temps actuellement dans l'associatif à rechercher du fric pour ne pas crever plutôt qu'à rechercher du fric pour développer des choses efficaces* ». Le socioculturel n'échappe donc pas à la mouvance associative générale qui, dans des situations apparemment de plus en plus fréquentes, tend à entrer dans une logique de survie plus que dans une démarche de développement

et de recherche d'innovation sociale[106]. D'un statut de représentantes de la société civile porteuses d'un projet de société, ces associations socioculturelles sont ainsi de plus en plus contraintes, du fait de la contractualisation et de l'institutionnalisation, à adopter une posture de prestataire de services, occupant alors un statut de bras séculiers des politiques publiques. Autrement dit, elles ne sont pas en mesure, comme peut le faire l'artiste, de développer des tactiques de résistances aux tentatives d'instrumentalisation que développe l'institution[107]. C'est en partie pour cette raison que les animateurs socioculturels et plus globalement les tribunitiens qui interviennent dans les Adipa estiment qu'il est important de maintenir le binôme d'encadrement. La présence de l'artiste permet notamment à l'animateur socioculturel de ne pas se laisser emprisonner par la dérive gestionnaire, de garder à l'esprit la mission sociale et l'aspect militant de son intervention.

II. Des croyances mythiques et des formes d'animation à la source du sentiment de concurrence

Contrairement aux intervenants qui se disent prêts à développer un travail partenarial avec l'artiste, ceux qui ressentent une concurrence potentielle n'ont jamais pratiqué d'activité artistique. De même, ils ne connaissent pas d'artiste dans leur entourage proche. Ils ne sont donc pas socialisés dans le monde de l'art. Certes, ils ont une pratique culturelle (musées, cinéma, théâtre, etc.) mais affirment eux-mêmes qu'ils ne savent pas si la pratique d'un art procure des émotions particulières. Nombre d'entre eux pensent qu'ils n'ont « *pas la fibre artistique ; je n'ai pas l'âme d'un artiste, je suis nulle en dessin, donc je ne sais pas si ça peut faire du bien de dessiner ; mais ce que je sais c'est que je n'aime pas dessiner ; (…) j'ai jamais fait de théâtre non plus et je crois que j'aurais tellement la trouille que (rire) je ne pense pas que ça m'apporterait du plaisir ; mais du coup je sais aussi qu'on peut s'en passer, hein, on peut être heureux sans ça, et heureusement d'ailleurs* ». Cette absence de familiarisation à l'art peut

[106] Il y échappe d'autant moins que les associations catégorisées dans le secteur socioculturel représente 60% du tissu associatif français si on inclut dans le socioculturel toutes les activités qui relèvent des sports et des loisirs. (Tchernonog V., « Les associations culturelles dans le secteur associatif français », *in* Moulinier P., (dir.), *op.cit.,* p. 33-51).

[107] Nous développons plus particulièrement la question de l'instrumentalisation de l'institution dans le chapitre 6.

expliquer le fait que dans les discours, les éléments du mythe de l'artiste sont fortement présents. Leur croyance en des caractéristiques telles que la vie de bohème, le don talentueux, l'originalité, la marginalité n'est pas relativisée. Le monde de l'art reste synonyme d'étrangeté, ce qui ne facilite pas l'acceptation d'une interpénétration des mondes. On trouve notamment deux éléments du mythe de l'artiste qui, du point de vue des travailleurs sociaux réticents d'une part, alimentent le sentiment de concurrence et d'autre part, justifient l'aspect contre-productif de l'introduction des pratiques et savoir-faire d'un artiste dans les pratiques traditionnelles de l'insertion. Le premier élément concerne l'aspect nébuleux de la profession d'artiste et le second concerne la marginalité.

1. La profession d'artiste : une méconnaissance source de fausses croyances

Les interrogations et suspicions les plus développées dans les discours des travailleurs sociaux réticents à l'idée d'une introduction des artistes au sein des pratiques de l'insertion portent principalement sur le statut professionnel de l'artiste[108]. Les éléments les plus questionnés concernent d'une part, la distinction floue entre pratique professionnelle et pratique amateur d'autre part, la notoriété et enfin, l'autodidactie.

Concernant le flou entre pratique professionnelle et pratique amateur, on s'aperçoit que l'acceptation des Adipa est d'autant plus difficile que les travailleurs sociaux inscrits dans la logique concurrentielle ne mentionnent que très rarement les

[108] Il faut noter que l'ensemble des travailleurs sociaux rencontrés possède globalement la même information sur les ateliers. La suspicion planant au-dessus du statut de l'artiste et de la mission qui justifie sa présence n'est donc pas entièrement liée à une connaissance incertaine ou vague sur le fonctionnement et les objectifs des ateliers. Elle s'explique aussi par une volonté concurrentielle de valorisation des statuts professionnels de l'intervention sociale qui passe, comme nous l'avons vu, par l'élaboration d'une logique de distanciation, voire de distinction, motivée par un refus d'assimilation des pratiques. Si l'on croise la crainte de l'assimilation avec les éléments qui composent le professionnalisme d'un intervenant social – à savoir l'engagement militant et la compétence professionnelle – on comprend que, lorsqu'ils mentionnent la présence de l'artiste, les professionnels interrogés tendent à accorder une forte importance à la compétence acquise par une formation, certifiée par un diplôme. L'engagement, qui est pourtant mentionné comme un leitmotiv lorsqu'ils parlent de leur métier, est mis en retrait lorsqu'ils comparent leur intervention avec celle de l'artiste concurrent.

savoir-faire artistiques et techniques que l'artiste est susceptible de transmettre. D'une part, ils ne perçoivent pas leur aspect transférable et d'autre part, ils ne sont pas interpellés par la précision des compétences techniques que l'artiste mobilise pour mener son activité. Autrement dit, ils éprouvent des difficultés à concevoir l'activité artistique comme une activité professionnelle à part entière. Leurs représentations demeurent ancrées dans la logique qui prévalait avant 1992, date à laquelle Jacques Toubon, alors ministre de la culture, commandite une étude sur les pratiques artistiques amateurs.

A la suite de cette étude, les pratiques amateurs qui jusqu'alors étaient sous la tutelle ministérielle de Jeunesse et Sports, sont prises en compte par le Ministère de la culture qui souhaite intervenir dans leur développement. Parallèlement, ce changement de tutelle ministérielle marque un tournant important dans les critères de définition de la pratique artistique professionnelle. Désormais, la distinction entre professionnel et amateur ne s'opère plus selon le critère de la création artistique comme c'était le cas précédemment mais selon celui, plus conventionnel, de la profession. Est artiste celui qui vit de son art, est amateur celui qui pratique une activité artistique pendant son temps de loisir.

Or, les artistes qui encadrent les Adipa ne sont pas spécifiquement reconnus pour leur création artistique. Ils ne bénéficient pas de la notoriété qui, dans l'ancienne logique, était un garant officiel de la profession d'artiste. Certains sont connus localement par ceux et celles qui flânent dans quelques expositions mais aucun n'est reconnu nationalement. De plus, les artistes eux-mêmes ne s'inscrivent pas dans une recherche de généalogisation. Ils refusent d'être attachés à un courant ou un maître. L'un d'eux affirme par exemple que *« je ne suis pas un artiste qui aurait un style, je récuse l'idée de style, je n'ai pas de style et c'est parfait parce que je n'en veux pas ; c'est l'aliénation le style ; après coup se dégage un style mais ça c'est autre chose, c'est pas moi qui le dis ou qui le décide* ». Pour un autre, la référence à un courant artistique est à éviter parce qu'elle risque d'influencer son travail. Il affirme que « *je n'ouvre jamais un bouquin d'art mais c'est plus pour mon boulot, pour ne pas être influencé, tu vois, par peur de dépeindre sur les autres. Les gens, ils m'assimilent souvent à Miro, Kandinsky ; non ; moi je suis Mika et voilà, j'aime pas qu'on me mette dans une case comme ça, c'est dangereux ça pour moi, pour que je reste moi, tu comprends* ». Le

refus d'être assimilé à un courant ou une tradition artistique, d'être rattaché, voire prisonnier d'un mouvement, d'une tendance ou d'une image est un élément récurrent dans les propos d'artistes lorsqu'ils cherchent à affirmer leur indépendance. Mais il est aussi cet élément qui freine la reconnaissance, de la part des travailleurs sociaux réticents aux Adipa, de compétences et de qualité transmissibles.

L'absence de notoriété et de rattachement à un courant ou une école accentue la réticence des professionnels du social qui n'ont finalement que peu d'informations sur les origines des artistes encadrants. Comme le précisent les intervenants sociaux conservateurs, « *on ne sait pas d'où ils viennent ces artistes* », « *comment ils ont été recrutés ? Est-ce qu'on les connaissait déjà ?* », « *C'est un peu le flou artistique tout ça, c'est le cas de le dire* »[109]. Ce flou est par ailleurs entretenu par les artistes eux-mêmes à travers les éléments relativement peu précis, voire parfois contradictoires qu'ils livrent lorsqu'ils reconstruisent leur parcours et relatent les grandes lignes de leurs biographies respectives.

On remarque par ailleurs que sur ce point, les artistes qui animent les Adipa ne sont pas si différents des artistes établis qui, d'une manière générale « explicitent rarement les évènements ou les facteurs qui ont contribué à leur professionnalisation, souvent parce que leur parcours a été trop dissocié pour qu'ils puissent en reconstituer le fil. Tout se passe comme si l'avancée dans le métier occultait progressivement les étapes antérieures. Il est alors plus commode de s'en remettre à des fictions (« je l'ai toujours voulu », « je me suis fait tout seul ») que de recomposer l'indicible »[110].

A suivre le discours des intervenants sociaux les plus réticents, le scepticisme porte principalement sur la situation professionnelle concrète des artistes. Le doute persiste sur le fait qu'ils puissent vivre de leur art. Au regard des conservateurs, « *l'artiste, c'est quand même quelqu'un qui ne travaille pas, enfin on ne peut pas vraiment dire que les artistes travaillent ; ils arrivent à vivoter mais quant à dire qu'ils vivent de leur art* ». De même, à partir de quoi peut-on dire qu'ils sont artistes ? Ont-ils

---

[109] Il faut noter que les artistes ont été recrutés sur la base de trois critères : vivre de son art, être connu et/ou reconnu sur le territoire et/ou par les institutions culturelles, proposer un projet qui accorde une forte importance à l'aspect symbolique plus qu'à la pratique artistique elle-même.

[110] Nicolas-Le Strat P., *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 107.

suivi une formation qualifiante ou bien suffit-il qu'ils se disent « artiste »[111] pour l'être officiellement ?

L'autodidactie est un autre composant du mythe de l'artiste qui est perçu de manière négative parmi les intervenants qui accordent une forte importance au diplôme comme certification de la compétence. Elle amène à penser que tout individu peut se déclarer artiste sans qu'aucune compétence ne soit garantie par un organe évaluateur. Le critère parait si arbitraire qu'il leur semble que les qualités artistiques de l'individu peuvent alors tout autant être réelles que virtuelles, voire inventées. Dans une logique où la qualification est un garant de compétences, l'autodidactie entretient le mécanisme de distinction. En réaction, les travailleurs sociaux redonnent une place prédominante à la formation et au diplôme. A l'inverse, les professionnels qui souhaitent développer une complémentarité avec l'artiste reconnaissent cette autodidactie dans ses aspects positifs. Ils estiment qu'ainsi « *il y a moins de stigmate parce que les bénéficiaires sont face à une personne qui est un peu comme eux (…) ; souvent non seulement ils n'ont pas de qualification mais en plus pour eux l'école, c'est synonyme d'échec, ils en ont un très mauvais souvenir et là, ils sont avec quelqu'un qui n'a pas trop réussi à l'école non plus mais qui a quand même réussi sa vie* ». L'autodidactie présente alors l'avantage de dédramatiser l'importance accordée à la formation et à la qualification dans le monde de l'insertion.

2. Le leitmotiv de la marginalité : facteur constructif ou contre-productif dans les pratiques de l'insertion ?

La marginalité perçue comme une idiosyncrasie de l'artiste est présente dans toutes les légendes véhiculées autour de ce personnage social particulier. Dire qu'un artiste est un être marginal est une tautologie qui s'abstient de toute justification et argumentation. On trouve ce qualificatif dans tous les discours des intervenants sociaux concernés de près ou de loin par les Adipa, quel que soit leur rapport à l'artiste. Mais les interprétations des conséquences que peut avoir cette présence marginale auprès des personnes en insertion varient entre deux opposés. Tandis que les conservateurs et

[111] Précisons que ce critère est utilisé par l'INSEE dans le recensement et la classification des catégories socioprofessionnelles.

ambivalents tenants d'une insertion traditionnelle voient en la marginalité un symbole de rupture, de rejet de la tradition, des cadres et des normes, les tribunitiens y voient le symbole d'une proximité favorable à une meilleure compréhension des situations individuelles d'insertion. Alors que les premiers y voient un effet nécessairement contre-productif, les seconds perçoivent des effets constructifs.

Il est vrai que l'introduction d'un personnage marginal dans la gestion des processus d'insertion représente l'un des principaux antagonismes de ces initiatives. Les intervenants sociaux qui demeurent dubitatifs sur les bienfaits de la présence de l'artiste s'interrogent sur ce paradoxe. Comment un être marginal peut-il aider des personnes elles-mêmes à la marge à retrouver le chemin du centre ? Car, pour les conservateurs, les artistes qui encadrent les Adipa sont tout aussi instables et en difficulté que les participants. Ils précisent que « *les artistes sont encore très marginaux pour beaucoup et puis révoltés enfin, c'est les autres qui doivent venir dans leur cadre et eux ne rentrent pas dans celui des autres, mais ça, ça ne peut pas fonctionner longtemps* ». Corrélativement, ils craignent donc que ce type d'action conduise ou incite les participants à s'inscrire davantage dans la marginalité. La métaphore de la particule et du champ empruntée aux sciences physiques est éclairante sur ce point[112]. Elle permet de montrer que l'être marginal est assimilable à un atome qui voyage dans un champ et ne se fixe que temporairement sur un objet de ce champ. La particule ne se fixe qu'en apparence. A peine stabilisée, elle reprend son voyage dans d'autres champs. Elle est insaisissable parce que sans cesse entre statique et dynamique. Dans cette perception, le marginal est un être en mouvement constant, à la position irréductiblement incertaine. Il fonctionne comme un électron libre. On ne parvient donc que très difficilement à le localiser. Or, lorsque l'insertion traditionnelle accorde une place prédominante à la définition des statuts, elle fonctionne sur la base d'une localisation des individus qui permet de leur assigner une place et une seule dans le champ social d'intervention.

Par le biais d'une impossible localisation fonctionnelle, l'être marginal cultive sa différence et revendique sa singularité. Il n'en fait donc pas un complexe mais une force. Les intervenants sociaux hostiles à l'intervention de l'artiste craignent qu'il fasse

[112] Nous faisons notamment référence aux travaux de Barel Y., *La marginalité sociale*, Paris, PUF, 1982.

des adeptes en transposant ou en transportant cette revendication personnelle au sein des ateliers. Si l'artiste est porté à l'état de modèle et si les participants se projettent dans ce modèle, les Adipa risquent alors de provoquer l'effet inverse à celui recherché dans l'insertion. Est-il besoin de rappeler en effet que, dans les représentations collectives les plus répandues, un parcours d'insertion réussi se définit par le chemin qui mène de la marge au centre, qui corrige les comportements marginaux pour les amener progressivement vers un comportement normé, qui localise l'individu en une fonction et un statut stables. Or, derrière la revendication de sa singularité, l'être marginal prône la volonté de promouvoir le sujet en dehors de tout déterminisme fonctionnel. Au regard des tribunitiens qui adhèrent à l'idée d'une interpénétration des mondes et acceptent de développer une complémentarité dans l'intervention, l'implication de l'artiste a pour objectif de (ré)introduire une polarité entre sujet et fonction. A l'inverse, la perspective concurrentielle entretient une logique exclusive entre ces deux pôles. Elle ne parvient pas à entrevoir cette bipolarité qui permettrait de lier une démarche adaptative et corrective à une démarche créative qui seule permet de dévoiler le sujet agissant.

De plus, les intervenants sociaux pour qui le monde de l'art est une nébuleuse ont tendance à considérer que la marginalité de l'artiste est en partie due à son caractère hors-monde. Ce faisant, ils pensent que l'artiste est un être socialement isolé. Ils confondent alors absence de localisation et isolement. Or, si l'on reprend la métaphore de la particule et du champ, les sciences physiques montrent que la mouvance d'un atome ne doit pas être assimilée à son isolation ; l'atome n'est pas mis hors champ, il ne fait que réagir aux tentatives de fixation et de stabilisation émanant des forces centripètes.

Lorsqu'ils pensent l'artiste comme un individu isolé, les travailleurs sociaux conservateurs conçoivent difficilement que cet agent d'insertion peu ordinaire puisse instaurer un dialogue et une relation sociale dense avec les participants. Ils s'inquiètent de l'alliance entre des individus aux caractéristiques identiques. Selon l'un d'eux « *l'artiste c'est quand même quelqu'un qui vit tout seul ; enfin, je sais pas mais quand on imagine la vie d'un artiste, on imagine un peu un ours quoi ; je ne dis pas qu'ils sont sauvages hein (rire) mais ils ne se mélangent pas trop aux autres, ils restent entre eux quand même. Alors le problème c'est que la plupart du temps dans les ateliers on*

trouve des gens assez isolés ; c'est des gens qui ne sortent quasiment plus, ils ne voient presque personne ». Dans ce type de discours, la rencontre entre des individus aux caractéristiques sociales similaires est perçue comme « *un problème* » et non comme une solution potentielle. Ces professionnels de l'insertion conçoivent difficilement qu'une rencontre entre des particules identiques puisse provoquer un renversement de situation ; elle ne peut au contraire que renforcer la situation initiale[113]. Partant de ce principe, il ne semble pas pertinent de prendre le risque de renforcer la marginalité des participants en légitimant la présence d'un artiste. Pour les tribunitiens au contraire, l'efficacité de l'insertion sociale traditionnelle est tellement relative que le risque vaut la peine d'être pris[114].

La question de la marginalité et des effets liés à la rencontre entre des profils sociaux similaires se pose aussi quant à la précarité de la situation sociale de l'artiste. Cette précarité est un autre composant du mythe de l'artiste véhiculé par la société. Le présupposé d'une précarité sociale inhérente au statut d'artiste renforce la scission dans l'opinion des intervenants sociaux. Ceux qui entrevoient la possibilité d'un travail en complémentarité considèrent que la précarité est un garant de compréhension, de mise en confiance et de proximité avec les usagers. A l'inverse, ceux qui se positionnent en concurrence mettent en avant les conséquences d'un manque de distanciation. La prise de distance par rapport aux situations sociales à traiter acquiert alors une place centrale dans les compétences à mettre en œuvre dans tout travail de médiation. La logique argumentaire qu'ils utilisent repose sur l'idée selon laquelle une trop grande proximité annule le rôle d'intermédiaire. La question de la précarité traduit donc implicitement une interrogation quant au type de médiation que l'artiste est susceptible de développer.

---

[113] Jusqu'à présent, aucune des deux logiques n'a été démontrée et les quelques évaluations de ces dispositifs innovants n'apportent rien en la matière. La question n'est donc pas de savoir si l'intervention d'un être marginal dans les processus d'insertion permet de réduire la marginalité des bénéficiaires ou si au contraire, elle la renforce. Il s'agit simplement de prendre en considération la présence de ces deux croyances dans le champ de l'intervention sociale.

[114] Un risque que par ailleurs ils jugent mineur dans la mesure où l'artiste travaille en binôme avec un animateur socioculturel qui rappelons-le, est plutôt chargé du versant social de l'action.

3. Des pratiques d'animation qui renforcent la crainte d'une perte de légitimité

Les modalités d'organisation et de fonctionnement des Adipa montrent que le type d'animation que les encadrants mettent en oeuvre, qu'ils soient artistes ou animateurs socioculturels, est un mixte des différentes formes d'animation qui se sont développées depuis les années 1955, tant sur le plan des objectifs de l'animation, que de sa fonction sociale ou encore de ses modalités de gestion[115].

Sur le plan des objectifs de l'animation, on s'aperçoit par exemple que les encadrants des Adipa développent une alliance entre les buts que visait l'action culturelle et ceux de l'animation socioculturelle. Il s'agit notamment de développer des projets qui permettent à la fois la promotion des œuvres produites en valorisant l'esthétique de la création (autrefois réservée à la seule action culturelle) et la promotion de l'individu (autrefois prérogative de l'animation socioculturelle et de l'action sociale). L'animation a ainsi vocation à faciliter la création artistique tout en favorisant la créativité de l'individu et ses capacités d'expression.

Sur le plan de la fonction sociale de l'animation, les encadrants des Adipa définissent leur activité tant par ses aspects concrets de savoir-faire technique et de compétences clairement repérables (autrefois l'apanage de l'action culturelle) que sur les vertus transformatrices de l'animation par la participation à une activité commune, l'intégration dans un groupe et le développement de la vie relationnelle (autrefois réservées à l'animation socioculturelle et à l'action sociale).

Enfin, sur le plan des modalités de gestion, ils se centrent tout autant sur le contenu de l'activité, sur la production (autrefois fortement caractéristique de l'action culturelle) que sur le contenant, le fait associatif et la sociabilité (autrefois fortement caractéristique de l'animation socioculturelle et aujourd'hui encore, de l'action sociale dans son ensemble).

---

[115] La notion d'animation acquiert une nouvelle acceptation à partir de 1955 et désigne « l'action sur les relations interindividuelles et collectives » (Poujol G., Simonot M., « Militants, animateurs et professionnels : le débat socioculturel-culturel (1960-1980) » *in* Moulinier P., (dir.), *op.cit.*, p. 89-105). Très rapidement, elle revêt une signification plurielle à mesure que les domaines qui l'investissent lui octroient des objectifs, une fonction sociale et des modalités de gestion distinctes.

Qu'il s'agisse du développement des projets artistiques à intégrer dans les projets territoriaux ou de l'organisation de la vie quotidienne des ateliers, le type d'animation développé au sein des Adipa s'engage donc tout autant dans la valorisation des œuvres produites que dans la vie du groupe et le suivi des parcours individuels d'insertion, trouvant ainsi des passerelles entre des fonctions sociales qui dans les décennies précédentes, étaient distinctes, voire opposées. L'animation ainsi développée se différencie fortement de celle que développe les intervenants sociaux dans l'animation sociale classique et qui le plus souvent, centrent leur activité autour de l'individu (son épanouissement, l'intégration des normes de bonne conduite, l'acquisition de compétences sociales, etc.). La plus grande différence réside dans le fait que, dans le cadre classique de l'animation sociale traditionnelle, l'activité n'est souvent qu'un prétexte au travail sur l'individu tandis que dans les Adipa, l'activité artistique est placée au centre de l'action et irradie au niveau de l'épanouissement des individus ; elle est à la fois un objet central et un support prétexte. Mais une plus grande différence encore réside dans la posture de médiation qu'occupent les encadrants des Adipa, posture qui les amène à revendiquer la reconnaissance d'un rôle de la création artistique dans la dynamique des territoires et plus largement encore, dans la dynamique de société.

Sur ce point, les tribunitiens adhèrent aux idées développées par les mouvements d'artistes qui revendiquent la volonté d'agir dans et sur d'autres problématiques que celles de la culture. Des prémisses de ces mouvements se trouvaient déjà dans la Déclaration de Villeurbanne. Le 21 mai 1968 en effet, des directeurs de théâtre se rassemblent chez Roger Planchon et s'interrogent collectivement sur l'image que le public a du théâtre mais aussi et surtout, sur le rapport que les institutions culturelles entretiennent avec l'Etat et sur les orientations qu'elles doivent prendre. Ils remettent en cause globalement la façon dont ils développent leur mission de service public, au sens de service rendu à la communauté, les rapports que les institutions culturelles doivent développer à l'égard de l'ensemble de la population. La Déclaration de Villeurbanne est l'expression de cette partie des acteurs du culturel qui souhaitent inventer de nouvelles formes d'expression artistique qui prennent en compte les exclus de la culture et non pas tant ceux qui refusent de s'y intégrer. Dans cette optique, l'action culturelle doit avoir pour objectif de développer du lien social, elle doit retrouver un rôle politique

dans les affaires de la cité afin de combler le déficit démocratique que les acteurs du mouvement estiment néfaste tant pour leurs institutions d'appartenance que pour la société dans son ensemble. La Déclaration de Villeurbanne représente alors une véritable entreprise de politisation ; il s'agit « d'inventer sans relâche, à l'intention de ce non public, des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont jamais en mesure d'inventer ensemble leur propre humanité »[116]. A partir de ce moment, de nouvelles formes théâtrales se développent, telles que le théâtre action, le théâtre d'intervention sous l'initiative d'Augusto Boal et enfin, les formes théâtrales développées par Armand Gatti qui font parties des rares initiatives de ce genre à avoir connu un prolongement relativement stable. Dans tous les cas, il s'agit d'intégrer des espaces de la vie quotidienne, de développer des échanges avec certains groupes sociaux (des ouvriers, des jeunes, etc.), d'impulser le dialogue avec des populations fragilisées par le contexte économique et social.

Les encadrants des Adipa développent un type de médiation ou d'animation très proche des démarches artistiques nées de la Déclaration de Villeurbanne. L'intégration des espaces de la vie quotidienne qui s'opère dans le choix des espaces de création, la volonté d'engager le dialogue avec des groupes sociaux qui ne sont pas habitués à l'art ni à la création nous amènent à qualifier le type de médiation mis en œuvre comme une démarche interactionniste dans la mesure où ils placent toujours la dimension relationnelle au centre de leur pratique artistique.

Les artistes ayant une approche interactionniste de l'art développent une démarche dans laquelle l'interaction, l'échange, la médiation sont au cœur du processus artistique[117]. Au sein des différents mouvements d'artistes et d'intellectuels qui s'expriment dans cette mouvance, les artistes sont désireux de retrouver un rôle actif dans les affaires de la cité et se caractérisent par une forte volonté d'engagement social. La dimension de responsabilité sociale ou civique est intégrée à la dimension artistique, ce qui n'est pas sans transformer leurs manières de faire. Ils s'interrogent alors sur leur rapport aux populations plus qu'au public. Ils ouvrent la voie au renversement des

[116] Extrait de la Déclaration de Villeurbanne, cité *in* Poujol G., (dir.) *Education Populaire : le tournant des années 1970*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 132.

[117] En ce sens, ils s'opposent à la vision essentialiste de l'art où ne sont considérées que l'excellence du geste artistique et l'œuvre matérialisée de l'artiste.

frontières qui séparent la création artistique du travail social. Ils inversent les termes de ce rapport dialectique, au point de promouvoir une nouvelle alliance entre travail artistique et création sociale. Caractérisés par une forte capacité de négociation, ils expriment la volonté de provoquer le conflit afin d'aboutir à des « dissensions novatrices »[118], tout particulièrement dans les secteurs de l'insertion et de l'intervention sociale.

[118] Nous empruntons l'expression à Ion J., *op.cit.*

Chapitre 5 - Modes de relation des responsables d'Adipa vis-à-vis des participants

Nous avons vu que, à travers la posture des encadrants, les Adipa instaurent, voire perturbent les modalités relationnelles habituellement admises et pratiquées par les agents de l'insertion et plus particulièrement par les professionnels de l'intervention sociale, développant ainsi un sentiment de concurrence parmi les tenants de l'insertion traditionnelle. Mais l'observation des changements que provoquent les Adipa dans les modalités relationnelles et les pratiques de l'insertion nécessite aussi de s'interroger sur les changements que les encadrants des Adipa, artistes et animateurs socioculturels, apportent dans les relations avec les bénéficiaires de l'aide sociale inscrits dans des mesures collectives d'insertion.

Ce chapitre se propose de montrer que les relations avec les participants sont guidées par des modalités d'articulation et des fonctions de tiers inhabituelles dans les pratiques de l'insertion traditionnelle. Occupant tour à tour des positions de représentant, de médiateur et de coordinateur, les artistes et animateurs socioculturels développent un type de médiation relativement inédit. Plus encore, ils permettent aux participants d'occuper eux-mêmes un rôle de tiers, les transformant ainsi en des agents de liaison inter-mondes (I). La position de tiers visant à favoriser l'interpénétration des mondes sociaux passe aussi par l'utilisation de la culture et de la pratique artistique perçues comme des média, vecteur d'ouverture vers l'extérieur, de décentrage face aux

problèmes individuels. Dans ce cadre, la culture et la pratique artistique deviennent des parties inhérentes de l'insertion (II). Mais la qualité et la perspicacité de ces fonctions de médiation dépendent pour une large part des moyens matériels mis en œuvre. Parmi ces moyens, le choix de l'espace de création est central. Les Adipa investissent alors d'anciennes friches industrielles laissées à l'abandon, des espaces oubliés qu'ils tentent de faire revivre, qui permettent de créer une fusion entre l'art et l'environnement, des non-lieux porteurs d'une symbolique qui favorise la mise en œuvre d'une dynamique co-générative (III).

I. Insertion traditionnelle et Adipa : une distinction dans les formes de médiation attendues

1. L'insertion traditionnelle entre structure de médiation et structure d'intervention

Les évolutions parallèles de la demande sociale et des métiers de l'intervention ont amené les professionnels de l'insertion à développer de nouvelles pratiques et structures de médiation. Ils ont notamment été amenés à créer des passerelles entre des mondes qui ne se côtoient pas spontanément, à provoquer la rencontre, à inventer des outils d'articulation entre des sphères sociales disjointes. Le développement des actions collectives d'insertion les a plus particulièrement mené à occuper des fonctions d'intermédiaire. En tant qu'agents inter-mondes ou agents de liaison, ils occupent une posture qui à la fois sépare et relie des mondes qui s'ignorent. Parallèlement, au sein des Adipa, l'institution missionne l'artiste et l'animateur socioculturel sur une fonction relativement proche de la médiation traditionnelle opérée par les intervenants sociaux. Cette proximité fonctionnelle révèle les répercussions sur la façon dont les intervenants sociaux perçoivent ces encadrants, qui deviennent alors des collègues potentiels pour les uns et des concurrents pour les autres. L'observation est particulièrement tranchée lorsqu'on analyse ces façons de faire sur le plan de la relation que les agents inter-mondes développent vis-à-vis des bénéficiaires d'une mesure d'insertion.

Dans le secteur de l'intervention qui désormais se conjugue au pluriel, la médiation n'est pas homogène et se décompose en différents aspects formels. On

distingue notamment deux formes d'articulation qui permettent de montrer la proximité dans laquelle se trouvent, en apparence, les travailleurs sociaux oeuvrant dans l'insertion traditionnelle et les encadrants des Adipa[119]. La distinction entre ces deux formes intermédiaires repose sur le critère de la plus ou moins grande proximité entre le public en insertion et le professionnel.

La première forme d'articulation concerne « les structures de médiation » dans lesquelles il est attendu de l'intervenant qu'il développe une grande proximité et un rapport constant avec le public. Il mène une activité au sein du groupe et avec le groupe. Il se fond dans le collectif. La seconde forme relève des « structures de l'intervention sociale » dans lesquelles l'intervenant est assez proche du public (un peu moins tout de même que dans la première forme) et développe des approches spécifiques en fonction des problèmes sociaux à traiter. L'intervenant ne pratique pas nécessairement une activité commune avec les bénéficiaires, il se situe davantage dans la résolution administrative de problèmes sociaux[120]. Dans cette forme d'articulation, l'intervenant se situe donc dans une approche sectorisée de la régulation des problèmes. Le degré de proximité entre usager et intervenant est quasiment identique dans les deux formes de médiation. Mais ces deux types de structures se distinguent dans la mesure où la première place au centre de ses objectifs la présence de l'intervenant – privilégiant alors le contact, la relation sociale, le dialogue – tandis que la seconde est centrée sur la résolution de problèmes spécifiques et se caractérise par une segmentation des situations sociales en autant de problèmes à résoudre.

La mission confiée aux travailleurs sociaux se situe entre ces deux formes d'articulation. Elle n'est donc pas toujours clairement définie et dépend d'une part, des situations d'intervention et d'autre part, des orientations de la politique territoriale d'insertion pour laquelle nous avons vu qu'elle peut être relativement instable et qu'elle place l'intervenant social dans des injonctions paradoxales. Ces situations de double

---

[119] Nous faisons plus particulièrement référence à la typologie des structures d'intervention développée par Dubechot P., Le Quéau P., Messu M., « Les emplois de l'insertion et du local », *in* Chopart J.N., (dir.), *op.cit.*, p. 139-148.

[120] La troisième catégorie analysée par les auteurs de cette typologie concerne « les structures de coordination » dans lesquelles se trouvent généralement les cadres du social. Nous ne les prenons pas en compte ici dans la mesure où les professionnels que nous observons n'entrent pas dans cette catégorie. Elle n'apporte donc pas d'éclairage à notre démonstration.

contrainte se retrouvent sur le plan de la forme de médiation qu'on lui demande de mettre en place dans la mesure où il doit à la fois agir en faveur de l'instauration / restauration d'un dialogue social dans le cadre d'actions collectives et développer une dimension corrective, voire curative en résolvant des problèmes sociaux précis. On lui demande donc, une fois de plus, de mettre en œuvre des compétences polyvalentes et globales tout en abordant les situations sociales des bénéficiaires de façon segmentée.

En revanche, la mission confiée aux encadrants des Adipa est clairement définie comme relevant d'une « structure de médiation » centrée sur le dialogue et la relation sociale. Ils sont en dehors de l'articulation relative aux structures de l'intervention sociale puisque la résolution des problèmes sociaux spécifiques des participants relève du suivi individuel réalisé par les travailleurs sociaux de secteur. On retrouve la fonction de médiation de type interactionniste telle que nous l'avons définie précédemment puisque les encadrants ont à charge de dialoguer avec les participants, de provoquer l'échange en vue d'instaurer une ouverture avec l'extérieur, un changement de regard sur leur propre situation et sur le monde extérieur.

Parmi les intervenants sociaux qui développent un sentiment de concurrence vis-à-vis des fonctions des encadrants des Adipa, cette attente de médiation – clairement définie pour les artistes et animateurs socioculturels mais relativement ambiguë pour ce qui les concerne – tend à renforcer la prise de conscience de l'injonction paradoxale dans laquelle l'institution les place. De plus, certains se sont engagés dans le métier d'intervenant en ayant la conviction qu'ils avaient un rôle à jouer dans l'impulsion d'un dialogue, avec la volonté de développer une pratique professionnelle au plus près des publics. Une jeune professionnelle se rappelle que « *moi au départ j'ai fait cette formation pour être en contact avec le public parce que je suis sûre que c'est ça la clé du problème (…) ; mais en fait je me rends compte que c'est quasiment impossible, enfin, il faudrait que les journées soient deux fois plus longues (rire) ; c'est ça qui est terrible, c'est qu'on n'a pas le temps de parler aux gens ; on est noyé sous l'administratif, les réunions qui ne servent à rien et moi j'aimerais bien sortir la tête de l'eau de temps en temps (rire), moi je les envie ceux qui sont dans les ateliers, hein* ». L'artiste est alors perçu comme un acteur qui « *a la chance* » de pouvoir réaliser un type de médiation que certains professionnels du social aimeraient mettre en place mais qu'ils ne peuvent pas concrétiser du fait de contraintes professionnelles, temporelles et

institutionnelles fortes. Dans ce schéma, l'artiste et l'animateur socioculturel sont donc perçus comme des agents de liaison délivrés de toute contrainte, ce qui n'est pas sans raviver le sentiment concurrentiel.

2. Les encadrants des Adipa : de la fonction de médiateur aux rôles de tiers partagés

L'analyse des modes de relation qui s'instaurent au sein des Adipa nécessite de s'intéresser à la question des réseaux[121]. On s'aperçoit notamment que l'artiste et l'animateur socioculturel ne sont pas les seuls à jouer un rôle d'agent de liaison inter-mondes. Les participants sont eux aussi invités à occuper des rôles d'articulation afin de faciliter d'une part, la vie du groupe qui compose chaque atelier et d'autre part, l'interpénétration entre les mondes de l'insertion, de la culture et du politique. Entre les artistes, les animateurs socioculturels et les participants, le rôle de médiateur se transforme alors en une multiplication des fonctions de médiation pour aboutir au partage de rôles de tiers partagés[122]. Nous observons ce partage des rôles plus particulièrement à travers les perceptions des participants et la façon dont ils répartissent les rôles des uns et des autres au sein de l'espace de médiation.

---

[121] A partir des années 1990, les notions de médiateur et de réseau connaissent un développement parallèle important. La notion de réseau, après avoir été spécifiquement réservée aux sciences dites « exactes », envahit les sciences sociales tout autant que le sens commun. La sociologie s'intéresse alors particulièrement au développement et aux mécanismes de fonctionnement des réseaux sociaux faisant ressortir, dans de nombreux domaines de la vie sociale, des entités qui occupent un rôle de médiateur. La notion devient très vite opérationnelle en de nombreux domaines de société et les médiateurs investissent la scène sociale au point d'être rapidement institutionnalisés. L'intérêt des analyses sociologiques en la matière réside selon nous dans la typologie élaborée par Degenne A., et Forsé M., (*in Les réseaux sociaux*, Paris, Armand Colin, 1994) qui s'appuient pour une très large part sur les travaux de Georg Simmel et qui établit une distinction entre cinq types de tiers, à savoir l'intermédiaire, le représentant, le gardien, le médiateur et le coordinateur. Les auteurs précisent que « cette typologie est bien sûr un idéal-typique. Dans un réseau effectif, un acteur peut jouer, avec plus ou moins de succès, plusieurs de ces rôles. L'avantage de cette classification est d'être facilement opérationnalisable » (p. 151). Dans cette approche, le tiers est perçu comme un *articulateur* entre les différentes sphères sociales en interaction.

[122] Pour chacune des fonctions de médiation analysée, nous nous référons à la typologie élaborée par Degenne A., Forsé M., *op.cit*. Nous utilisons notamment les 4 rôles de tiers que sont : le représentant, le médiateur, le coordinateur et le gardien. Le rôle d'intermédiaire ne se retrouve pas dans les Adipa ; en revanche, il décrit une posture récurrente au sein des travailleurs sociaux de l'insertion traditionnelle.

La position de l'animateur socioculturel est perçue de façon plurielle par les usagers des Adipa. Ils lui attribuent différents rôles particulièrement en fonction des circonstances dans lesquelles il se trouve. Lorsque ce dernier les représente au sein de réunions ou de comités de pilotage, les usagers estiment qu'il est un membre à part entière du groupe. Il occupe une fonction de représentant, c'est à dire qu'il « appartient au même cercle que l'individu A [les usagers], alors que l'individu B [les membres présents en réunion, pour l'essentiel, des intervenants sociaux et des élus] appartient à un autre cercle »[123]. En tant que représentant de son propre groupe d'appartenance, il est en possession d'un savoir précis sur le groupe auquel il appartient et peut donc, vis-à-vis du groupe extérieur, défendre sa position en développant des stratégies plus complètes que celles d'un simple intermédiaire qui occuperait une posture extérieure dans les deux cercles. Lorsqu'il agit à l'extérieur, l'animateur socioculturel est donc assimilé au groupe afin d'en être le représentant légitime. Les usagers lui accordent une forte confiance dans ses capacités à les représenter. Il est jugé apte à défendre à la fois leur image individuelle et les intérêts du groupe. Concernant l'animatrice socioculturel d'un Adipa observé, les usagers précisent par exemple qu'« *avec elle on sait qu'on sera défendu », « si jamais ils veulent arrêter l'atelier, on sait qu'elle saura quoi dire pour nous défendre », « elle connaît les tactiques, on peut lui faire confiance* ».

Leur perception devient plus complexe lorsqu'il s'agit de décrire le rôle de l'animateur socioculturel dans le groupe ou *in situ*. Dans cette circonstance, les usagers traduisent une certaine distance, qu'ils argumentent le plus souvent par les liens inévitables que l'animateur entretient avec le secteur social. Dans ce cadre, il n'est donc plus tout à fait assimilé aux membres du groupe. Les participants précisent alors que « *c'est vrai qu'elle est sympa, on peut lui faire confiance, mais en même temps, il faut pas oublier que si elle est là c'est parce que le Conseil Général l'a mis là », « elle fait quand même partie de tout le bataclan, même si c'est vrai qu'elle est pas comme les autres, elle est vachement différentes des assistantes sociales que j'ai déjà vu », « elle a connu des galères, comme nous, elle a été au chômage, et tout ça ; c'est pour ça qu'elle nous comprend mieux que les autres », « c'est vrai qu'elle est proche de nous, mais elle est quand même payée pour être là* ». Lorsqu'il s'agit de décrire la position de l'accompagnateur social *in situ*, ce dernier retrouve alors une position de tiers extérieur,

[123] Degenne A., Forsé M., *op.cit.*, p. 151.

de médiateur. La posture reste toutefois positive pour le fonctionnement des ateliers puisque le médiateur établit « une communication intra-groupe. Il est essentiel chaque fois qu'une négociation à l'intérieur d'un groupe est bloquée et nécessite le recours à un tiers extérieur »[124].

S'agissant de l'artiste, les usagers lui accordent une entière confiance pour les représenter au sein des comités de pilotage et autres situations dans lesquelles sa présence leur assure la défense des intérêts du groupe. Au même titre que l'animateur socioculturel, il occupe une fonction de représentant du groupe, apte à négocier les intérêts collectifs face aux acteurs (décideurs notamment) dont l'existence des ateliers dépend pour une large part.

En revanche, l'artiste se distingue de l'animateur socioculturel sur le plan de sa position dans le groupe. Les usagers le perçoivent en effet comme étant un des leurs, ils l'assimilent totalement à leur propre position. Par ailleurs, lorsqu'ils décrivent leur considération à son égard, ils précisent quasiment à l'unanimité que l'artiste « *c'est un pote pour nous, c'est un copain. Il est comme nous, il a connu les mêmes galères et il galère encore. Il faut voir comment il doit se battre pour pouvoir faire ses trucs ; pour avoir du fric, c'est une vraie galère pour lui* ». La proximité amicale avec l'artiste est donc clairement affirmée par les participants[125]. Elle s'accompagne le plus souvent d'une pointe d'admiration, les participants précisant que *« on devrait vraiment l'aider parce qu'il a des doigts en or ce gars là (…) il faut voir ce qu'il fait c'est magnifique, il a un talent inestimable* ». Cette part d'admiration lui confère par ailleurs une certaine autorité dans la gestion des conflits de groupe ou dans les discussions parfois houleuses portant sur l'acceptation des différences, la tolérance, l'ouverture à l'autre, etc.

Il faut préciser que les artistes eux-mêmes expriment cette proximité avec les participants. Ils estiment qu'« *on n'est pas différent d'eux* », *« moi je trouve que je leur ressemble dans le fond, en dehors du fait que je ne suis pas au RMI et que j'arrive à vendre mes toiles mais dans le fond, je fais partie du groupe, comme eux* ». Ainsi, parce

[124] Degenne A., Forsé M., *op.cit.* p. 150.

[125] Nous verrons dans le paragraphe I. 3 de ce chapitre que cette proximité amicale est dénoncée par les tenants de l'insertion traditionnelle comme une forme de médiation inacceptable dans les pratiques de l'insertion.

qu'il est perçu (et se perçoit) comme un membre à part entière dans le groupe et parce que son travail est source de reconnaissance (voire d'admiration), l'artiste peut recouvrir une fonction de coordinateur qui appartient au même cercle que les personnes vis-à-vis desquelles il joue un rôle de tiers. « Il est en quelque sorte un tiers intérieur qui coordonne l'action au sein même de son propre groupe »[126].

Animateurs socioculturels et artistes jouent ainsi un rôle efficace dans le fonctionnement des Adipa (gestion du groupe, gestion des conflits, coordination vis-à - vis de l'extérieur) parce que leurs positions respectives d'articulation se complètent. Ils sont équitablement légitimés dans leur fonction de représentant du groupe vis-à-vis des négociations extérieures. Quant à la médiation à l'intérieur des groupes (en cas de conflit ou simplement de discussion), elle est enrichie par la présence de l'artiste en tant que coordinateur, garant d'un plus d'efficacité.

Leur complémentarité est renforcée par les rôles de tiers que certains usagers s'octroient dans la vie du groupe. De nombreux de participants occupent en effet une fonction de gardien qui « contrôle l'accès des autres à son propre cercle »[127]. On sait par exemple que les Adipa atteignent leur niveau de fréquentation principalement par le biais du bouche à oreille. La plupart du temps, les nouveaux venus sont donc invités par d'actuels membres du groupe, ce qui facilite leur intégration dans une sphère déjà constituée. Cet élément est important pour des personnes dont la situation sociale est souvent caractérisée par l'isolement et la faible densité des relations sociales de proximité. Mais la fonction de gardien peut aussi avoir des effets pervers puisque les usagers sélectionnent les nouveaux venus en fonction de critères subjectifs. Certains éprouvent des difficultés à accepter la présence de nouveaux membres s'ils ne les connaissent pas auparavant ou au contraire, s'ils les connaissent mais qu'ils leur adressent une forme de discrédit social. Artistes et animateurs socioculturels affirment que parfois il leur faut intervenir parce que « *certains ont du mal à accepter les nouveaux ; on est dans une petite ville, tout le monde se connaît et parfois, je peux te dire que l'anonymat a du bon (rire) mais c'est vrai qu'on a remarqué qu'ils ne réservent pas toujours un bon accueil aux nouveaux (…) parce qu'il a une réputation euh, enfin tu vois, il boit, il est limite au niveau de l'hygiène enfin c'est sur des choses*

[126] Degenne A., Forsé M., *op.cit*. p. 151.
[127] *Ibidem.*

de ce genre que ça bloque donc nous on travaille là-dessus, (…) c'est tout un travail sur la tolérance en fait ». La fonction de gardien occupée par les usagers doit donc parfois être contrebalancée par la fonction de médiateur occupée par l'animateur et la fonction de coordinateur occupée par l'artiste.

Enfin, certains participants, notamment parmi les plus âgés, occupent aussi une place de leader dans le groupe. Lors des expositions par exemple, ils s'octroient une mission de communication auprès des élus. Ces leaders précisent qu'« *après tout c'est des gens comme nous* », « *moi ils m'impressionnent pas hein (rire) et il faut leur montrer que ce qu'on fait c'est important pour nous* », « *c'est important de leur parler pour qu'ils nous défendent aussi* ». Parallèlement, l'observation participante a permis de constater que ces leaders occupent aussi de manière régulière un rôle de coordinateur dans la gestion des conflits ou dans les discussions de groupe. Leur position est alors très proche de celle de l'artiste.

On voit donc que les encadrants des Adipa tentent de trouver des alternatives aux structures de médiation telles qu'elles se développent dans l'insertion traditionnelle. Dans les formes classiques de l'insertion, les intervenants sociaux occupent le plus souvent un rôle de médiateur au sein des groupes qui composent les actions collectives, mêlé à un rôle d'intermédiaire lorsqu'il s'agit de représenter le groupe auprès des décideurs et cadres du social, l'intermédiaire étant caractérisé par la neutralité, la non-appartenance au groupe qu'il représente. En mêlant d'une part des postures en apparence paradoxales telles que les figures du médiateur, du représentant et du coordinateur, en permettant d'autre part aux participants d'occuper des rôles de tiers, les encadrants des Adipa instaurent des modalités de relation et de conduites relativement inédites dans le monde de l'insertion traditionnelle. Ces nouvelles formes de médiation partagées ne sont pas sans développer des regards critiques et réprobateurs au sein des travailleurs sociaux conservateurs et ambivalents défenseurs de l'insertion traditionnelle.

3. Le regard critique des travailleurs sociaux conservateurs à l'égard des modes de relation développés dans les Adipa

Les intervenants sociaux qui adressent les critiques les plus acerbes aux modalités de médiation développées dans les Adipa remettent principalement en cause le rôle attribué à l'artiste et le type de relation qu'il est susceptible de mettre en œuvre avec les participants. Leur argumentaire lie le manque de compétences de l'artiste dans le domaine de l'intervention et la proximité de sa situation sociale avec les participants ; situation sociale qu'ils perçoivent comme inévitablement précaire. Du fait d'une trop grande proximité avec le public en insertion, l'artiste risque de mettre en œuvre une médiation peu efficace, voire contre-productive.

En effet, ces travailleurs sociaux considèrent qu'un intervenant compétent se définit par la capacité à établir et à maintenir une certaine distance avec les usagers de l'action sociale. Or, pour nombre d'entre eux, « *le peu que j'ai vu ou entendu sur ces actions là, ça ne me plait pas trop parce que l'artiste dans tout ça, c'est un peu le copain quoi, c'est un pote et alors ça, c'est mauvais hein, c'est pas comme ça qu'on peut les aider* ». La posture de médiateur doit donc se caractériser par la juste mesure relationnelle, la bonne distance sociale, acceptant éventuellement l'empathie mais refusant absolument la sympathie de type amical.

Dans ce schéma, l'artiste est alors perçu comme trop proche du public en insertion, ce qui, aux yeux des intervenants critiques, annule les effets de la médiation. Ils estiment que « *si on est trop proche des usagers, si on devient copain, c'est mauvais parce qu'après, comment on peut leur dire des choses, comment on peut leur dire : « non là, ça ne vas pas, vous ne pouvez pas continuer comme ça » ; (…) moi il y a quelque chose qui me dérange là-dedans, on ne peut pas être à la fois copain et professionnel* ».

De leur côté, les travailleurs sociaux favorables au mode de relation instauré par l'artiste ne perçoivent pas la proximité et la connivence qui s'instaure entre les participants et l'artiste comme un facteur néfaste à la médiation. Au contraire, ils ont tendance à penser que les bénéficiaires découvrent ainsi une relation inédite dans le monde de l'insertion ; une relation qui, par répercussion, devrait leur permettre d'être

plus en confiance avec les professionnels du social dans la mesure où l'artiste, de façon indirecte, leur en donne une image différente de celle traditionnellement assimilée au contrôle et à la correction des comportements.

Dans la médiation à établir entre bénéficiaires et gestion des problèmes sociaux, l'artiste développe une relation fondée sur le dialogue et l'échange social certes, mais il est suspecté d'adopter une posture que certains considèrent comme une tolérance trop importante aux écarts à la norme ; tolérance perçue comme un facteur susceptible, si ce n'est de détruire, du moins d'amoindrir fortement les effets de la médiation en termes d'insertion. Une fois de plus, les intervenants sociaux réticents à l'émergence de nouvelles formes de médiation tendent à omettre la présence de l'animateur socioculturel au sein de chaque atelier. Cette présence est pourtant rappelée par les intervenants qui seraient prêts à travailler en complémentarité avec l'artiste.

Mais, dans l'optique d'une meilleure compréhension de la réticence et du regard critique porté par les travailleurs sociaux défenseurs d'une insertion traditionnelle, on peut aussi s'intéresser à la question de savoir si l'artiste établit une médiation pour impulser et faciliter l'articulation, voire la rencontre entre les intervenants sociaux et les participants des Adipa. En effet, les professionnels du social qui restent dubitatifs quant à la perspicacité de l'intervention de l'artiste, le sont en partie parce qu'ils ne disposent pas d'une connaissance concrète quant au fonctionnement des ateliers. Ils sont donc face à un monde qu'ils ignorent mais sur lequel ils doivent pourtant développer une opinion dans la mesure où ils sont tous susceptibles d'y intervenir de manière plus ou moins directe (orientation de bénéficiaires de l'action sociale, mise en place d'un atelier sur leur territoire, etc.)[128].

[128] Rappelons que, au moment de l'enquête, nous interrogions les travailleurs sociaux dans le cadre d'une évaluation commanditée par le Conseil Général des Vosges c'est-à-dire par leur instance de rattachement statutaire et professionnelle. Nous venions donc les interroger sur une action qui se déroulait sur leur territoire. On a pu percevoir une sorte d'obligation à posséder un minimum de connaissance sur les ateliers. Par ailleurs, aucun n'a dit ouvertement qu'il ne connaissait pas les ateliers. En revanche, beaucoup avaient sous les yeux la plaquette qui avait été réalisée au démarrage du projet, c'est-à-dire deux ans auparavant et qui depuis, avait été actualisée et diffusée de façon plus restreinte. Les questions qu'ils ont posées lors des réunions de circonscription révélaient parfois une quasi absence de connaissance sur les modalités de fonctionnement des ateliers. Une grande partie du discours reposait donc sur ce qu'ils en imaginaient et/ou avaient ouï dire ainsi que sur leur perception de l'artiste.

Or, on s'aperçoit que l'artiste ne développe de fonction de médiation entre les intervenants sociaux et les Adipa que lorsque les professionnels de l'insertion en expriment la demande, ce qui reste rare. De même, il ne réalise pas de médiation entre les travailleurs sociaux et les participants. A ses yeux, cette mise en liaison ne fait pas partie de sa mission mais relève de la fonction de l'animateur socioculturel. Ce dernier a notamment pour fonction de faciliter le suivi individuel des travailleurs sociaux en leur transmettant des bilans sur les effets perçus de l'activité ou encore, sur la participation effective des bénéficiaires ; il aide le participant à la mise en place de ses projets professionnels ou de formation et doit travailler de concert avec le travailleur social chargé du suivi individuel.

Cependant, la relation partenariale entre travailleur social de secteur et animateur socioculturel semble elle aussi difficile à établir. Pour les travailleurs sociaux les plus réticents, l'animateur socioculturel est assimilé à l'artiste et la médiation qu'il établit ne répond pas aux critères qui composent une médiation efficace. De leur côté, les animateurs socioculturels développent un regard très critique à l'égard des travailleurs sociaux de secteur qui selon eux, n'ont pas une perception positive des Adipa. L'un d'eux précise que « *au départ, je travaillais avec elles [les assistantes sociales], on a essayé de développer un partenariat, j'ai vraiment fait des efforts et puis je me suis rendu compte qu'en fait, quand quelqu'un de l'atelier va les voir pour faire un bilan ou simplement pour régler un problème administratif, elles démontent tout le travail qu'on a fait nous ici, donc maintenant j'arrête hein, c'est pas la peine* ». Un autre relate que « *la dernière fois j'ai envoyé un jeune à l'ANPE, alors je te dis l'ANPE hein mais le problème, c'est qu'avec les AS c'est pareil mais enfin bon ; donc j'envoie le jeune parce qu'on avait vachement bossé sur son projet professionnel pendant des mois, on avait fait un vrai boulot (…) ; au bout de plusieurs mois, il avait décidé de faire ce qu'il avait toujours voulu faire ; il voulait être maître chien ; je l'ai aidé à trouver un stage pour voir si ça lui plaisait vraiment, ça c'est bien passé (…) et ben accroche-toi ! Il revient de l'ANPE avec un dossier pour faire une formation professionnelle dans les métiers du bois (…) et le jeune était complètement démonté évidemment, donc moi j'arrête de leur envoyer des gens, c'est clair* ».

Alors que l'institution le missionne en vue de développer des passerelles entre les travailleurs sociaux et les Adipa, l'animateur socioculturel a donc tendance à

s'effacer. Il adopte une des modalités de manifestation du *tertius gaudens* qui peut se caractériser par une certaine passivité. Ce faisant, il provoque une situation dans laquelle « le conflit n'entraîne qu'une immobilisation des forces (…). La situation annule alors en fait l'action réciproque entre les trois éléments au lieu d'en créer une »[129]. On se trouve ainsi face à une sorte de conflit larvé qui ne facilite pas l'acceptation des Adipa et qui, du fait de l'assimilation des animateurs socioculturels aux artistes, a des répercussions indirectes sur l'acceptation de la présence d'un artiste dans les modalités de l'intervention sociale. Le risque est de freiner, voire de rendre impossible l'interpénétration des mondes et de renforcer le sentiment de concurrence ressenti par les intervenants sociaux qui ne sont pas socialisés dans le monde de l'art.

II. La culture et la pratique artistique comme média

1. Les Adipa dans leur mission d'ouverture aux lieux culturels

Dans la droite ligne du mouvement de démocratisation culturelle qui s'est opéré à la création du Ministère de la culture, les encadrants se donnent pour mission, selon eux inhérente à la mission d'insertion, d'ouvrir les participants à la culture en leur facilitant l'accès aux lieux culturels. Dans ce cadre, la culture devient un moyen d'établir des passerelles entre des mondes qui s'ignorent, elle est un média en soi. Mais comme les mouvements qui ont tenté d'ouvrir les lieux culturels au plus grand nombre à partir des années 1960 et qui avaient pour ambition d'attirer les publics qui ne fréquentaient pas spontanément ces lieux de culture, les Adipa font face à des résistances quant à l'acceptation de cette mission par les intervenants sociaux traditionnels.

Les encadrants des Adipa et les tribunitiens d'une manière générale reconnaissent la difficulté, pour les publics non sensibilisés à l'art, de pénétrer dans les lieux culturels. Ils affirment les limites et insuffisances des politiques tarifaires et soutiennent la nécessité d'y ajouter une démarche de médiation afin de dédramatiser ces espaces. Face à ce constat, ils estiment que « *c'est à nous d'aider les gens à comprendre*

[129] Simmel G., *Sociologie. Etude sur les formes de la socialisation*, (1908), Paris, PUF, 1999, p. 140.

que ces lieux leur appartiennent autant qu'à d'autres », « c'est des lieux publics c'est-à-dire des lieux qui sont faits pour le public et il faut leur faire comprendre qu'ils font parties de ce public et ça, c'est pas toujours évident parce qu'eux-mêmes, ils se sentent exclus », « moi je leur dis qu'ils ont le droit d'y rentrer et d'en profiter comme tout le monde », « c'est pas parce qu'ils n'ont pas de fric qu'ils n'ont droit qu'à la salle des fêtes du village d'à côté ». Si médiation il doit y avoir, elle se trouve donc dans une fonction de dédramatisation des lieux, d'accompagnement, de réassurance, de travail sur les représentations sociales et les *a priori*.

De leur côté, les ambivalents pensent eux aussi que le seul contact avec l'œuvre ne suffit pas et qu'il faut mettre en place, au préalable, une médiation entre le public dit défavorisé et les lieux réservés à la culture. Toutefois, les objectifs qu'ils assignent à cette fonction médiatrice sont très différents de ceux des tribunitiens. Ils précisent que « *c'est un public qui n'est pas très habitué à ces lieux, ils ne sont jamais allés au théâtre municipal par exemple. Donc quand on a emmené ce groupe de femmes à l'opéra, c'est vrai qu'on leur en a parlé avant, (…) on leur a dit qu'il valait mieux qu'elles s'habillent bien, qu'il fallait qu'elles se fassent belles (rire gêné), enfin on les a préparé quoi* ». Dans ce cadre, les ambivalents centrent la médiation sur les objectifs à atteindre en termes de changement des pratiques sociales. Sa finalité réside dans une adaptation des comportements sociaux. La même confusion sur les fonctions de la médiation se retrouve sur le point de l'éducation aux œuvres et à l'art. Sur ce point, une responsable d'association faisant le récit d'une sortie musée réalisée avec un groupe de personnes en insertion, explique qu'au préalable de la visite, les membres du groupe ont bénéficié de trois séances de formation sur les œuvres exposées. Elle relate que « *la visite s'est bien passée, le groupe écoutait bien la guide, c'était vraiment intéressant. Mais alors, (rire) en sortant du musée, je leur demande : « alors qu'est-ce que vous avez retenu ? » et y en a un qui me répond « oh, là, là, qu'est-ce qu'ils étaient beaux les cadres dorés » (rire) et là, je me suis dit « eh ben, le chemin est encore long » (rire)* »[130].

[130] Ces propos ne sont pas sans faire écho à un dialogue retranscrit par Cabanne P., dans *Le pouvoir culturel sous la 5ième République*, Paris, Ed. Olivier Orban, 1981, p. 55-56, entre André Malraux et le Général De Gaulle lors de l'inauguration de la Maison de la culture de Bourges. A André Malraux qui lui disait « ce sont là les plus grands maîtres de l'art moderne, mon Général », De Gaulle aurait répondu « c'est bien disposé, cela fait un ensemble saisissant ».

Cette expérience montre que les ambivalents, en visant une adaptation des comportements sociaux, travestissent la médiation culturelle en visées éducatives, voire normatives. Les tribunitiens s'opposent et s'insurgent face à cette vision éducative de la médiation. Un tribunitien travaillant en partenariat avec culture du cœur[131] porte un regard critique sur ces façons de faire et précise que « *la politique de culture du cœur, c'est rassembler un groupe de Rmistes, chômeurs et tout ça, et c'est travailler au spectacle : je veux aller au spectacle, alors on choisit lequel et pourquoi ce choix et puis tous ensemble on va au spectacle et puis après on se réunit pour en parler : qu'est-ce que vous avez compris, pensé, etc. Et moi tout ça, moi ça me sort des yeux ça. Qu'est-ce qu'ils ont de particulier ces gens qui n'ont pas de revenu, qui sont exclus etc. pour qu'il faille s'occuper à ce point de leur vécu, de leur senti et tout. Comment tu as vécu cette pièce de théâtre ? Ben c'était beau, c'était nul, enfin fout moi la paix quoi ! Mais eux, ils disent qu'il faut qu'on les éduque, qu'on les anime. Est-ce qu'on demande ça aux autres ? Non. Alors pourquoi leur demander à eux sous prétexte qu'ils sont pauvres, c'est quand même fou ça !* ».

Pour les tribunitiens, la culture et la pratique artistique représentent un média en eux-mêmes. Le rôle de l'intervenant social devrait alors se limiter à un accompagnement vers l'œuvre ; le médiateur est simplement celui qui ouvre des portes mais il n'est pas celui qui dit, voire dicte à la personne ce qu'il faut regarder et comment il faut le regarder une fois pénétrer dans le lieu. On retrouve ici la vision charismatique de l'œuvre à laquelle adhèrent les tribunitiens, dans laquelle le seul contact avec l'œuvre suffit à déclencher des émotions. Les tribunitiens valorisent donc un type de médiation dans lequel leur rôle se limite à favoriser le contact.

Mais on retrouve aussi la notion de démocratisation du génie telle que la concevaient les modernistes du 19ième siècle. Cette idée implique que chaque individu, du fait de sa sensibilité, revêt des capacités créatrices, et de ce fait, est susceptible de

[131] Depuis les années 1990, les Restos du cœur ont élargi leur action caritative en créant des structures thématiques comme les jardins du cœur, les bébés du cœur ou encore culture du cœur. L'association culture du cœur a pour mission d'aider les personnes en difficulté économique et sociale à accéder aux lieux et sorties culturels en mettant en place une politique tarifaire tout en refusant la gratuité totale des possibilités qu'elle ouvre au public. Dans ce cadre, une personne bénéficiaire du RMI peut par exemple accéder à des places de cinéma, de théâtre ou de concert pour 1€. Cette politique tarifaire est généralement mise en œuvre en partenariat avec les municipalités.

mener à bien une production artistique. Ainsi, les discours se confrontent entre par exemple, un artiste encadrant d'un atelier pour qui « *on a tous ce potentiel là en nous, il suffit simplement de le réveiller et ce réveil là, il passe par la rencontre* » et un travailleur social conservateur selon qui *« il faut arrêter de dire que tout le monde est capable de faire de l'art ; moi vous me mettez devant une feuille blanche, je suis désolé mais il ne sortira rien de beau, c'est comme ça (rire)* ».

Implicitement, la différence de perception de la culture comme média se retrouve donc sur le plan de la définition de l'œuvre et du type d'œuvre d'art pouvant servir de média. Tandis que les ambivalents et conservateurs définissent la culture par le biais des grandes œuvres et s'opposent à l'idée du « tout culturel », les tribunitiens de leur côté, invitent les participants à s'ouvrir à toutes les formes d'art.

On se trouve ainsi face à des oppositions anciennes récemment réactivées par l'émergence du « tout culturel » que Jack Lang s'est appliqué à développer dès 1981 et qui visait à donner une légitimité culturelle au plus grand nombre de formes d'expression. A cette époque, le « tout culturel » sera perçu comme « le moteur d'une politique culturelle tous azimuts, couvrant tous les domaines de la création (…) cherchant à atteindre tous les publics en donnant à ceux qui le désirent les moyens de s'exprimer »[132]. Ce volontarisme politique, s'il fait aujourd'hui l'objet d'une plus large acceptation, n'a pas fait que des émules. La volonté politique de faire reconnaître la richesse du « tout culturel » a parfois fait l'objet de contresens et a été comprise comme une reconnaissance du « tout est art ».

Ce contresens tend à alimenter la controverse sur la définition de l'œuvre. Au sein des Adipa, elle entretient aussi l'opposition entre les tribunitiens et les conservateurs, ainsi que l'ambiguïté de la perception des ambivalents. On note en effet que conservateurs et ambivalents opèrent cette confusion entre le « tout culturel » et le « tout est art » et la mettent en exergue lorsqu'il s'agit d'argumenter sur la teneur artistique de la production des ateliers. Certains travailleurs sociaux pensent par exemple que « *le tout culturel a fait beaucoup de mal à la culture et surtout à l'art. L'art y a perdu de sa valeur. Si tout est art, dans ce cas, il n'y a plus d'art donc vous*

[132] Colin J.P., *La beauté du manchot*, Paris, Publisud, 1986, p. 88.

voyez les dérives que cela peut apporter. La politique de Jack Lang a été mauvaise sur ce point ». Les tribunitiens de leur côté, n'opèrent pas cette confusion et adhèrent avant tout à la promotion de la richesse qui provient d'une reconnaissance de la diversité culturelle. Ils précisent que « *s'il n'y avait pas eu l'idée du tout culturel, on ne serait pas là aujourd'hui, on ne pourrait pas avoir des ateliers comme ça », « Jack Lang a quand même décloisonné l'art. Sans lui, ces ateliers n'existeraient pas et on ne reconnaîtrait pas ce qui s'y fait, on ne pourrait pas les classer comme des ateliers d'expression artistique », « ces ateliers là il y a 30 ans, ils auraient été impensables, jamais on aurait pu les mettre en place ; (…) c'est bien parce qu'on a reconnu la diversité de la chose, de la culture qu'on peut aujourd'hui parler de la culture dans l'insertion* ».

2. Les Adipa : réveil ou imposition d'un besoin culturel ?

Comme le mouvement de démocratisation culturelle pour lequel de nombreux spécialistes ont affirmé qu'il n'avait attiré, le plus souvent et de façon majoritaire, que des publics qui étaient déjà sensibilisés à l'art, les conservateurs et une grande part des ambivalents estiment que les Adipa ne sont réellement accessibles et attractifs que pour les bénéficiaires de l'aide sociale ayant une sensibilité artistique. On le voit notamment à travers la difficulté qu'éprouvent les travailleurs sociaux les plus réticents à l'idée d'y orienter des usagers qui n'ont jamais mentionné leur attrait pour ce type d'activité. Les Adipa seraient alors, selon les propos des ambivalents et conservateurs, « *réservés aux personnes qui ont la fibre artistique* », celles dont la culture artistique fait partie de la socialisation familiale et/ou scolaire. Derrière cette croyance – réaliste aux yeux des conservateurs, mais fausse au regard des tribunitiens – se trouve la question du besoin de culture.

Rappelons que, dès la fin des années 1960, les acteurs culturels se positionnent différemment sur les questions relatives au besoin de culture[133]. Francis Jeanson déclare

[133] La question du besoin de culture renvoie aux mêmes interrogations que celle du « besoin » en général. La sociologie a largement contribué à démontrer que, le plus souvent, les besoins autres que primaires n'ont de réalité sociale que celle que leur donne ceux qui ont pour objectif d'y répondre et qui sont

par exemple qu'« il existe aujourd'hui dans ce pays d'immenses besoins culturels que nous commençons à peine à entrevoir parce qu'il est dans leur nature même de demeurer plus ou moins latents, de ne s'exprimer spontanément que dans des cas exceptionnels »[134]. De son côté, Roger Planchon, créateur et directeur du TNP de Villeurbanne affirme que « je ne crois pas aux besoins culturels. Le vrai problème est : comment faire, puisqu'il n'y a pas de besoin culturel, pour le susciter ? »[135]. Précisons aussi que ces réflexions se posaient au moment où la notion de culture ouvrière faisait l'objet de vifs débats, où des études sociologiques sur cet objet amorçaient l'idée d'une absence de besoin de culture au sein de la classe populaire. Les travaux de René Kaës portant sur « l'image de la culture chez les ouvriers français » montraient à travers la récurrence de phrases tels que « la culture c'est pas pour nous », que les ouvriers certes, se sentaient exclus de la culture mais que plus encore, ils n'aspiraient pas, pour la majeure partie d'entre eux, à y accéder. Autrement dit, les nombreux travaux sociologiques en la matière ont montré que la classe ouvrière n'intégrait pas l'accès à la culture dans son projet de vie sociale. A suivre ses analyses, si besoin de culture il y a, il ne se situe donc pas au sein du prolétariat mais au cœur des politiques visant une transformation des comportements sociaux de cette même classe. Au même moment, les animateurs socioculturels s'opposent vivement « à l'idée que les individus « exclus de la culture » ont pour la plupart intériorisé une logique d'auto-sélection, voire d'auto-élimination et que toute action aurait d'abord à prendre en compte cette réalité pour avoir quelque chance d'avancer »[136].

La question du besoin de culture a traversé les décennies qui nous séparent de la création des Maisons de la culture et se pose encore aujourd'hui au sein des Adipa. Les conservateurs ont tendance à ne pas s'interroger outre mesure sur ce point. On se souvient de leur discours quand ils affirment que « *je ne sais pas si ça fait du bien ou pas mais ce que je sais c'est qu'on peut vivre sans, et encore heureux d'ailleurs* ». Les ambivalents quant à eux se posent la question de savoir si les personnes en insertion ont

---

toujours plus ou moins en lien avec l'institution. Les besoins (de culture, de loisir, d'animation, etc.) seraient donc avant tout une construction sociale dont seule la réponse revêt une réalité concrète.

[134] Discours tenu en 1967 par Francis Jeanson qui est aux origines de la Maison de la culture de Chalon sur Saône, retranscrit *in* Jeanson F., Forest Ph., Champagne P., *La culture pratique du monde*, ed. Cécile Defaut, 2004, p. 79.

[135] Planchon R., cité par Cabanne P., *op.cit*., p. 143.

[136] Poujol G., Simonot M., « Militants, animateurs et professionnels, le débat socioculturel-culturel (1960-1980) », *in* Moulinier P., *op.cit*. p. 103.

besoin d'accéder à la culture et à la pratique artistique pour faciliter leur parcours d'insertion ; les moins réticents aux Adipa pensent que *« l'accès à la culture c'est quand même quelque chose d'important sur le plan humain »*. Quant aux tribunitiens, ils partent du principe que le besoin de culture est présent en chaque individu à l'état latent ; leur rôle consiste alors à réveiller ce besoin en sommeil. Ils estiment qu'*« au départ, les personnes qui viennent ici ne se sont jamais posées la question de savoir si elles avaient envie de voir des tableaux, besoin de faire du théâtre ou je ne sais pas trop quoi. Moi avant de peindre, je savais pas que j'aimais peindre mais aujourd'hui si je ne peins pas, je suis malheureux, et ben eux c'est pareil, la découverte elle est pour tout le monde pareil ; (…) Avoir besoin de s'exprimer par la peinture ou de ressentir des trucs par le théâtre, c'est pas comme avoir besoin de respirer ou de manger ; il faut déjà avoir vécu des trucs, ressenti quelque chose pour savoir que t'as besoin de faire du théâtre ou que t'as plaisir à voir des tableaux et ces ateliers là, ils servent aussi à ça, ils servent à leur faire découvrir ça »*. Sur la base de cette croyance en une sorte de besoin en jachère, en attente ou en repos, les tribunitiens réamorcent ainsi la nécessité de faire émerger un besoin de culture parmi des populations qui l'ignorent parce qu'elles n'y ont pas eu accès dans le cadre de leur socialisation. Pour augmenter le potentiel de réveil au sein de leurs actions, les responsables des Adipa insistent sur les moyens à mettre en œuvre pour assurer le rôle de médiation intrinsèque à la pratique artistique. Parmi ces moyens, ils revendiquent l'importance du choix des espaces de création.

III. Un espace d'insertion pas comme les autres : l'occupation de non-lieux

Depuis une dizaine d'années, les formes artistiques se développent de plus en plus dans des lieux non réservés à la création et à la vie culturelles. Les espaces traditionnellement consacrés à la culture, induisant le plus souvent un rapport de production-consommation, sont déniés par un nombre croissant d'artistes qui leur préfèrent des espaces abandonnés, des interstices culturels, des lieux oubliés de l'histoire économique et industrielle. Les squats de friches industrielles en sont un exemple contemporain significatif. Les tribunitiens ont introduit ou transporté cette modalité de relation à l'espace au sein des Adipa. Il s'agit de développer un mode d'intervention en dehors des lieux traditionnels de l'insertion, dans des espaces qui ne sont pas étiquetés « travail social » et que l'on apparente de plus en plus communément

à des non-lieux. Il s'agit donc de voir en quoi ces non-lieux d'une part, rompent avec les pratiques habituelles de l'insertion, d'autre part, représentent des espaces de médiation et enfin, modifient la répartition des pouvoirs entre travailleurs sociaux, encadrants des Adipa et usagers.

1. Le non-lieu ou la recherche d'un espace commun

Le terme non-lieu est proche de l'idée de « tiers lieux culturels » dont la première acception par le Ministère de la culture date de 1999 et fait référence à la notion d'espace intermédiaire. Le Ministère reconnaît ainsi officiellement les espaces culturels de proximité qu'il définit comme des « espaces ouverts à des publics divers [qui] combinent différents types d'actions et relient la dimension culturelle et artistique à d'autres pôles d'activités tels que la formation, l'accompagnement social, la pédagogie et la citoyenneté »[137].

Le non-lieu désigne donc un espace dans l'espace, qui doit permettre de développer des synergies entre des mondes sociaux qui ne se rencontrent pas ou plus spontanément. Les différents réseaux et acteurs qui réfléchissent à cette notion font fréquemment référence à Michel Serres lorsqu'il développe la notion de « tiers instruit ». « Pour le philosophe, l'apprentissage est associé à un voyage, par exemple à la traversée d'une rivière ; ce qui s'y joue se tient précisément dans l'intervalle, dans cet espace mouvant et incertain entre les deux rives »[138].

En ce sens, le non lieu est principalement caractérisé par la neutralité. Il est un espace étranger à chacune des parties en présence. Il implique que chaque individu qui le pénètre, quels que soient son statut et sa fonction, quitte son territoire, non pas pour s'introduire dans le territoire de l'autre, mais pour découvrir un lieu inconnu ; un lieu non seulement collectif mais commun. Le non-lieu oblige donc chaque élément de la relation à lâcher sa rive, ce qui demande d'accepter non seulement de mettre de côté ses habitudes ou réflexes professionnels et/ou personnels, mais aussi de co-construire des

[137] Rencontres de Sommières, Peuple et culture, *Travail artistique et création sociale*, 18-19/09/2000, p.27.
[138] Rencontres de Sommières, Peuple et culture, *op.cit*. p. 5.

pratiques communes dont la base initiale est constituée d'incertitude, d'instabilité et de mouvement. L'acceptation d'un engagement dans un non-lieu contraint donc l'individu à la fois à une prise de distance par rapport à ses façons de faire et à un décentrage par rapport à ses façons de penser. Ce faisant, il permet à chacun de glisser dans d'autres champs d'activité que le sien propre, de décentrer sa position.

Les Adipa installés dans des non-lieux sont perçus par les intervenants sociaux à l'origine du projet comme des espaces professionnellement revigorants parce qu'ils leur permettent de sortir d'une pratique routinière. L'un d'eux précise que « *généralement les réunions qui concernent l'atelier se font ici (*l'entretien se déroule dans l'atelier*) et pour moi c'est un vrai bonheur de faire une réunion sur l'atelier, dans l'atelier ; on mélange la thématique et le lieu, tout ça ne fait plus qu'un ; (…) et puis alors surtout, c'est des moments où je sais que chacun va un peu lâcher ses pré-carrés ; d'ailleurs en général c'est convivial, chacun amène un truc à manger enfin, ça n'a rien à voir avec les réunions habituelles* ». Pour un autre, « *les réunions à l'atelier moi je trouve ça génial ; déjà t'es au milieu des tableaux, des sculptures, t'es vraiment au milieu de ce que les participants ont produit ; je sais pas si t'as vu l'atelier ; c'est un endroit qui a une âme quoi, moi quand je vais là bas, je respire* ». Ainsi, le non-lieu serait vertueux en particulier parce qu'il permet aux professionnels de sortir de leur monde social d'appartenance, plus globalement parce qu'il permet l'interpénétration des mondes.

Le non-lieu est aussi un espace caractérisé par la porosité des statuts et des fonctions. Il va à l'encontre de la localisation qui consiste à assigner une place et une seule à chaque individu. L'objectif recherché par les encadrants des ateliers est de faire en sorte que lorsque les participants y pénètrent, ils ne soient pas étiquetés comme des bénéficiaires de l'action sociale. La situation sociale n'est plus l'attribut qui détermine leur identité et ne peut donc pas jeter ce discrédit profond qui provoque la stigmatisation.

Sur ce point, les responsables de l'association Solexine qui développent des pratiques similaires à celles observées dans les Adipa vosgiens insistent sur le fait que « l'accueil des usagers à Solexine les met aussitôt en confiance : ils ne sont ni interrogés, ni scrutés et catalogués. Pas de questionnaire, discrétion absolue, centrage sur les activités et sur la convivialité. (…) Le statut social est sans importance dès qu'on

franchit les portes de Solexine. Quand on vient ici, on se débarrasse des étiquettes sociales et on se recentre sur le positif »[139].

Les participants des Adipa établissent le même type d'observation. Lors d'un entretien collectif, l'un d'eux précise qu'« *ici au moins on nous considère ; (rire des autres) ; non mais c'est vrai, quand j'allais au CLAJJ j'aimais pas à cause de ça, on me regardait comme si j'étais un alcoolo ; c'est vrai que j'ai picolé et que j'étais violent et tout, mais c'est fini tout ça et ben là bas ils te regardent comme si tu pouvais pas changer, tu vois. (…) ici [*les encadrants*], ils sont comme nous, y a pas de différence* ». Dans un autre atelier, une participante se rappelle « *la première fois que je suis venue, je croyais que Mika [l'artiste] c'était quelqu'un comme nous, oui je croyais que c'était un participant, quoi. Et puis quand j'ai su que c'était l'artiste, oh là là (rire) ; mais bon en fait non, il est comme nous, y a pas de différence* ».

De la même manière, les encadrants ne mettent pas en avant leur statut et cherchent à effacer toute distinction de pouvoir et de hiérarchie. Une animatrice socioculturelle considère que « *je ne suis pas si différente d'eux finalement sauf que j'ai eu un peu plus de chance et qu'actuellement ma situation est stable, mais il y a dix ans, j'aurais pu être un usager ici, j'étais au chômage longue durée, j'avais déjà occupé des boulots dans tous les genres, j'étais divorcée, enfin tu vois, j'avais le profil (rire)* ».

De leur côté, les artistes qui, comme nous l'avons vu, ne se considèrent pas comme différents des participants sur le plan de la relation humaine, distinguent toutefois ce que le groupe produit au sein des Adipa de ce qu'ils produisent dans leur propre atelier de travail. Au sein du groupe, ils développent des façons de faire différentes, ils s'adaptent au projet à mesure que chacun y apporte sa pierre. L'un d'eux affirme que *« mon activité ici n'a pas grand-chose à voir avec ce que je fais dans mon atelier ; ce qu'on crée ensemble ici, ça n'a rien à voir enfin, je ne sais pas si tu as déjà vu quelques unes de mes productions mais c'est vraiment très différent et c'est bien hein, sinon je m'ennuierais (rire)* ».

---

[139] Association Solexine, *in* Hilaire M.M., *Actions de réinsertion, mettre en place de nouveaux services*, UNIOPSS, Paris, ESF Editeur, 2001, p. 69.

La différence avec les ateliers d'insertion traditionnels repose principalement sur la neutralité du lieu de l'activité. Le non-lieu inviterait, plus que les espaces pré-occupés ou pré-définis, à créer et non pas seulement à mettre en oeuvre des façons d'être et des manières de faire pré-établies, à impulser un projet qui serait, non pas collectif, mais commun. La recherche d'un non-lieu s'apparente donc à la quête d'un ailleurs innovant, qui repose sur l'altérité et l'ouverture à tous les possibles.

Cet idéal n'est toutefois pas aisé à mettre en place. On remarque notamment que chacun à tendance à occuper une fonction précise dans chaque atelier. L'un sera spécialiste de la découpe du bois tandis qu'un autre sera spécialiste des montages et dépannages électriques divers. L'une sera « chef café » pendant que l'autre devient « chef gâteaux ». A mesure que les ateliers s'organisent, le rôle de chacun cesse d'être mouvant et se transforme en fonction. De même, la fonction sociale pour laquelle les encadrants sont missionnés, et qui légitime leur présence dans les ateliers, ne peut pas être totalement effacée. Elle se retrouve pleinement dans l'organisation des ateliers, dans la répartition des tâches entre le social et l'artistique. Il faut toutefois noter que dans les ateliers où l'animateur socioculturel a lui-même une pratique artistique, les participants demandent conseil autant à l'un qu'à l'autre. Le conseil de l'artiste n'est alors indispensable que pour ce qui concerne des techniques précises et la manipulation d'objets spécialisés. Il semble donc difficile de ne pas recréer les conditions minima d'une certaine « division du travail »[140]. Mais parallèlement, le non-lieu contribue à changer les rapports de pouvoir ; il tend à décentrer les lieux de décision. L'organisation des ateliers est en effet le résultat, non pas toujours d'initiatives communes, mais de décisions communes, dans laquelle les encadrants font en sorte que la parole de chacun ait le même pouvoir, quels que soient son statut et sa fonction.

Enfin, contrairement à l'espace collectif, le non-lieu perçu comme un espace commun permet de produire un autre projet que celui qui adviendrait de la seule juxtaposition des approches. Les modes d'être et de faire qui s'y développent sont différents de ceux que produirait l'addition des habitudes de chacun. Certes, il reste

[140] Nous employons sciemment ce terme en référence à l'ouvrage d'Emile Durkheim, *De la division du travail social*, (1893), Paris, PUF, Quadrige, 1994. Nous aurions pu user du terme « organisation » du travail. Mais l'idée de « division du travail social » permet de rappeler que, derrière les fonctions que nous décrivons, se trouve aussi de manière constante, le poids de l'institution et des instances de socialisation.

toujours quelques empreintes de l'acte routinier, du réflexe, mais l'objectif est de s'en éloigner pour tenter de créer une nouvelle façon-d'être-au-monde. En ce sens, le non-lieu se différencie du *no man's land* qui, s'il est aussi un terrain neutre, n'est pourtant qu'un lieu de passage, inhabité. Le non-lieu au contraire, est un espace dans lequel chacun a pour mission d'introduire du mouvement, de la vie, afin de lui procurer une autre histoire que celle pour et par laquelle il a été construit.

Le non-lieu devient donc ce qu'on en fait. Il prend la forme que les acteurs lui donnent. En ce sens et si la stigmatisation est souvent provoquée par un écart entre ce qu'on attend d'un individu et ce qu'il est, alors le non-lieu est un espace de destigmatisation. Il ne peut pas y avoir rupture entre ce que les acteurs y apportent et ce qu'ils souhaitent qu'il devienne puisque son objectif et ses modalités organisationnelles ne sont pas préalablement définis. Le responsable du théâtre Tohu-Bohu de Strasbourg partage cette conception et pense que « cet espace n'aura une définition que par rapport à ce qui s'y passe. C'est à dire, à aucun moment, nous allons marquer en grand « Théâtre Tohu-Bohu » ou bien « Laboratoire de recherches », … c'est en fonction de ce qui s'y passe. Ce sont donc forcément des projets qui sont construits avec les acteurs qui mettent à un moment donné les pieds dans ce lieu »[141].

Un des Adipa centré sur la création d'objets, meubles et tableaux à partir de matériaux de récupération illustre cette idée de lieu-en-train-de-se-faire. Le projet initial s'intitulait Récup'art, par analogie directe avec l'activité menée. Dans les premières semaines, les participants avaient réalisé un tableau indiquant le nom du lieu, placé à l'intérieur du bâtiment, formalisant ainsi une apparente acceptation de la dénomination. Mais après plusieurs mois de fonctionnement, et sur la base d'une réflexion d'un participant qui disait sans cesse « *c'est la zone ici* », les participants, l'artiste et l'animateur socioculturel ont débattu sur cette appellation, concluant la discussion par l'idée de changer de nom. Désormais, l'atelier s'appellerait Zon'Art. L'appellation n'était plus imposée de l'extérieur, elle ne leur était plus pré-existante, elle leur appartenait. Ce changement n'a toutefois pas été apprécié par l'ensemble des élus locaux. L'un d'eux a abordé spontanément la question en entretien, précisant que « *bon voilà que maintenant ils veulent s'appeler Zon'Art. Moi je préférais Récup'art, ça fait*

[141] Meyer G., Lallemand B., « L'intervention d'artistes dans un parcours d'insertion sociale », *Banlieues d'Europe*, *Travail social et travail artistique en Europe*, 28-29/03/2003, p. 41.

quand même moins euh ; bon mais enfin, on ne va pas les embêter avec ça, c'est pas grave ; en plus, ils ont mis leur pancarte à l'intérieur donc quand on passe devant on ne voit pas ». Face à ces diverses actions et réactions, on s'aperçoit que le registre symbolique joue un rôle important dans la co-construction d'un non-lieu.

2. Le non-lieu, espace porteur de symbolique

La neutralité du non-lieu, sa capacité à décentrer chacun de sa position, son caractère indéterminé qui en fait un lieu-en-train-de-se-faire, dont le cadre n'est pas figé, sont des éléments qui contribuent à transporter la stigmatisation *extra-muros,* à faire du marquage social un hors-lieu. Le choix du terme non-lieu est lui-même porteur d'une symbolique fortement signifiante puisque l'expression traduit, en son sens juridique, la « décision par laquelle une juridiction d'instruction, se fondant sur une justification de droit ou sur une insuffisance de preuves, dit qu'il n'y a pas lieu de suivre la procédure tendant à faire comparaître l'inculpé devant une juridiction de jugement »[142].

La métaphore est pertinente puisque les membres des ateliers les définissent eux-mêmes comme un endroit dépourvu de jugement sur la situation sociale présente et/ou passée de chacun. Le discours des participants contient des expressions récurrentes telles que « *ici, on ne nous juge pas », « de toute façon, on n'a pas à juger, chacun fait ce qu'il veut », « ici, on me regarde pas comme un ancien alcoolo », « moi je l'aime bien [*l'animatrice socioculturelle*] justement parce qu'elle me juge pas, ça change des autres », « ici, tu parles de toi que si t'en as envie, on t'oblige pas* ». Dans le même ordre d'idée, après une manifestation culturelle à laquelle un atelier a participé, les usagers ont été particulièrement marqués par un article de presse qui, à leurs yeux, n'a pas joué le jeu du non-lieu en intitulant un article « les blessés de la vie ». Certains ont eu tendance à se démobiliser. L'un d'eux, qui était en photo sur l'article, dit que « *moi c'est pas la peine je fais plus rien, si c'est pour avoir encore un article comme ça ; non mais vous avez vu : « les blessés de la vie » ; ça fait bien hein ! Ils ont oublié qu'on est*

[142] Code d'instruction criminelle, Art. 128.

dans une petite ville, tout le monde se connaît ; non mais c'est la honte ce truc, c'est la honte ; moi j'étais dégoûté quand j'ai vu ça ».

Il semble donc que la métaphore du non-lieu comme espace d'annulation des jugements ne traverse pas tous les mondes sociaux. Dans ce cadre en effet, le lieu commun s'immisce dans le non-lieu et vient perturber, voire contredire ses fondements éthiques. La situation semble toutefois difficile à esquiver car le non-lieu n'est pas hors monde – sans quoi il n'aurait plus d'existence sociale – il est un rhizome parmi d'autres et, de ce fait, ne peut pas éviter les interactions, fussent-elles néfastes. La porosité qui fait sa force dans la mise en place d'un pouvoir et d'une organisation de type horizontal peut donc aussi être source de fragilité quand survient l'inévitable interpénétration des mondes. Il peut en découler un risque d'isolement du non-lieu, une tentation de créer un réseau de non-lieux fermé aux lieux communs.

Le choix des espaces peut renforcer ces tentations de repli dans la mesure où, le plus souvent, il s'agit d'endroits oubliés de l'histoire, dépourvus de visibilité dans la vie sociale présente. Les ateliers observés sont en effet situés, l'un dans un ancien garage, un autre dans une ancienne usine, un autre dans les locaux d'un ancien *coop,* deux autres enfin, au sein d'anciens dépôts. L'objectif est de redonner vie à des lieux rendus obsolètes par l'évolution économique des territoires. La portée symbolique est là encore importante dans la mesure où, avant de devenir des non-lieux, ces espaces revêtaient une fonction économique précise. Et ils sont désormais occupés par des personnes dont la situation sociale découle de cette même évolution économique source de l'obsolescence du lieu.

Dans la mesure où le non-lieu devient ce qu'on en fait, chacun a une part à jouer dans son organisation spatiale. Or, nous avons pu constater qu'il n'est pas évident, pour les encadrants comme pour les participants, d'échapper à la reproduction de certaines normes morphologiques. Un des artistes par exemple avait installé un atelier en salle de classe. Il dit lui-même que « *je ne m'en étais pas vraiment rendu compte en fait ; j'avais disposé les tables comme ça, sans vraiment réfléchir, je voulais juste que ça soit accueillant* ». Mais après quelques semaines de fonctionnement, les encadrants se sont aperçus que les participants n'utilisaient pas les tables ainsi disposées. Le même artiste interprète alors leur comportement en disant que « *ben oui, c'était évident, enfin,*

j'aurais pu m'en rendre compte avant ; ils ont déjà détesté l'école, alors c'est sûr que si on reproduit le modèle ici, ça ne leur convient pas ».

Un autre atelier s'est organisé selon le schéma d'une usine. Lors de notre première visite de l'atelier, un participant nous montrait les lieux en expliquant « *là c'est l'atelier électricité, c'est le bureau de Georges ici, il y a que lui qui s'occupe de l'électricité, c'est lui le spécialiste, là, on fait de la soudure, là, on fait de la découpe, j'ai bricolé une machine pour qu'on puisse travailler un peu, et puis là ben , c'est un peu l'entrepôt quoi, on met les sculptures ; là bas il y a quelques tables pour ceux qui veulent travailler un peu heu, enfin, il y en a qui ne supportent pas la poussière et puis ils font des choses fines alors on les a mis loin là-bas* ». Devant l'espace « électricité », se trouvait une pancarte « *bureau du directeur* ». Nous avons alors demandé avec humour « *c'est Georges le directeur* ? », et notre hôte de répondre : « *oui, Georges c'est le directeur parce qu'il est jamais content et moi je suis le responsable des ressources humaines (rire). – d'accord, et alors qui est responsable syndical ? Ah ben, ça c'est Patrick et Françoise [*les encadrants*], (…) c'est eux qui nous défendent au Conseil Général, c'est grâce à eux si l'atelier existe encore* ». Toute l'organisation est ainsi retranscrite, reproduisant un modèle de hiérarchie verticale mais aussi la présence d'un contre-pouvoir. Cette organisation spatiale s'est mise en place progressivement, à l'initiative des participants et non sans un sens certain de la dérision. Lorsqu'on leur a demandé si cela traduisait une sorte de nostalgie de l'usine, l'un d'eux à répondu « *oh non, sûrement pas ; non mais il vaut mieux en rire* ».

L'organisation spatiale dépend enfin, de façon banale, de données extérieures, environnementales et techniques. L'un des ateliers par exemple n'a pas d'isolation thermique. De ce fait, comme le précise l'encadrant, « *en hiver, on n'a pas vraiment le choix, on travaille tous dans la cuisine, près du poêle parce qu'il fait vraiment trop froid dans l'atelier et peindre avec des gants, c'est pas facile (rire)* ». Un autre est situé en zone inondable ce qui parfois, réduit l'espace disponible. L'encadrant précise que « *quand il pleut trop fort, toute cette partie de l'atelier est inutilisable, c'est inondé ; donc déjà on passe deux heures à évacuer l'eau (rire) et puis on est coincé quoi, on ne peut pas mettre de machine, on ne peut rien entreposer, donc c'est vrai que c'est pas pratique, mais bon, on a déjà eu du mal à trouver donc, maintenant, on reste là* ». On voit donc que l'investissement d'un non-lieu comme espace d'innovation

organisationnelle et fonctionnelle ne va pas de soi parce que le symbole croise inévitablement les éléments de la socialisation passée et des schémas communs, parce que le signifiant doit composer avec le signifié.

De plus, la symbolique inhérente au non-lieu n'est pas perçue par l'ensemble des mondes sociaux environnants. L'investissement de lieux oubliés, fermés, fait l'objet de curiosités mais aussi d'inquiétudes et de rumeurs qui émanent du voisinage. Le non-lieu est un espace intriguant au sens propre, c'est-à-dire un endroit susceptible de cacher des intrigues. Le responsable du théâtre Tohu-Bohu de Strasbourg partage ce point de vue en expliquant que ces lieux intriguent les élus locaux. Selon lui, ils « interrogent souvent les politiques – ils aiment savoir à qui ils ont à faire, quels sont les lieux, ce qui s'y passe »[143].

Mais le non-lieu interroge aussi les habitants. Un intervenant social actif dans les Adipa raconte que « *ceux qui habitent à côté de l'atelier n'arrêtaient pas de guetter et un jour, ils sont allés se plaindre à la mairie parce qu'ils avaient vu un jeune traverser la place avec des cannettes ; parce qu'au printemps, on allait manger dans les jardins en face, avec les gens du chantier d'insertion, pour essayer de croiser un peu les choses et bon, enfin bref, ils ont cru que c'était des cannettes de bière alors que c'était des cannettes de coca, tu vois un peu quoi (rire)* ».

Enfin, le non-lieu intrigue aussi les représentants de « la violence légitime ». Un élu raconte en effet que « *un jour, les flics sont arrivés à la mairie en nous demandant ce qui se passait dans ce local. Ils pensaient qu'il y avait deux jeunes du groupe qui étaient des dealers ; c'est vrai que c'est une période où on a eu quelques problèmes de délinquance dans le coin. Mais enfin, bon ; (…) je les ai gentiment raccompagné en leur disant qu'ils les arrêteraient ailleurs s'ils voulaient mais pas ici ; il était hors de question que l'atelier serve à ça* ». L'animateur socioculturel de ce même atelier raconte quant à lui que « *quelques jours plus tard, les flics sont venus ; les jeunes étaient en train de fumer une clope dehors et ils les ont arrêtés ; ça a un peu choqué les autres d'ailleurs, après ça, l'ambiance n'était plus au beau fixe (rire), il a fallu un peu de temps pour qu'ils digèrent* ». Le caractère intriguant des non-lieux peut donc mener à

[143] Meyer G., Lallemand B., *op.cit.*, p. 41.

des interventions *manu militari* qui traduisent la position hésitante de l'institution à leur égard et remettent pleinement en cause leur aspect symbolique. On trouve finalement un risque similaire dans les squats d'artistes qui, en même temps qu'ils réinventent des espaces originaux et transforment l'histoire instituée en une histoire instituante, font aussi l'objet de répression et de méfiance vis-à-vis de l'environnement proche.

La différence entre les squats et les ateliers d'insertion réside toutefois dans le fait que ces derniers sont légitimés par l'institution gestionnaire du social. Celle-ci peut-elle reconnaître des espaces porteurs d'intrigues, de manque de visibilité sociale, voire de transparence ? Les ateliers d'insertion traditionnels se déroulent majoritairement dans les locaux administratifs de l'aide sociale et ne sont donc pas confrontés à cette question de la visibilité. Concernant l'atelier visé par une intervention des forces de l'ordre, il n'a pas été renouvelé. Selon l'intervenant social porteur du projet, « *certains élus ont été un peu frileux après l'intervention des flics ; c'est pas la seule raison qui explique qu'on n'a pas été renouvelé hein, mais c'est vrai que ça a joué* ». Le non-lieu ne peut donc pas éviter certaines logiques de contrôle ni les contraintes institutionnelles qui peuvent alors remettre en cause son potentiel de pérennisation.

3. Le non-lieu, vecteur d'une « dynamique co-générative »[144]

Si les objectifs d'un non-lieu ne sont pas pré-déterminés par un organe extérieur, si ses modalités d'organisation et de production sont ce que les acteurs en font, cela signifie que chacun doit composer avec l'ensemble des compétences en présence. L'idée de dynamique co-générative traduit cet ensemble composite qui amène souvent le résultat final à une autre forme que celle prévue initialement, parce qu'il est plus que la simple addition des objectifs formels individuels.

L'aspect co-génératif des Adipa distingue ces derniers des ateliers d'insertion plus traditionnels caractérisés par une dimension collective et non par une production commune. Cette dernière est générée par l'ensemble des acteurs. Sa forme est totalement dépendante des acteurs en présence. Mais l'idée de co-génération ne doit pas

[144] L'expression est empruntée à Henry Ph., « Nouvelles pratiques artistiques : simple aménagement ou réelle mutation ? », *Théâtre / Public*, n°57, janvier-février 2001, p. 63-72.

être assimilée à celle d'une présence définitive et obligatoire. Par exemple, certains ateliers réalisent des fresques murales dans des structures partenaires comme un local d'Emmaüs, des épiceries sociales ou encore les locaux des restos du cœur. La présence dans le non-lieu reposant sur le volontariat, il arrive fréquemment que des participants soient actifs au début du projet et en soient absents au moment de son aboutissement. Mais leur présence dans la production est avérée dans la mesure où ils ont posé une marque ou laissé une trace indélébile dans le projet commun. Il peut arriver que lors de la dernière touche de pinceau, les acteurs en présence soient tous nouvellement arrivés dans l'atelier tandis que ceux qui en étaient à l'origine ont quitté le processus co-génératif.

La co-génération n'est donc pas synonyme d'aliénation au projet et au groupe mais de participation, à un moment donné, dans le processus de production commune. En revanche, elle est synonyme d'interdépendance entre les acteurs. Chacun a besoin de l'autre pour que la démarche aboutisse. Cette forme de co-construction se situe donc dans une relation d'échange réciproque car la personne qui reçoit doit inévitablement rendre, même si la réciprocité d'une part, peut être différée dans le temps et d'autre part, repose le plus souvent sur une relation multilatérale. La dynamique co-générative qui anime les Adipa les distingue là encore des ateliers d'insertion plus classiques dans la mesure où elle permet de briser le caractère unilatéral de la demande, qui tend à prédominer dans le monde de l'insertion en général.

En effet, dans ces non-lieux, l'artiste a tout autant besoin des participants que ces derniers ont besoin de lui pour réaliser la production artistique visée. Dans ce type de démarche, chacun est à la fois enseignant et enseigné ; la présence des participants se justifie tout autant par l'acquisition que par la transmission de savoir-faire et d'idées.

En ce sens, la notion de co-génération est proche de celle de constitutions-réseaux car la projection et la réalisation d'une production commune reposent sur « l'intelligence que les acteurs ont de leur propre situation, ces savoirs de l'action qui lui servent de relais, d'épreuve, d'ancrage »[145].

[145] Nicolas Le-Strat P., *op.cit.*, p. 46.

La forme de la production commune qui en résulte n'est pas une traduction *stricto sensu* de leur situation sociale respective. Elle subsume l'expérience sociale de chacun, qui sert alors de lieu de transit permettant de passer d'une épreuve à une autre. Si la production commune part d'un cumul d'expériences individuelles, elle ne s'y résume donc pas mais au contraire la traverse pour en produire une nouvelle.

Le fonctionnement d'une constitution-réseau repose bien entendu sur le croisement des compétences entre plusieurs réseaux ou groupes. Une fois de plus, les Adipa transforment les pratiques habituelles de l'insertion car généralement, les ateliers sont encadrés par un animateur, ils ne rencontrent que rarement d'autres actions et n'ont pas pour habitude de croiser les pratiques. Dans les constitutions-réseaux que les encadrants tentent de mettre en place, les artistes ont pour projet d'aller d'un atelier à l'autre afin que les participants découvrent des techniques et des façons de faire variées. De même, de façon ponctuelle, ils font venir des artistes d'autres régions afin que les participants découvrent de nouvelles formes d'expression artistique (jonglage, art du cirque, danse, musique, poésie, etc.). Enfin, les différents groupes se sont rencontrés à plusieurs reprises afin de construire un projet artistique intergroupe[146].

Le croisement des compétences est développé de façon plus flagrante encore à l'intérieur de chaque atelier. Nous avons vu que les participants ont tendance à se fixer en une fonction précise, acquérant ainsi une identité spécifique au sein du groupe. Certaines des fonctions choisies paraissent déconnectées de l'activité artistique. Pour autant, l'apparence est trompeuse. En effet, si l'on observe ces ateliers sous un angle interactionniste, on se remémore alors les « propos sur l'art » de Howard S. Becker pour qui « l'art est le produit d'une action collective, de la coopération de nombreux agents dans le cadre d'activités variées sans lesquelles des œuvres particulières ne pourraient voir le jour ou continuer d'exister »[147]. Lorsque des participants affirment que leur utilité au sein de l'atelier consiste à « *faire de l'électricité* », « *découper le bois* », « *faire le café* », « *discuter avec les élus* », « *critiquer le travail des autres* », « *apporter*

[146] A notre connaissance, ce projet n'a pas pu être mené à son terme dans la mesure où les ateliers n'ont pas été renouvelés une troisième année consécutive.
[147] Becker H.S., *Propos sur l'art*, (textes réunis 1980-1990), Paris, L'Harmattan, 1999, p. 99.

des gâteaux », ils ne font rien d'autre que traduire la notion d'activité de soutien[148] qui peut être assurée par n'importe quelle personne, pourvu qu'elle soit compétente et complémentaire aux activités centrales dans la production commune.

Ces activités et fonctions distinctes nécessaires à la production d'une œuvre ne sont toutefois pas perçues par les intervenants sociaux ni par certains élus qui ne sont pas familiarisés dans le monde de l'art. Ils pensent qu'« *apparemment il y en a qui ne font rien ; j'entendais l'autre jour en réunion un des artistes qui disait que si quelqu'un ne voulait pas faire l'activité c'était pas grave ; ben si, désolé, c'est grave ; ils sont là pour faire une activité alors s'ils ne la font pas, autant qu'ils restent chez eux enfin, c'est vrai, je ne vois pas ce que ça leur apporte* ». Dans cette perspective, l'individu n'a de place dans un groupe que s'il participe directement à l'action menée et les activités soutien sont alors synonymes d'absence d'action sur laquelle les encadrants devraient intervenir. Mais s'ils interviennent, ils risquent d'annuler une partie de la co-génération et de casser la dynamique de production. La notion de constitution-réseau interroge donc la fonction de médiation à l'intérieur du groupe ainsi constitué.

En effet, « la constitution-réseau échappe à la conception de l'organisation médiatrice comme à celle de l'organisation unitaire. Elle se distingue de la première par son caractère plus mobile et de la seconde par son caractère plus transversal. La perspective médiatrice repose sur des processus de transaction et de négociation qui permettent l'agrégation des préférences individuelles. A l'encontre de cette vision, elle s'en remet à la force de l'association et à la capacité du divers à co-fonctionner. La perspective unitaire elle, se réfère à des identités surplombantes (une hiérarchie, un élément fédérateur) pour composer du collectif et fixer les comportements conformes ou compatibles. A la différence de cette conception, le réseau entretient un rapport d'immanence à lui-même. Ses composantes sont toujours co-présentes les unes aux autres. Aucune ne bénéficie d'une prévalence ou d'une dominance. Elle se développe en dehors de tout foyer central qui viendrait l'ordonnancer et la réguler »[149].

---

[148] Nous faisons référence à la notion « d'activité soutien » telle qu'elle est développée par Becker H.S., *Les mondes de l'art*, (1982), Paris, Flammarion, 1999.
[149] Nicolas Le-Strat P., *op.cit*. p. 46.

Au sein des ateliers, les artistes et animateurs socioculturels font en sorte de ne pas instaurer de médiation entre le projet et les participants. La forme du projet doit être celle que les participants lui donneront et non celle que l'artiste aura dessinée au préalable. De même, ils tentent d'échapper à l'impact de l'organisation unitaire véhiculée par l'institution gestionnaire du social et l'insertion traditionnelle. Ils font donc en sorte que ces deux types d'organisation, médiatrice et unitaire, ne pénètrent pas *intra-muros*. En revanche, ils peuvent difficilement échapper aux fonctions de médiation *extra-muros* qui tissent un lien entre les acteurs institutionnels et les ateliers. S'ils veulent maintenir la dynamique co-générative, il leur faut donc développer des modalités de relation particulières avec l'institution.

Chapitre 6 – Les modalités de relation et le positionnement des Adipa vis-à-vis de l'institution gestionnaire du social

Les rapports que les tribunitiens entretiennent avec les acteurs institutionnels déterminent leur capacité d'agir sur l'institution, de jouer un rôle d'instituant dans un monde institué. Vis-à-vis de l'institution gestionnaire du social, les tribunitiens et plus particulièrement les artistes sont dans une position d'entre-deux. Ni totalement en dedans, ni totalement en-dehors, ils sont à la lisière. Cette posture, relativement originale au sein d'une institution de type bureaucratique, fait de l'artiste un intervenant [social] relativement insaisissable. Se situant entre deux rives, sa position est instable, toujours susceptible de basculer soit totalement dans l'institution, soit totalement en-dehors, risquant régulièrement d'être institutionnalisé ou à l'inverse, rejeté.

Une trop forte inclusion ou au contraire un rejet de l'institution ne remettrait pas en cause le versant expert de l'intervention de l'artiste tribunitien, ses compétences ne seraient pas annihilées. En revanche, dans le cas d'une trop forte institutionnalisation des fonctions du tribunitien, l'engagement de type militant vis-à-vis d'une cause, les raisons qui motivent l'action, auraient tendance à s'amoindrir fortement puisqu'elles seraient étouffées par les contraintes liées à un fonctionnement bureaucratique. Dans le cas d'un rejet de l'institution, elles disparaîtraient du champ de l'intervention sociale. L'instabilité de la position des tribunitiens, particulièrement incarnés ici dans la figure

de l'artiste, engendre donc le risque que leur éthique de conviction soit happée par l'éthique de responsabilité.

Le charisme et la marginalité sont les deux éléments récurrents dans le mythe de l'artiste qui expliquent l'instabilité de la position tribunitienne vis-à-vis de l'institution. Chacune de ces caractéristiques légendaires implique le tribunitien, et plus particulièrement l'artiste, dans deux tensions duales fortes. La première le situe entre contestation et consensus, entre innovation et routinisation, entre dynamique et résignation (I). La seconde l'oblige à trouver un relatif équilibre entre liberté et contrainte (II).

I. Le tribunitien et l'institution : une posture instable entre routinisation et innovation

1. Le tribunitien : une hybridation entre l'être anomique et le « timide »[150]

Nous considérons l'anomie dans la tradition impulsée par Guyau qui, dans une perspective immanentiste, considère que les codes moraux trouvent leur existence dans les rapports entre individus et découlent de situations spécifiques[151]. L'anomie peut ainsi être à la source de toute action sociale ; elle relève d'une aptitude à transformer le système établi, à introduire de la dynamique. Dans ce cadre, l'être anomique est particulièrement bien illustré par le personnage de Rima dans le village de Chébika où on « la perçoit comme un corps étranger, vaguement hostile (…). Elle est un monstre dans la mesure où elle se sépare de tous, se détache des normes établies, postule implicitement, par sa seule existence, que la novation entraîne la dissolution des formes qui entretiennent la conservation du groupe. (…) Rima est comme Antigone, anomique »[152].

---

[150] Nous faisons référence à l'une des figures de l'innovation décrite et analysée par Tarde G., *Les lois sociales*, (1890), Paris, Editions Le Plessis Robinson, 1999.

[151] On se situe donc dans une vision opposée à celle de Durkheim qui pourtant a repris les écrits de Guyau mais qui considérait l'anomie dans une tradition transcendantale où les codes moraux régissent les rapports individuels et leur sont extérieurs.

[152] Duvignaud J., *Hérésie et subversion, essai sur l'anomie*, Paris, La Découverte, 1986, p. 27.

On trouve des Rima ou des Antigone de façon récurrente parmi les tribunitiens. Ils incarnent les possibilités d'introduire des dissensions novatrices, de l'effervescence et de la mouvance. Le changement que provoque l'être anomique est généralement produit en réaction à une insatisfaction face à un système qui ne lui convient pas. Ce mécontentement peut d'ailleurs s'exprimer de façon virulente, sur fond de révolte et de réaction quasiment épidermique. Dans les entretiens réalisés auprès des tribunitiens, la force de réaction se trouvait, plus encore que dans les mots, dans la fougue et le débit presque passionnés avec lesquels ils livraient leur investissement dans l'action. Ils revendiquent ainsi la nécessité de changer l'ordre des choses, « *il faut bouger les choses, y a des choses qu'on ne peut pas accepter, y a un misérabilisme clair aujourd'hui et face à ça euh, moi je ne peux pas me sentir indifférent à tout ça dans la mesure où je l'ai vu s'épanouir. (…) il ne s'agit pas de faire une révolution hein parce que, qu'est-ce que tu veux faire une révolution avec des gens qui sont des limaces ; quand je dis limace, c'est pas péjoratif mais ça donne une image euh, enfin, on a ramolli quand même ; on est dans des sociétés d'assistés, d'individualisme forcené ; (…) moi ma conviction artistique et mon engagement il est aussi par rapport à ça, j'essaie de résister à cette aliénation de l'individu qui nous mène franchement droit au mur en terme de civilisation ; (…) moi là dessus je suis pessimiste hein, si on ne fait pas quelque chose maintenant parce que c'est ça qu'il faut comprendre ; il faut se dire que le monde n'est pas donné une fois pour toute, on est des acteurs, on est là et si on ne fait pas maintenant, qui le fera ? C'est pour ça qu'il faut rester optimiste ; moi j'essaie vraiment de rester optimiste, je crois en l'homme, je crois que c'est jamais complètement foutu ; (…) et comme on a la responsabilité de notre époque, moi je refuse de déposer ma conscience aux pieds d'élus ou d'autres* ».

La réaction des tribunitiens est fortement emprunte d'émotions qui ne se limitent pas à une agitation en surface mais provoquent bien une volonté de changement profondément ancrée. Cette réaction émotionnelle assimile le tribunitien à ces êtres particulièrement doués que décrit Bergson lorsqu'il distingue les individus sociaux entre ceux qui répondent au principe d'une morale close et ceux qui sont doués d'une morale ouverte. Afin d'expliquer les évolutions de société, Bergson distingue en effet deux types de morales dont la première – « la morale close » – relèverait de la nature alors que la seconde – « la morale ouverte » – serait issue de l'intelligence qui caractérise les sociétés humaines et les différencie des sociétés animales dont l'organisation relève de

l'instinct. La première morale est guidée par une pression et une obligation dont la réaction sociale correspond à l'habitude. La seconde est caractérisée par cette même pression et obligation mais la réponse sociale que l'individu lui apporte diffère de la première au sens où « l'obligation est [ici] la force d'une aspiration ou d'un élan, de l'élan même qui a abouti à l'espèce humaine, à la vie sociale. (…) Entre la première morale et la seconde il y a donc toute la distance du repos au mouvement. La première est censée immuable. Si elle change, elle oublie aussitôt qu'elle a changé ou n'avoue pas le changement. La forme qu'elle présente à n'importe quel moment prétend être la forme définitive. Mais l'autre est une poussée, une exigence de mouvement ; elle est mobilité en principe. (…) Seule l'émotion du second genre peut devenir génératrice d'idées. (…) C'est elle qui pousse l'intelligence en avant, malgré les obstacles »[153].

Les tribunitiens qui provoquent une interpénétration des mondes et donc une perméabilité des frontières entre le culturel et le social, ont en commun de répondre à cette émotion qui traduit la notion d'élan vital décrit par Bergson. La morale ouverte recouvre une certaine efficace sociale parce que, par le biais de l'innovation ou du changement social, elle trouve une solution à l'insatisfaction première. Mais la condition de son existence réside dans la possibilité de mettre en œuvre un comportement anomique au sein de systèmes normés.

L'histoire nous rappelle que lorsque les artistes, directeurs de théâtre et intellectuels se sont réunis afin de produire la Déclaration de Villeurbanne, ils portaient cette volonté de transformer le système. Francis Jeanson, intellectuel représentatif de ce mouvement, annonçait déjà en 1967 que « s'il existe pour nous des systèmes, ce ne peut être que sous des formes relatives, c'est-à-dire dans la mesure où nous demeurons capables de leur donner sens en prenant appui sur eux, en nous efforçant de dépasser le conditionnement qu'ils constituent pour nous. L'idée même de système suppose celle de liberté : elle suppose la possibilité de les reprendre à son compte vers des objectifs nouveaux, c'est-à-dire la possibilité de les trahir. S'il y a système, il y a « praxis » : possibilité d'agir sur le monde, de le pratiquer, de le transformer »[154].

---

[153] Bergson H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, (1932), Paris, PUF, Quadrige, 2003, p. 56.
[154] Allocution de Francis Jeanson lors du colloque sur la notion d'héritage culturel, organisé par la Maison de la culture de Caen, janvier 1967 ; discours reproduit in « Héritage culturel et pratique de la culture », Jeanson F., *in* F. Jeanson, Forest Ph., Champagne P, *op.cit*. p. 76.

L'être anomique – ennemi du conservatisme – n'est donc pas en dehors du système, des normes ou des institutions. Situé à la lisière entre le dedans et le dehors, il est celui qui remet en cause l'ordre établi en mobilisant l'imaginaire. En ce sens, l'anomie traduit un rapport dialectique entre l'imaginaire et l'institué. Les tribunitiens accordent une grande importance à cette force de l'imaginaire comme source de changement. Ils considèrent, comme le précise cet artiste, que « *l'imaginaire, c'est l'échappement à la dureté de la vie, du quotidien, des habitudes ; c'est de l'anti-routine presque. (…) En fait c'est un truc qui heurte les choses dans leur nature ; c'est pour ça que je dis que l'imaginaire peut décloisonner ; et quand l'être arrive à ouvrir ces champs, il est plus libre, plus heureux parce qu'il y a de l'aventure, il y a du risque, le monde est grand et il n'y a aucune raison de s'arrêter après* ».

Lorsque les tribunitiens tentent de changer l'ordre établi par le biais de l'imaginaire, ils sont assimilables à la figure du « timide » construite par Gabriel Tarde, figure qui incarne la phase d'hésitation nécessaire à toute innovation sociale. Selon Tarde en effet, l'innovation est un processus en tension entre trois comportements constitutifs de toute action sociale.

Le premier comportement relève de l'imitation ou de la répétition qui consiste en une posture de conservation de l'ordre établi et ne donne lieu à aucune création. Elle est incarnée par la figure de « l'idiot » ou de « l'homme des foules » qui se satisfait de l'ordre établi et « se contente du semblable sans complication »[155]. On trouve une proximité de ce comportement dans les postures occupées par les conservateurs qui interagissent dans les Adipa.

Le second comportement est incarné dans la figure du « somnambule ». Dans ce cas, l'individu prend pour spontanées des réactions et des idées qui en fait lui sont suggérées par l'ordre établi[156]. Ce comportement n'est donc qu'illusion du troisième comportement illustré dans la figure du « timide ». Celui-ci représente la figure idéale-

[155] Tarde G., *op.cit.*, p. 33.

[156] Nous verrons dans la troisième partie que les ambivalents, lorsqu'ils tentent de mettre en œuvre une insertion culturelle perçue comme un nouveau sas de l'insertion traditionnelle, incarnent cette figure du somnambule.

typique de l'invention. Le timide est nommé ainsi parce que, avant de parvenir à l'invention, il lui faut passer par des phases d'hésitation entre l'ordre ancien et l'ordre à faire advenir, entre l'adaptation et l'invention. Traduisant une forme de révolution tranquille et silencieuse, l'hésitation du timide est toujours le résultat d'une confrontation entre deux forces antagonistes, entre un passé qui n'est pas tout à fait mort et un futur à faire advenir.

Gabriel Tarde ne qualifie pas explicitement le timide d'être anomique. Pourtant, lorsque qu'il affirme que nous sommes entrés dans « l'âge des tyrannies de l'intimidation », il opère la même démarche que lorsque Guyau caractérise l'anomie comme une composante des sociétés modernes. Tous deux reconnaissent l'influence de ce que l'on pourrait nommer une hybridation entre l'être anomique et le timide dans l'impulsion du changement social des sociétés modernes. L'être hybride est alors porteur d'une idéologie alternative qui viendrait supplanter le système d'idées établi et socialement admis.

Tarde perçoit l'hésitation, c'est-à-dire la tension issue de la rencontre entre des forces antagonistes comme étant nécessairement binaire. Or, les propos que nous avons recueillis semblent plus complexes. Certes, les tribunitiens hésitent entre accepter ou refuser le système qui leur est proposé, entre la reproduction des pratiques traditionnelles et l'invention de nouvelles façons de faire. Mais les tensions qui sous-tendent cette hésitation ne se réduisent pas à une dualité entre des forces diamétralement opposées. Elles vont des préoccupations issues des contraintes locales à celles qui sont issues des directives nationales ; ces dernières croisent des préoccupations relatives à la dimension politique et citoyenne de l'acte créatif, qui elles-mêmes se confrontent à des difficultés de positionnement personnel, qui croisent à nouveau la question des obstacles liés aux différentes pratiques professionnelles, etc. On se trouve donc face à un système complexe de forces antagonistes.

Il n'en demeure pas moins que cette hésitation, qu'elle soit binaire ou multipolaire, une fois résolue du point de vue individuel – par le biais d'un « ajustement à soi » – peut prendre la forme sociale de l'opposition – par le biais de « l'ajustement à

autrui ». Elle aboutit ainsi à « l'invention » ou encore, au « génie créatif »[157]. A partir du moment où elle prend une forme concrète comme c'est le cas dans les Adipa, l'invention est ouverte et accessible à d'autres individus qui, en s'adaptant à ces nouvelles façons de faire, permettent à l'invention d'acquérir une existence sociale, d'accéder au stade de pratique sociale légitime.

Toutefois, dans la mesure où le timide n'est pas le seul être social à accéder à la phase d'hésitation, dans la mesure où il partage ce comportement avec le somnambule, on se rend compte que toute les hésitations ne mènent pas à l'invention. Pour ce faire, il faut aussi que l'individu hésitant entretienne un rapport anomique et marginal face au système. Les tribunitiens sont caractérisés par une position marginale au sein de leur structure, relativement étrangers au système de valeurs dominant. Ce faisant, ils rencontrent des difficultés lorsqu'il s'agit d'être soutenu ou suivi par leurs homologues, ils sont en quelque sorte et comme l'exprime l'un des porteurs de projet interrogés, « *celui qui parle, qui ose dire ce que tout le monde pense tout bas ; c'est évident qu'on dérange, on fait chier le monde même parfois tellement on dérange (rire) mais en même temps des gens comme ça il en faut dans le système, c'est vachement important* ». Dans la même logique, un artiste dira des cadres du social avec lesquels il travaille sur le projet que « *c'est pas des bourrins qui appliquent des directives ministérielles qui sont tombées la veille, ils réfléchissent ; là au moins on est avec des gens qui se donnent les moyens* ». Ces propos font par ailleurs écho à ceux d'Odile Leperre-Verrier, députée au Parlement européen qui interpelle les acteurs des projets croisant la culture et l'action sociale en leur rappelant que leur « rôle, c'est d'être le poil à gratter. Ne soyez pas des réseaux bien propres et policés qui attendent gentiment des aides et des subventions ! »[158].

Si certains élus, notamment parmi les plus éloignés des politiques territoriales, sont prêts à accepter les effets de l'hybridation entre le timide et l'être anomique et les encouragent même à développer cette posture, toutes les institutions et tous les élus en charge des politiques sociales d'insertion ne sont pas en mesure d'accepter les effets de

---

[157] Les notions « d'ajustement à soi », « ajustement à autrui » et « génie créatif » sont empruntées à Tarde G., *op.cit*.

[158] Il s'agit de la dernière phrase du discours de cette élue lors des 7ième rencontres annuelles du réseau Banlieues d'Europe, *Bilan et perspectives du travail artistique dans les quartiers d'Europe*, Strasbourg, 12-13/03/1998.

tels comportements dans la gestion des politiques publiques d'insertion. De plus, au sein des Adipa, si les tribunitiens sont assimilables à des êtres anomiques, les ambivalents qui partagent avec eux ce potentiel d'hésitation, adhèrent au système établi et ne visent pas des transformations profondes. Le risque est alors que l'institution d'une part, accorde une préférence aux illusions de changement (et donc à la reproduction du système) proposées par les ambivalents et d'autre part, contraignent les tribunitiens soit à se mettre suffisamment à la marge pour être dans l'incapacité d'y ancrer une innovation, soit de sortir totalement du système établi.

2. L'artiste et l'institution : une relation duale induite par le charisme

Le charisme est une des caractéristiques mythiques à travers lesquelles la société pose un regard plus ou moins critique sur l'artiste. Max Weber définit le charisme comme « la qualité extraordinaire (…) d'un personnage qui est, pour ainsi dire, doué de forces ou de caractères surnaturels ou surhumains, ou tout au moins en dehors de la vie quotidienne, inaccessible au commun des mortels ; ou encore qui est considéré comme envoyé par Dieu ou comme un exemple, et en conséquence, considéré comme un « chef » »[159].

Cette qualité extraordinaire ne se décrète pas, autrement dit, si le chef n'est pas élu, il est plébiscité. Son pouvoir lui est octroyé par les adeptes qui acceptent librement sa domination parce qu'ils lui reconnaissent cette grâce et cette disposition particulière. L'artiste n'est évidemment pas le seul être potentiellement charismatique, il partage ce don ou ce potentiel avec d'autres personnages aux capacités extraordinaires similaires que l'on trouve par exemple, de manière relativement répandue, parmi les élus.

Dans ses rapports avec l'institution gestionnaire du social, l'artiste est donc fréquemment confronté à d'autres personnalités charismatiques ; des élus d'une part, mais aussi des cadres du social[160]. Les artistes intégrés dans les Adipa reconnaissent un

[159] Weber M., *Economie et société*, (1922), Paris, Plon, 1971, (Vol.1), p. 249.

[160] A ce propos, les mouvements d'artistes et d'intellectuels qui composent les réseaux œuvrant en faveur de l'interpénétration des mondes entre le social et le culturel reconnaissent que « en France, nous pensons que les gens qui travaillent dans l'administration appliquent les règles alors qu'il existe des marges de

caractère charismatique aux cadres du social porteurs du projet. Lorsqu'ils mentionnent le travail réalisé par ces professionnelles, ils affirment que « *franchement il faut reconnaître que ce qu'elles font c'est exceptionnel dans une machine administrative lourde comme celle-la, moi je leur tire mon chapeau* », « *elles portent vachement bien le truc, il suffit de les entendre en parler, elles le représentent bien, elles ont la pèche enfin, il y a quelque chose qui sort, c'est impressionnant* », « *moi je comprends que les gens les suivent, je comprends que les élus aient suivi aussi parce que sans ça, ils n'auraient pas suivi, ils n'auraient pas pris le risque* ». Dans ce cadre, les forces charismatiques de l'artiste et du cadre social ne se confrontent pas mais au contraire, s'adjoignent pour tenter de donner davantage de dynamique au projet face aux réticences des ambivalents et à l'opposition des conservateurs.

Leur alliance traduit une volonté de rompre avec la routine des démarches d'insertion traditionnelles, avec un fonctionnement et des approches bureaucratiques. Il s'agit d'explorer de nouvelles voies, d'intégrer une part de créativité dans un monde social dominé par l'utilité rationnelle, de permettre à des groupes de s'approcher d'un mode d'organisation auto-gestionnaire (différent des tentatives de *group-work* des années 1970), de changer le regard que la société porte sur les bénéficiaires de l'aide sociale en les valorisant par le biais de la création artistique, de créer une rencontre originale entre artistes, bénéficiaires et institution. Autant d'objectifs qui nécessitent d'être portés par des personnages charismatiques. Autant de qualités d'intervention qui assimilent le tribunitien à la figure idéale-typique de l'entrepreneur décrite par Schumpeter[161].

Caractérisé par l'inspiration et l'émotion, l'entrepreneur schumpetérien incarne en effet un être doué de qualités exceptionnelles telles que le coup d'œil, l'intuition, une grande force de caractère, une forte liberté d'esprit, un refus de se laisser enfermer dans la tradition. Son charisme lui permet de rompre avec la continuité et la routine, de

---

liberté qui les obligent aussi à prendre des risques avec les acteurs de terrain, pour faire avancer les choses. Je pense que l'on aurait arrêté d'avancer en France si les fonctionnaires des collectivités locales et des administrations ne s'étaient pas également engagés » (Renard C., « Les partenariats entre ce type de projet et les institutions publiques : des collectivités locales aux réseaux indépendants », *Travail social et travail artistique en Europe*, *Banlieues d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 59).

[161] Nous faisons référence à l'ouvrage de Schumpeter J.A., (1912), *Théorie de l'évolution économique*, Paris, Dalloz, 1935.

remettre en cause l'ordre établi, d'en appeler à de nouvelles façons de faire et de voir le monde.

Le plus souvent, au sein des Adipa, le charisme de l'artiste s'exprime symboliquement à travers les productions des participants qu'il guide et/ou encourage. Le message traduit par la forme artistique évolue donc sur un temps long, à mesure des discussions entre artistes et participants. Mais souvent, il est une provocation face au système. Selon un artiste sculpteur, « *c'est les plus révoltés qui utilisent le plus la provoc et on en a une paire ici ; mais c'est bien, ça leur fait du bien et moi je les encourage dans cette voie là, ça leur permet de dire aux autres : « stop, j'arrête de me laisser écraser par le système et je dis ce que j'ai à dire » ; ça sert à ça la provoc, ça sert à dire les choses de manière détournée* ». Dans le même ordre d'idée, au moment de l'observation, un participant terminait une sculpture qu'il décrivait ainsi : « *au centre là, c'est le monde ; au dessus, c'est un curé parce que j'ai été élevé chez les curés donc ça marque (rire) mais ça aurait pu être un élu ou un gros chef d'entreprise, enfin, l'important c'est qu'il soit gros pour qu'on voit la richesse, l'opulence ; et puis en dessous tu vois, c'est un pauvre, tout maigre ; donc symboliquement tu peux voir plein de choses ; il y a le nord qui écrase le sud, il y a le capitalisme qui pourrit la vie, il y a la domination des riches, c'est tout ça que je veux faire passer* ».

Le charisme amène ainsi l'artiste, et plus globalement les encadrants et les participants à explorer des chemins encore inconnus et incertains dans le monde de l'insertion. Ils affirment qu'ils ne peuvent pas garantir la réussite de l'action et que cette dernière n'aura certainement pas de retour direct et rapide sur investissement. Ainsi cet artiste pour qui, « *on a sans doute fait passer quelque chose, notre effet ne peut pas être complètement nul ; maintenant, qu'est-ce qu'on a fait passer vraiment ? Dans combien de temps ça sortira ? Dans combien de temps on en sentira les effets ? Et est-ce qu'on en sentira les effets ? Alors ça, c'est le mystère* ».

Mais une institution qui fonctionne prioritairement sur une attente de résultats quantifiables et directement visibles peut-elle valider de telles actions sur le long terme ? L'insertion a déjà cette réputation d'un secteur onéreux sans retour sur investissement. Les acteurs traditionnels s'appliquent le plus souvent à démontrer le contraire aux élus en développant des grilles d'évaluation et des tableaux de bord visant

à mesurer les effets d'une activité sur les personnes en insertion. Ils tentent ainsi de mesurer des éléments incommensurables tels que la confiance en soi ou encore le sens des responsabilités.

Les encadrants des Adipa réagissent vivement à ces critères d'évaluation. A leurs yeux, ces mesures visent avant tout une course aux subventions et laissent sur le bord du chemin ce qui pour eux devrait être au cœur d'une mesure, à savoir, les participants. Ils estiment que « *ça ne sert à rien de vouloir évaluer les effets que ça a sur les participants, ça peut même être dangereux ; enfin, comment tu veux mesurer le bonheur par exemple, c'est quoi l'unité de mesure ?* ». En introduisant des artistes dans les pratiques de l'insertion, l'institution provoque donc la mise en place d'agents du social étranges puisqu'ils affirment le caractère incertain de leur action, refusent leur quantification et résistent aux velléités rationalisantes de l'institution par le biais de la provocation. Certes, la provocation symbolique qu'ils développent n'est pas de type révolutionnaire. Il ne s'agit pas tant de renverser les traditions que de les taquiner, d'agir par petites touches, à la manière des impressionnistes. Les encadrants savent par ailleurs qu'un bouleversement de type révolutionnaire ne leur permettrait pas de mener une action sur le long terme et que la puissance bureaucratique l'emporterait sur l'envolée charismatique.

La majorité des personnes investies dans les Adipa pense en effet que, si quelques professionnels du social ont une personnalité charismatique qui permet d'innover, la plus grande partie relève de la figure du fonctionnariat, idéal-type du fonctionnement bureaucratique et proche du portrait des conservateurs.

Les termes employés dans les discours des encadrants font en effet largement écho à la figure du « fonctionnaire individuel » élaborée par Max Weber. Ce dernier rappelle que les « fonctionnaires individuels (…) n'obéissent qu'aux devoirs objectifs de leur fonction, dans une hiérarchie de la fonction solidement établie, avec des compétences de la fonction solidement établies, en vertu d'un contrat, donc (en principe) sur le fondement d'une sélection ouverte selon la qualification professionnelle. (…) [Ils] traitent leur fonction comme unique ou principale profession, voient s'ouvrir à eux une carrière (…) dépendant du jugement de leurs supérieurs, travaillent (…) sans appropriation de leurs emplois, sont soumis à une discipline stricte et homogène de leur

fonction et à un contrôle. (…) La domination bureaucratique est spécifiquement rationnelle en ce sens qu'elle est liée à des règles analysables de façon discursive »[162].

La forme de domination idéale-typique se situe donc aux antipodes de la domination charismatique, par définition exceptionnelle ou extraordinaire. L'aspect conservateur de la forme bureaucratique s'oppose ainsi à l'aspect novateur du charisme. Les deux modes d'organisation s'opposent aussi sur le rapport à l'économique et à l'intérêt d'avancement ou de carrière. Tandis que la forme bureaucratique joue pleinement le jeu de l'économie, le charisme lui est étranger et se contente de rétributions occasionnelles plus ou moins stables comme la rente ou le mécénat. Tandis que le fonctionnaire individuel vise un avancement de carrière dans son intérêt personnel, l'action du personnage charismatique est motivée par la vocation.

Sur le personnage charismatique, Max Weber ajoute que « dans son type pur, il dédaigne et rejette l'utilisation économique de la grâce comme source de revenus, ce qui certainement est souvent plus une prétention qu'une réalité. Non pas que le charisme renonce à la possession et à l'acquisition (…) ; ce qu'ils dédaignent tous (…) c'est l'économie quotidienne, traditionnelle ou rationnelle, la réalisation de « recettes » régulières grâce à une action économique dirigée vers ce but »[163].

Dans une structure à dominante bureaucratique telle que l'insertion traditionnelle, le personnage charismatique s'apparente à un original. Il dénote. Plus encore, et parce que la bureaucratie est caractérisée par la stabilité et le conservatisme, il dérange. Le charisme présente donc le risque d'être éliminé d'une structure bureaucratique, et son innovation, rejetée.

On note sur ce point que, après deux ans de fonctionnement des Adipa, l'un des porteurs de projet, qualifié de charismatique par les encadrants, a fait l'objet d'un changement de poste au sein de la structure institutionnelle, passant du statut de chef de projet à celui de chargé de mission dans le service « personnes âgées et dépendance » qui n'a aucun lien avec l'insertion. Un autre professionnel du social qui soutenait fortement les ateliers et tenait des propos assez virulents sur l'institution (en entretien

[162] Weber M., *op.cit.*, p. 251.
[163] *Ibidem.*

comme en réunion) a fait l'objet d'un « déclassement » du même acabit, désormais chargé de la mise en place d'un observatoire social. Nous avons revu ce professionnel six mois après la fin de l'investigation empirique. Il interprétait alors sa situation dans ces termes : « *on m'a clairement fait comprendre que je dérangeais ; donc on m'a dit de mettre en place ce truc parce qu'on ne peut pas me foutre dehors mais en gros, je suis mis au placard. On me dit de monter un truc comme ça, sans indication, et quand je demande des données aux collègues (rire), ils ne me donnent rien ; donc c'est clair, je suis là en attendant la retraite* ». Ce n'est donc pas tant l'avancement de carrière qui est remis en cause (et que par ailleurs ces professionnels ne recherchaient pas ou, tout du moins pas de manière explicite) mais le maintien dans des positions statutaires qui ouvrent la voie à l'expression charismatique et l'innovation.

De façon plus habituelle, le charisme est appelé à être happé soit par un fonctionnement de type bureaucratique, soit par une organisation de type traditionnel, soit par les deux à la fois. Ce changement de caractère est quasiment inévitable puisqu'il est dû à l'essence même du charisme qui, dans sa forme idéale-typique, « n'existe pour ainsi dire que *statu nascendi* »[164]. Ce faisant, et parce qu'il arrive un moment où l'innovation a besoin de se stabiliser pour exister socialement, le charisme se trouve confronté à la routinisation. La rationalisation (et/ou légalisation) et la traditionalisation du charisme provoquent en effet une adaptation puis une installation des innovations dans les habitudes et la routine de la vie quotidienne.

La routinisation induit alors une fonctionnalisation du charisme, voire sa fonctionnarisation au sein du monde bureaucratique. C'est parce que l'une des motivations des artistes dans le choix de leur activité professionnelle concerne cette volonté de fuir la routine qu'ils se sentent étrangers au fonctionnement institutionnel. Ainsi cette artiste qui, parlant des agendas et des contraintes temporelles à respecter du fait du fonctionnement de l'institution, rappelle que « *nous on ne procède pas comme ça, en tant qu'artiste, on est libre de tout ça ; moi j'ai toujours peur de tomber dans la routine ; comme quand j'étais jeune, j'ai fait animatrice avec des enfants et dès que ça a commencé à être un boulot, j'ai arrêté, j'ai dit, non, avec les jeunes, c'est pas un*

[164] Weber M., *op.cit*., p. 253.

boulot qu'il faut faire, c'est être avec eux ; et là ça devenait vraiment train-train ; ça m'a foutu la trouille et je suis partie (rire) ».

Les artistes qui interviennent au sein des Adipa sont particulièrement sensibles à ce risque d'institutionnalisation qu'ils perçoivent comme une instrumentalisation de leur engagement militant, transformant la vocation charismatique en une fonction bureaucratique. Les artistes ont pleinement conscience de ce risque et le mentionnent unanimement. Ainsi, cet artiste qui s'inquiète parce que « *là on est en train de s'installer, c'est pas bon ; on a nos petites habitudes, on arrive à l'atelier, on fait le café, on installe le matériel, chacun bosse sur le projet, enfin voilà, on est train de s'installer, ça j'aime pas trop, il faut casser le truc assez vite sinon le projet n'aura plus de sens* ». Lorsque les artistes proposent de faire venir d'autres artistes, vecteurs d'expressions artistiques complémentaires, ils tentent de briser la routine. De même, lorsqu'ils incitent l'institution à soutenir un projet inter-ateliers, ils tentent de rompre avec les habitudes dans lesquelles chaque atelier s'installe. Ce faisant, ils cherchent les moyens de résister à la routinisation des manières de faire qui à peine nées, deviennent traditionnelles.

Dans le cadre des ateliers, la résistance et la lutte sont rendues d'autant plus difficiles que la routinisation n'attire pas seulement l'institution mais aussi les participants. Pour la très grande majorité d'entre eux, l'expérience les satisfait pleinement. Leurs propos sont ponctués d'expressions telles que « *ici, on se sent bien, c'est pas comme dans les autres ateliers* », « *quand je crée moi vraiment je m'éclate* », « *ça me vide la tête, un jour et demi par semaine, j'oublie tous mes problèmes* ». Puis très vite, les propos s'orientent vers la crainte que l'expérience ne dure pas. Ils disent alors qu'« *il faudrait pas que ça s'arrête* », « *moi j'aimerais bien que ça dure encore, au moins un an* », « *moi j'ai besoin de l'atelier* ». Ils craignent aussi que leur relation à l'artiste soit rompue. En parlant de ce dernier, ils avouent que « *pour moi c'est un copain, même si l'atelier doit s'arrêter, j'espère que je le verrai encore* », « *moi, je lui ai dit, je suis prêt à le suivre et à lui donner un coup de main, s'il a besoin, il le sait, je suis là* », « *c'est quelqu'un d'important pour moi, j'aimerais pas ne plus le voir* ». Les réactions des participants illustrent à quel point la peur du changement entraîne une réaction mécanique de renforcement de ce que Durkheim nommait « les formes institutionnalisées du comportement », c'est-à-dire les habitudes sociales, les pratiques

ou encore les conduites et les codes sociaux respectés par les agents ordinaires et qui risquent d'être remis en cause par les agents innovants. A travers leurs craintes d'une rupture de la routine dans laquelle ils se sont installés, ces participants brisent implicitement les vertus du charisme et entretiennent la routinisation en souhaitant la continuité, la permanence et le maintien de l'action telles qu'ils la vivent depuis le début. Ils cherchent à donner suite à la relation pour que le quotidien qu'ils ont instauré devienne un quotidien durable.

II. Le tribunitien et l'institution : une posture instable entre liberté et contrainte

1. L'artiste et l'institution : une relation duale induite par la marginalité

L'évolution des représentations concernant la marginalité de l'artiste est en partie liée à l'évolution de son statut social qui traduit symboliquement la place qui lui est reconnue dans la société globale[165]. Pendant très longtemps, l'artiste désignait uniquement le poète qui représentait selon Platon, le seul créateur, le seul individu crédité de l'inspiration divine. Sculpteurs et peintres relevaient quant à eux de la catégorie des artisans, des artistes aux mains sales. Toute la Grèce hellénique est marquée par cette distinction. La Renaissance italienne change la donne en introduisant peintres et sculpteurs à la cour. Mais si « les biographes décrivent les peintres, les sculpteurs et les architectes comme les amis des princes, [ils] ne réussissent pourtant pas à rendre leur statut moins douteux, ni à opérer une réévaluation radicale de leur travail »[166]. Le plasticien et le sculpteur, même au service de l'Eglise et du prince, demeurent des artisans.

De manière ancestrale, l'artiste est donc porteur d'un statut douteux, objet de suspicion et de défiance. Pendant tout ce temps et jusqu'à une période récente, les artistes ont cherché à se distinguer des artisans. La volonté distinctive est d'ailleurs encore présente dans certains discours. Un artiste précise par exemple que *« moi je ne*

---

[165] Sur ce point, nous avons consulté les ouvrages de Kris E., et Kruz O., *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, (1934), Marseille, Rivage, 1987, de Heinich N., *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, de Moulin R., *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995 et de Béra M., Lamy Y., *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin, 2003.
[166] Kris E., Kurz O., *op.cit.,* p. 71.

suis pas un artisan, je suis incapable de produire deux fois la même pièce, je ne sais faire que des pièces uniques ». Mais un autre rappelle le poids de l'histoire en précisant qu'« *il ne faut pas oublier que pendant longtemps, on n'a été considéré, je parle des sculpteurs, on n'était considéré que comme des travailleurs manuels hein ; Michel Ange aujourd'hui c'est un artiste, pour tout le monde c'est évident, mais à son époque, c'était qu'un pauvre gars qui faisait du travail de force et qui se salissait les mains, il ne faut pas l'oublier ça* ».

Face à un statut social ambigu, il a longtemps été difficile de classer l'artiste dans une catégorie socioprofessionnelle précise. Lors de la création de la nomenclature de l'INSEE en 1954, l'artiste a été placé dans la catégorie « autres », entretenant ainsi symboliquement l'idée d'un statut à la marge. Il faut noter que dans cette catégorie, il côtoyait des professions aux antipodes de l'activité artistique telles que « policiers », « personnels de l'armée » et « membres du clergé ». C'est avec la réforme de la nomenclature en 1982 qu'il intègre la catégorie des « Cadres et Professions intellectuelles supérieures ». Sans transition, il passe ainsi de la marge à la catégorie la plus élevée de la hiérarchie sociale. Toutefois, à l'intérieur de cette catégorie, les artistes gardent une certaine part de marginalité puisque comme le fait remarquer Raymonde Moulin[167], ils intègrent un groupe social caractérisé par un niveau d'étude élevé (en général bac+4) alors que la très grande majorité a un niveau de formation inférieur au baccalauréat.

On peut penser que l'évolution du statut de l'artiste allant vers un plus de reconnaissance, une clarification de sa position sociale et un amoindrissement de sa marginalité a joué en la faveur de l'acceptation, par l'institution gestionnaire des affaires sociales, de son intrusion dans les parcours d'insertion. Si on reprend la métaphore de la particule issue des sciences physiques, on peut avancer l'idée que le moléculaire (l'artiste) n'a pu pénétrer le molaire[168] (l'institution) que parce que ce dernier parvenait à le localiser *a minima*. De même, le moléculaire a besoin du molaire pour survivre et doit donc s'y adapter. A suivre la métaphore, l'artiste sait que, s'il tend

---

[167] Nous faisons référence à l'ouvrage de Moulin R., *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.

[168] *In Le Grand Robert de la langue française*, 2001, p. 1572. Synonyme de global, total ou unitaire, le molaire qualifie ce qui est considéré comme un tout. La première acception du terme en son sens scientifique se trouve dans l'ouvrage de Meyerson J., *De l'explication dans les sciences*, 1921.

à ignorer l'institution, il ne peut toutefois pas refuser indéfiniment de s'y frotter, voire de s'y confronter ; il sait que pour survivre, il lui faut se plier à quelques contraintes et se laisser localiser, même de façon minimale. Le mythe de l'artiste libéré de toute entrave, qui n'appartient à personne, est donc à relativiser. L'artiste ne peut pas être défini de façon réductrice comme une personnalité sans contrainte.

Il est vrai qu'en tant que professionnel spécifique, l'artiste cherche à maintenir ses conditions de travail dans un cadre d'indépendance et de liberté. Cette quête s'est renforcée dès qu'il a été convié (voire contraint) à pénétrer les lieux du pouvoir et à partager la fortune (et parfois l'infortune) des princes. A travers l'histoire, nombreux sont les artistes qui ont résisté à ce lien de dépendance au pouvoir. On raconte par exemple qu'au 6ième siècle, le peintre chinois T'ao Hung-Ching « résista à toutes les tentatives de séduction que lui fit l'empereur pour qu'il vienne à sa cour. Il finit par lui envoyer le tableau de deux bœufs, dont l'un vagabondait librement dans les près et les fourrés tandis que l'autre, prisonnier d'un superbe attelage, devait obéir à l'aiguillon du vacher »[169]. Dans les premiers temps du mécénat, la liberté de l'artiste se payait au prix d'une vie précaire, d'un refus du luxe et du confort princier. Il lui fallait faire un choix entre un « superbe attelage » et l'absence de rênes.

Les artistes qui s'engagent dans les Adipa relèvent eux aussi d'une forme de mécénat ou de « rentariat »[170] qui est un garant de liberté et d'indépendance dans leur pratique professionnelle. Le directeur des services du Conseil Général des Vosges précise que « *j'ai personnellement fait les Beaux Arts et je côtoie des artistes régulièrement puisque ma femme est elle-même artiste, donc j'ai pleinement conscience de l'importance pour un artiste d'être à la fois libre et dégagé des soucis financiers. Il est évident que l'argent est la condition de la liberté. Au niveau départemental*[171]*, nous accordons une grande importance au mécénat. D'ailleurs, lors de l'exposition [pour mettre en valeur les productions des ateliers], nous comptons leur remettre un chèque d'une somme conséquente et les artistes présents se le partageront. Entendons-nous*

[169] Kris E., Kurz O., *op.cit.,* p. 123-124.

[170] Ce terme est emprunté à Weber M., *Economie et société*, (1922), Paris, Plon, 1971, (vol.1).

[171] Depuis de début de la présidence Poncelet, le Conseil Général des Vosges met en place des mesures fiscales dans le but d'inciter et/ou d'aider les artistes à s'installer sur le territoire. De même, il permet d'exposer de manière ponctuelle des œuvres d'artistes vosgiens dans ses locaux et leur livre une somme d'argent en échange. On se trouve donc bien face à diverses formes de mécénat.

bien, il ne s'agit pas seulement de les remercier, c'est surtout une façon de reconnaître la qualité de leur travail ». Les artistes reconnaissent de leur côté que, par le biais des Adipa, « *c'est vrai qu'on a des conditions confortables ici, même au niveau financier hein, ils ne se moquent pas de nous, il faut le reconnaître* ». Mais il est aussi très important à leurs yeux de ne pas réduire leur motivation à ces avantages pécuniaires. Le même artiste précise que « *attention hein, ne me fais pas dire ce que je n'ai pas dit, si je suis là, c'est pas pour le fric hein, c'est évident, enfin, j'espère* ». Les artistes intervenant dans les Adipa vosgiens n'ont pas le monopole de ce type de pensée. Une artiste de la région parisienne intervenant dans les prisons déclare que « tirer le rideau sur la dernière image, le dernier mot, le dernier fond de jus d'orange, et regagner la liberté en messie pour encaisser son chèque relève de la forfaiture »[172]. Les artistes qui interviennent dans l'action sociale ont tendance à être sur la défensive lorsqu'on aborde la question financière, évitant quelques éventuelles attaques sur un engagement intéressé et faisant ainsi ressortir une forme de marginalité dans leur rapport à l'argent.

Mais en acceptant cette forme de mécénat, ils s'engagent subséquemment et inévitablement à répondre à des obligations plus ou moins contraignantes. La contrainte la plus récurrente dans les discours d'artistes concerne l'obligation d'une présence régulière (en général un jour et demi par semaine) sur une année pleine, hors vacances scolaires. De toute évidence, pendant qu'ils consacrent ce temps aux Adipa, ils ne développent pas leur propre activité. Pour l'un d'eux, « *là c'est un peu la panique parce que j'ai vendu plus que je pensais et je me suis inscrit à une expo qui est vachement importante pour moi mais le problème c'est que j'ai pas le temps parce qu'avec l'atelier on a fait plein de trucs les dernières semaines, mais là, moi j'ai quasiment rien à présenter ; et alors j'aime pas ça, parce que là il va falloir que je peigne quasiment à la chaîne tu vois, c'est l'horreur ça pour moi* ». Plus les Adipa développent leur activité, plus ils s'engagent dans des manifestations culturelles et plus ils participent à la vie sociale locale. L'artiste contribue donc à la mise en place d'un cercle vertueux dans les démarches d'insertion perçues comme émergence de projets de vie qui s'inscrivent dans un projet territorial. Mais parallèlement, pour l'artiste, ce développement prend l'allure d'un cercle vicieux puisqu'il ne dispose plus d'un temps suffisant pour développer sa propre activité. Certains sont amenés à refuser des contrats auxquels ils

[172] Poisson J.C., « Manifeste pour une éthique de l'art en prison », *Quand l'art s'y frotte. Cap au réel Cassandre*, n°51, janvier-février 2003, p. 40.

répondaient pourtant régulièrement avant de s'engager dans les Adipa mais qu'ils ne peuvent plus honorer, à nouveau faute de temps. D'autres persévèrent dans le maintien du même rythme d'activité mais reconnaissent que cela perturbe, au niveau de leur intervention dans les Adipa, à la fois leur motivation et la qualité de leur travail auprès des participants, étant présents sans l'être vraiment. Ainsi, pour cet artiste, « *moi ce qui m'a gêné, c'est le temps parce que j'ai aussi d'autres choses à faire, à préparer ; l'année dernière, j'ai fait un symposium aux USA chez les Indiens et d'autres trucs comme ça et bon, je venais parce que euh, parce qu'il fallait quoi, mais bon, ma tête était ailleurs* ».

Derrière la question de l'équilibre à trouver entre contrainte et liberté, entre temps d'engagement dans l'atelier et temps libéré pour le travail personnel, la contrainte temporelle exprimée par les artistes pose la question plus complexe de la difficile imbrication entre une activité régulière – peu habituelle dans l'activité artistique, et une activité par intermittence – prédominante dans le monde de l'art.

Pris en tension entre activité régulière et intermittence, entre temps libéré de leur engagement et temps contraint mais nécessaire à la mise en œuvre de leurs convictions, les artistes proposent des solutions aux acteurs institutionnels. Il s'agirait d'entrecouper leur intervention par celles d'autres artistes qui viendraient sur plusieurs semaines afin de développer une activité complémentaire au projet central. Pour l'un d'eux, « *il faudrait couper les choses avec des opérations coup de poing ; moi j'ai une amie peintre et une amie poète par exemple et bien à elles d'eux, elles pourraient un peu aider à mettre les choses en couleur et en parole ; au niveau de l'écriture et de la parole par exemple il y a des choses à faire, je sais pas mais un atelier d'écriture par exemple, sur les sculptures qu'on a réalisées, ça serait complémentaire et puis, ça leur permettrait de trouver leur voie aussi, la matière dans laquelle ils se sentent le mieux parce que je sens bien que la sculpture ne peut pas être la seule réponse possible* ». Un autre atelier a introduit un second sculpteur et les deux artistes se partagent le temps de travail dans les ateliers. Le premier arrivé dit que « *c'est bien pour moi parce que ça me libère un peu mais c'est bien aussi pour les participants parce qu'ils découvrent d'autres manières de faire et puis il y en a avec qui ça passe mieux avec lui qu'avec moi, et l'inverse, donc, ça leur fait du bien* ». Dans tous les cas, ils proposent des temps d'arrêt, pas nécessairement de l'atelier, mais au moins de leur engagement personnel.

Un artiste qui intervenait dans l'un des dispositifs qui n'ont pas été renouvelés pense que « *c'est pas mal que ça se soit arrêté finalement ; bon alors après, il faudrait que ça redémarre sinon c'est un échec ; mais là au moins, le temps d'arrêt, ça permet d'y voir plus clair ; moi j'aurais aimé faire plus et mieux, il y a plein de choses que j'ai pas euh, bon, on ne peut pas être parfait au premier coup non plus et sur le coup, quand on est dedans, on ne voit pas mais là, si ça reprenait, je m'y prendrais vraiment différemment* ».

Ces temps en suspens, ces moments d'intermittence proposés comme une solution aux contraintes liées à leur engagement dans un dispositif institutionnel sont toujours avancés comme un bienfait certes, pour leur propre activité, mais aussi pour les participants dans la mesure où ces temps libérés sont perçus comme des garants de la qualité de leur intervention et de leur engagement. La solution qu'ils proposent revient au final à reproduire au maximum leurs conditions de travail – caractérisées par l'intermittence – dans les ateliers d'insertion qui, traditionnellement, fonctionnent sur la base de la régularité. Ce faisant, ils résistent à la contrainte temporelle en défendant les conditions qui sont au fondement de leur liberté professionnelle.

2. La résistance des tribunitiens face au risque d'instrumentalisation de l'art et de l'artiste

Parce qu'ils sont susceptibles d'apporter des transformations profondes dans l'insertion traditionnelle, les tribunitiens font face à des tentatives d'institutionnalisation, voire d'instrumentalisation de leur démarche, de leur posture et de leurs projets. Entre une pratique artistique porteuse d'un rôle politique ou citoyen et une utilisation de la culture comme outil de gestion du social, la limite est floue et la dérive vers le pôle gestionnaire peut être rapide. Les tribunitiens en ont conscience lorsqu'ils relatent les velléités des décideurs dans l'utilisation des Adipa en vue d'une production de bancs et d'abris bus sculptés dans le bois par exemple et précisent que « *ils sont vraiment fragiles ces ateliers* », « *le projet est fragile, on doit toujours être vigilent au risque de dérive* ». Si l'institution gestionnaire des politiques d'insertion est à l'origine des Adipa (par le portage politique et financier notamment), elle peut aussi

émettre des contraintes qui risquent de transformer une action volontaire dans les problématiques sociales en une assignation à gérer le délitement du lien social.

Parmi ces contraintes, l'institution tend notamment à encourager le développement des pratiques artistiques vers une forte esthétisation du réel, transformant l'art en une sorte de culture sparadrap, d'instrument de soin aux visées curatives. Les tribunitiens résistent à ce qu'ils perçoivent comme une esthétisation de la misère elle-même, dans laquelle l'art est assigné à une fonction de thérapie du social. Ils s'inquiètent de certaines productions théâtrales qui « *font parler les pauvres de leur pauvreté* ». Un responsable d'atelier d'insertion théâtre s'inquiète de ce type « d'orientation thérapeutique ». Il a eu *« l'occasion de voir des trucs mais vraiment ça fait peur ; alors c'était un atelier, ils avaient écrit la pièce eux-mêmes, enfin on avait du leur filer un coup de main quand même mais alors le scénario c'était horrible : tu voyais des gens, vraiment dans la misère et je crois que vraiment c'était des gens dans la misère hein, je veux dire, ils le jouaient pas ça, ils y étaient vraiment et alors, pendant toute la pièce, tu les voyais à un guichet de la CAF, un guichet des Assedic, un guichet d'assistoch', enfin voilà, ils passaient de guichet en guichet et c'était censé raconter leur galère de tous les jours ; (…) ça veut dire quoi ce genre de truc ; ça veut rien dire, y a pas de message, y a rien là-dedans, c'est vide ; et ça nous fait du mal ce genre de truc ; ça nous fait du mal à nous pour être crédible après ; et je suis même pas sûr que ça fasse du bien aux gens qui jouent en plus ; donc ça sert à rien* ». Dans le même ordre d'idée et à l'image des tribunitiens qui oeuvrent dans les Adipa, le responsable du théâtre Tohu-Bohu de Strasbourg fait partie de ces acteurs culturels qui luttent contre l'émergence d'une sorte d'art social qui serait un art spécifique, à part, voire différent. Il refuse cette image d'Epinal et affirme que « souvent les gens me disent « tu fais du théâtre social ». Non. J'ai une démarche de théâtre. Et tout ce qui se fait autour est du bonus. Nous ne faisons pas du théâtre pour faire du social. (…) Très souvent, les institutionnels nous donnent non seulement des coups de bâtons mais aussi des carottes : « si vous allez dans les quartiers, si vous faites du travail social, nous vous donnons de l'argent » ; moi je dis non : ce n'est pas parce que je veux plus d'argent que je fais ça »[173].

[173] Meyer G., Lallemand B., *op.cit*. p. 41.

L'instrumentalisation des Adipa recouvre ainsi le risque pour l'art en lui-même d'être happée par l'action sociale au point de perdre son autonomie et plus encore, son essence. Ce risque est perçu au niveau local lorsque les acteurs précisent que « *le pivot dans tout ça, ça doit être le chef d'atelier, c'est l'artiste ; (…) je crois que la culture dans tout ça, il faut lui laisser son autonomie absolue* ». Afin de résister aux tentatives d'instrumentalisation de l'art comme outil de gestion du social, les tribunitiens insistent sur la nécessité de préserver une certaine exigence artistique, et surtout de lier cette exigence artistique à une exigence citoyenne.

On trouve de façon récurrente cette volonté de ne pas tomber dans ce que les tribunitiens perçoivent comme le piège du misérabilisme. Ils cherchent alors la meilleure combinaison possible pour que l'art soit au service du social sans pour autant se fondre, voire se diluer en lui. En ce sens, les tribunitiens tentent de conjuguer les contraires incarnés dans l'art et le social. Mais la combinaison ou la conjugaison est délicate car il s'agit de se rapprocher l'un de l'autre sans s'absorber l'un l'autre, il s'agit de s'adapter à l'un sans pour autant cesser d'être l'autre. Les porteurs de projets oscillent ainsi de façon permanente entre ces pôles contradictoires et tentent de se maintenir dans ce perpétuel déséquilibre qui semble être une composante même de leur existence.

La résistance à l'institutionnalisation est rendue d'autant plus difficile que les tribunitiens et tout particulièrement les artistes sont parfois des instruments qui ignorent les règles et les codes qui les instrumentalisent. Dans leurs discours, on peut en effet établir une corrélation entre connaissance du fonctionnement de l'institution gestionnaire du social, degré de politisation de l'artiste et crainte exprimée en terme de risque d'institutionnalisation. Certains artistes sont politisés dans le sens où ils s'investissent dans la vie politique du territoire, en ayant été élu local par exemple ou encore, en organisant et/ou participant à des manifestations engagées dans différentes luttes (contre le racisme, pour les sans papier, contre la pauvreté, contre la mondialisation, etc.). Pour l'un d'eux, « *toutes ces expériences là, ça m'a permis de mieux comprendre les rouages de la chose institutionnelle, parce que c'est très compliqué, c'est plein d'enjeux et dans l'atelier ça me sert vachement parce que dans les réunions, par exemple, les élus tu les vois venir, c'est gros comme le nez au milieu de la figure, quand ils commencent à dire que ça serait bien que l'atelier conçoivent des*

abris bus, qu'il faudrait qu'on s'inscrivent plus dans la vie économique, enfin bref, c'est flagrant quoi (rire) et moi je veux pas tomber là-dedans, donc j'anticipe, je rétorque, je la ramène ». D'autres n'ont pas cette expérience d'engagement politique et se sentent ainsi plus en danger face à l'institution. Pour l'un d'eux, « *moi tout ce qui est politique, droite gauche, tout ça, ça m'a toujours barbé ; pour moi c'est synonyme d'engueulade pendant les repas de famille mais à part ça (rire). Je trouve que c'est compliqué et je sens bien qu'il y a des enjeux et tout ça, il y a des risques d'entourloupe ; quand j'entends ce qui se dit en réunion, euh ouais, je comprends qu'il y a un danger quoi, mais en même temps j'arrive pas trop à voir euh, je comprends pas tout* ». Dans ce cas, le danger d'instrumentalisation perçu est diffus, il n'est pas localisé. Il ne permet donc pas l'anticipation ni la mobilisation de la subtilité casuistique dont les artistes engagés politiquement se servent pour montrer leur résistance à la bureaucratisation.

Enfin, même lorsque l'artiste rassemble les conditions pour mettre en œuvre les moyens d'une contestation (notamment par le biais de la provocation) et d'une résistance à l'institutionnalisation, il ne peut pas se situer uniquement dans une posture d'opposition car l'institution risquerait de le rejeter. Et en cas de rejet, il ne pourrait plus œuvrer au sein des ateliers. Or, dans le phénomène qui nous préoccupe, l'artiste s'est engagé dans une démarche volontaire et souhaite avant tout trouver les moyens de perpétuer son action, non pas nécessairement dans ses formes, mais dans son contenu et ses objectifs. Il doit donc développer une posture de juste mesure, trouver le *fas* ou l'assiette nécessaire à son maintien dans l'entre-deux rives, un équilibre qui lui permet de se tenir à la lisière de l'institution.

Afin de lutter contre les effets pervers d'une trop forte institutionnalisation, les tribunitiens adoptent une position, si ce n'est anti-institutionnelle, du moins marginale face à l'institution. Cela ne signifie pas qu'ils ont perdu tout lien institutionnel. Au contraire, ils développent une posture d'entre-deux qui leur permet de préserver un regard extérieur et critique. Mais dans le même temps, ils restent suffisamment liés à l'institution pour tenter de modifier les règles d'un fonctionnement qu'ils perçoivent comme sclérosant. Ils incarnent la métaphore du pont et de la porte utilisée par Simmel. Ils jouent une fonction de cloison lorsqu'ils permettent aux idées novatrices dont ils sont porteurs de ne pas être étouffées ou diluées dans l'idéologie conservatrice. Et dans le

même temps, ils jouent cette fonction de pont ou de passerelle en reliant des mondes qui ne se rencontrent pas spontanément tels que la culture et le social.

Pour ce faire, les tribunitiens développent des formes de résistance douce. Cette résistance est une condition *sine qua non* du maintien de leur position vis-à-vis de l'institution et leur permet de pérenniser leur intervention dans les processus d'insertion. Un des outils de la résistance consiste à céder à quelques tentatives de routinisation en contrepartie de la mise en place d'innovations régulières.

Par exemple, si les artistes développent une forte énergie à faire en sorte que les ateliers se déroulent dans des non-lieux, ils ont toutefois cédé sur la décision prise par l'institution de réaliser une exposition des productions des Adipa au sein des locaux du Conseil Général. Plus encore, ils ont cédé à la demande de l'institution qui souhaitait voir exposer les œuvres des artistes au milieu de celles des ateliers. Leur concession n'est toutefois pas sans leur déplaire. Pour l'un d'eux, « *j'ai pas trop envie d'exposer mes travaux avec ceux de l'atelier parce que euh, je suis fier de ce qu'on fait à l'atelier hein, je crois vraiment qu'on fait de la qualité ; mais moi ce que je fais c'est différent de ce qu'on fait dans l'atelier et là, je trouve qu'on mélange un peu tout* ». D'autres dénoncent le choix du lieu, parce que la symbolique qu'ils tentent de mettre en place dans l'occupation de non-lieux se transforme et pénètre un espace non plus politisé, mais politicien. Ils estiment qu'« *exposer au Conseil Général, c'est pas un bon choix ; d'abord la salle n'est pas appropriée et puis, c'est le Conseil Général quoi, c'est le siège des élus ; (…) en gros ça veut dire : vous voyez, c'est nous les élus qui avons permis ça, ils s'approprient le truc, j'aime pas trop ça ; (…) j'aurais préféré qu'on expose sous les halles du marché par exemple parce que déjà elles sont très belles, on aurait été dans le patrimoine et puis c'est le lieu citoyen par excellence, tu vois, c'est l'agora de la ville, ces halles* ». Implicitement, les artistes dénoncent donc le risque d'une récupération politique non seulement des Adipa, mais aussi des artistes. Ils affirment que « *moi ça me gène parce que je suis engagé au niveau local et puis je suis un peu connu aussi ; (…) moi ici je suis plutôt connu comme un mec de gauche, et là, je vais exposer dans un Conseil Général de droite, tu vois le danger* ». Mais ces arguments de contestation et d'opposition sont contrebalancés par des justifications en termes de compromis à trouver, de relâchement de la résistance. Ils estiment alors qu'« *on ne peut pas dire non à tout donc on est un peu coincé là-dessus* », « *c'est un peu le bébé des*

porteurs du projet aussi, ça leur donnera une reconnaissance au niveau des élus, donc c'est important même si on n'est pas d'accord », « à force de trop dire non on pourrait tout casser alors il faut faire gaffe ».

En développant ces formes de résistance douce, les artistes se situent entre le professionnel intégré et le franc-tireur décrits par Becker comme des figures typiques du « monde de l'art ». Tandis que le professionnel intégré « maîtrise parfaitement les problématiques, les contraintes techniques qui inscrivent son activité dans une tradition commune de problèmes et de solutions », le franc-tireur « refuse ces règles et les transgresse. (…) il se heurte à l'hostilité des autres membres du monde car il rejette leurs cadres »[174]. Ainsi en est-il de ce tribunitien cadre du social qui explique que « *moi je suis rentré dans le travail social pour faire bouger les choses ; si je suis là, c'est parce qu'il y a plein de choses que j'accepte pas et je ne veux pas perdre cet objectif là. Et si je dérange trop et qu'après ça ils me mettent ailleurs, c'est pas grave, je continuerai quand même à monter des trucs ; y a toujours moyen de trouver la faille* ». Pour autant, le risque n'est pas nul de faire des Adipa une annexe de l'insertion traditionnelle. Plus globalement, le risque n'est pas nul de faire de l'intervention de la culture et de la pratique artistique une annexe des politiques sociales territoriales. Le risque est d'autant plus grand lorsque l'institution développe, de façon plus ou moins consciente, des pratiques de médiation qui consistent implicitement à diviser pour mieux régner.

3. L'institution : un médiateur de type *divide et impera ?*

Si aucun élément du discours des acteurs institutionnels n'indique qu'ils aient volontairement fait en sorte de développer des stratégies propres au *divide et impera*[175],

---

[174] Nous nous référons à Becker H.S., *Les mondes de l'art*, (1982), Paris, Flammarion, 1988.

[175] Il est important d'insister sur le fait que ces éléments ne ressortent pas dans les discours des porteurs de projet dans la mesure où, selon Simmel, le *divide et impera* type « suscite la querelle intentionnellement pour acquérir une position de pouvoir » (G. Simmel, *Sociologie. Etude sur les formes de la socialisation*, (1908), Paris, PUF, 1999, p. 146). La figure du médiateur que nous mobilisons sur ce point ne correspond donc qu'imparfaitement à l'idéal-type élaboré par Simmel. En effet, pour ce qui concerne le contexte institutionnel étudié, il semble que les porteurs de projet n'aient pas développé ces stratégies de façon intentionnelle, en vue de préserver une position dominante. Si tel était le cas, ils auraient alors échoué car par la suite, ils ont été déplacés vers des postes à moindres responsabilités, dans

certaines de leurs façons de faire relèvent pourtant de ce type de médiation. La première façon de faire repérée comme telle consiste à avoir octroyé à l'artiste une fonction de médiation quasiment similaire à celle des intervenants sociaux. Nous avons vu en effet que l'artiste et le travailleur social ont tous deux pour mission commune de créer des espaces d'échange et de dialogue social. Mais les conditions de travail des seconds les incitent à une pratique segmentée et ne leur permettent pas de mettre en œuvre ce que l'institution autorise au premier.

Cela n'est pas sans rappeler les propos de Georg Simmel qui rappelle que « c'était une pratique courante chez les Incas que de partager une tribu nouvellement vaincue en deux moitiés à peu près égales et d'imposer un chef à chacune, avec une petite différence hiérarchique entre les deux chefs. C'était en fait le meilleur moyen de provoquer une rivalité entre eux, qui empêchait toute action unitaire de la région soumise contre ses maîtres. Un statut tout à fait égal, de même qu'un statut très différent, aurait permis une action commune. (…) C'est la petite différence hiérarchique qui est le moins favorable à la relation organique et satisfaisante dans l'union »[176].

La quasi similarité des positions hiérarchiques et des fonctions attendues en termes de médiation a donc pu engendrer la relation concurrentielle entre les acteurs. De plus, dès le lancement du projet, les acteurs institutionnels n'étaient pas sans savoir que certains travailleurs sociaux émettraient des résistances face à l'introduction d'un artiste dans les ateliers d'insertion**,** qu'ils porteraient un regard critique qui pourrait freiner leur collaboration. L'un d'eux affirme qu'« *il fallait s'attendre à ce que ça soit dur avec les travailleurs sociaux parce que dès qu'on apporte un peu de neuf, il ne faut pas trop compter sur eux pour nous soutenir ; moi j'ai du mal à comprendre ça, mais c'est comme ça, il faut faire avec* ». Dans cette situation particulière, le conflit est donc attendu, mais il est perçu comme une sorte de *fatum* contre lequel les acteurs n'estiment pas (ou plus) nécessaire de lutter. Ils ont donc opéré le choix de l'étouffer ou de l'ignorer, le transformant en un conflit larvé, plutôt que de tenter de le dialectiser, c'est-à-dire de montrer que « chacune des deux parties est d'une certaine manière hantée par

---

d'autres services. Seul un des membres du comité de pilotage est susceptible d'avoir intentionnellement revêtu l'habit du *divide et impera*. Toutefois, nous ne disposons pas de suffisamment d'éléments pour en faire la démonstration.

[176] Simmel G., *op.cit.,* p. 149.

l'existence de l'autre, qu'il n'y a pas d'étrangeté totale : ce qui importe, c'est de les amener à se retrouver sur ce qu'elles partagent »[177].

Dans ce refus du conflit, le partenariat a tendance à prendre l'allure d'une peau de chagrin puisqu'il se réduit aux acteurs qui adhérent derechef au projet. Les acteurs institutionnels ne reconnaissent alors aucune des vertus constructives ou socialisatrices du conflit et n'aperçoivent pas que, « de même que pour avoir une forme, le cosmos a besoin « d'amour et de haine », de forces attractives et de forces répulsives, la société a besoin d'un certain rapport quantitatif d'harmonie et de dissonance, d'association et de compétition, de sympathie et d'antipathie pour accéder à une figure définie »[178]. La tentative d'abstraire le conflit de la réalité partenariale a donc eu des effets contre-productifs puisqu'elle a avivé les positions concurrentielles.

Sur un autre registre, les acteurs institutionnels porteurs du projet tendent à présenter l'artiste comme un créateur, un salvateur, voire un rédempteur. Cet élément du mythe, peu présent dans le discours des travailleurs sociaux, est en revanche fortement mobilisé dans celui des tribunitiens cadres du social qui s'investissent fortement dans le projet. L'artiste est alors valorisé dans ses capacités créatrices, comme il a pu l'être dès la Renaissance où il n'était plus considéré comme un imitateur de la nature mais comme un inventeur qui en corrige les imperfections. Ce moment où l'artiste est passé du statut de singe de Dieu à celui de *divino artista* ou d'*alter deus* revêt encore un caractère déterminant dans certaines représentations. Les acteurs institutionnels porteurs du projet n'en parlent évidemment pas en ces termes mais utilisent de façon récurrente, et devant les professionnels du social (en réunion, dans diverses manifestations, etc.), des termes tels que « *il est génial* », « *ce qu'il fait est génial* », « *ses sculptures / ses peintures ont un côté magique* », « *c'est incroyable ce qu'il arrive à faire avec un rien* », « *moi je suis admiratif de son travail* ». Leur discours est donc ponctué d'exclamations qui font appel au mythe de la magie, de l'admiration et du génie.

Là encore, ce discours sur l'artiste, qui initialement vise à le valoriser et à faciliter son introduction dans le monde de l'insertion, a des répercussions contre-productives, qui divisent plus qu'elles ne provoquent l'union, car il alimente le caractère

[177] Jeanson F., Forest Ph., Champagne P., *op.cit*. p. 23.
[178] Simmel G., *op.cit*., p. 266-267.

envieux que l'on trouve dans certains discours de travailleurs sociaux conservateurs et ambivalents. On se rappelle cette jeune assistante sociale qui disait : « *moi j'aimerais bien sortir la tête de l'eau de temps en temps (rire), moi je les envie ceux qui sont dans les ateliers* ». La jalousie est une des stratégies utilisées par le *divide et impera* lorsqu'il passe à une « forme active et non plus seulement prohibitive »[179] de la séparation entre les éléments. Elle revêt un caractère psychologique qui élimine tout souhait de coalition entre les différentes parties. Le plus souvent, elle provoque la méfiance au sein des corps ainsi rendus étrangers l'un à l'autre ; méfiance qui, une fois de plus, avive les positions concurrentielles plus qu'elle ne les estompe.

Enfin, et parce que l'institution gestionnaire du social semble éprouver des difficultés à ne pas placer les acteurs dans des injonctions paradoxales, les travailleurs sociaux ont été fortement conviés à participer au fonctionnement des Adipa, notamment par le biais de l'orientation de bénéficiaires de minima sociaux vers ces structures. Mais dans le même temps, les acteurs institutionnels exprimaient implicitement la nécessité que la présence des intervenants sociaux traditionnels soit la plus discrète possible. On leur demandait donc de développer un mode de présence qui n'incitait pas à l'implication. Cette revendication se retrouve dans de nombreux échanges d'expériences autour de ce type d'actions innovantes. Ainsi, une synthèse des travaux de l'UNIOPSS précise qu'« il est particulièrement important de souligner l'absence ou la discrétion des professionnels du social dans ces initiatives (…). L'intervention d'acteurs du social et de travailleurs sociaux comprend toujours le risque de la stigmatisation du public auquel ils s'adressent »[180].

On comprend que des professionnels de l'insertion qui perçoivent l'artiste comme un encadrant susceptible d'entretenir le processus de marginalisation des bénéficiaires n'acceptent pas d'être perçus comme des vecteurs de stigmatisation. Le retournement de situation leur parait audacieux et ne les incite pas à s'impliquer dans les ateliers. Cette volonté implicite de les écarter des ateliers tout en leur demandant d'être actifs dans le recrutement et le suivi des bénéficiaires a d'autant plus affirmé leur position concurrentielle que les acteurs institutionnels ainsi que les encadrants, accordaient une forte importance à la situation géographique et physique des ateliers. En

[179] Simmel G., *op.cit.*, p. 149.
[180] Hilaire M.M., (dir.), *op.cit.*, p. 131.

localisant les Adipa dans des non-lieux, c'est-à-dire en dehors des lieux traditionnellement réservés à l'insertion et au social, non seulement le conflit était étouffé, mais la séparation physique des parties était consacrée.

TROISIEME PARTIE

LE CHANGEMENT INDUIT PAR LES ADIPA :

ENTRE REPRODUCTION DE L'INSERTION TRADITIONNELLE

ET INNOVATION SOCIALE

Chapitre 7 - Le projet d'insertion des ambivalents : vers l'institutionnalisation d'une insertion culturelle

Rappelons que les porteurs de projet qui ont mis en place les Adipa sont principalement des ambivalents et des tribunitiens. Ces deux catégories d'acteurs ont la volonté de promouvoir la citoyenneté au sein de l'insertion. En plus de trouver cette expression de manière récurrente dans les discours des acteurs concernés de près ou de loin par les Adipa, on la trouve dans le PDI, affichée comme un objectif prioritaire au même titre que l'insertion sociale et l'insertion par l'économique. La volonté de promouvoir la citoyenneté des usagers acteurs et citoyens s'appuie sur le constat suivant : « l'impossibilité d'accéder à l'emploi peut entraîner la perte du lien social, l'isolement, la perte de motivation et d'identité. Aussi, il est nécessaire de proposer avant une entrée dans la vie professionnelle des activités d'autonomie sociale qui permettent l'exercice de la citoyenneté ». Il s'agit de « passer d'un comportement passif à une démarche active en réalisant une production culturelle et artistique allant de la conception à la présentation publique »[181].

[181] PDI 2001-2003, DVIS, Vosges, p. 5.

Du simple fait de leurs oscillations entre le maintien de l'insertion traditionnelle et la nécessité de l'ajuster aux évolutions sociales, entre une culture vecteur de socialisation et une culture porteuse de subversion, les ambivalents sont susceptibles d'apporter un changement dans les valeurs, les normes et les pratiques de l'insertion. Leur hésitation est susceptible d'apporter une invention dans le système. La question est donc de savoir, à la lumière du schéma théorique de Gabriel Tarde, si les ambivalents s'apparentent à la figure du « timide » porteur d'une invention qui transforme le système dans ses fondements ou si au contraire, ils s'apparentent à la figure du « somnambule » qui ne donne qu'une illusion d'invention et se situe dans la reproduction de l'existant.

Parmi les ambivalents qui interviennent au sein des Adipa, nous portons une attention plus particulière au discours des élus locaux. Revêtant un pouvoir légitimé par le suffrage universel direct, ils sont enclins à devenir des leaders charismatiques qui prennent en main l'orientation de l'innovation. La démonstration s'appuie sur le principe selon lequel les jeux de pouvoir sont au cœur de l'institutionnalisation du changement. Ce faisant, le positionnement des décideurs ambivalents vis-à-vis des transformations dont les Adipa sont potentiellement porteurs est déterminant dans la question de savoir si cette innovation sociale est susceptible de passer à l'état de pratique sociale légitime. Autrement dit, il s'agit de savoir si les Adipa sont susceptibles d'accéder à une phase d'adaptation, phase sans laquelle une innovation ne peut pas recouvrir d'existence sociale.

Ce chapitre se propose de montrer que les ambivalents perçoivent le potentiel des Adipa comme une source de création d'une nouvelle forme d'insertion que l'on peut désigner comme une insertion culturelle. Mais, dans une perspective fonctionnelle, cette insertion culturelle représente une sorte de nouvelle étape à franchir dans les parcours des bénéficiaires de l'aide sociale communément perçus comme fortement désocialisés, éloignés, voire très éloignés de l'emploi. Dans ce cadre, l'insertion culturelle n'aurait pas pour fonction de remplacer l'insertion traditionnelle mais de la compléter en comblant certaines failles du système. Les changements dont sont porteurs les Adipa sont alors acceptés à la condition qu'ils maintiennent, voire renforcent l'équilibre du système insertioniste tel qu'il se développe depuis les années 1980. L'insertion

culturelle serait ainsi un corollaire du processus de rationalisation à l'œuvre dans l'insertion de type fonctionnel.

La compréhension du processus de rationalisation des ambivalents nécessite de s'intéresser à la façon dont ces acteurs perçoivent d'une part, l'insertion et son public (I) et d'autre part, la culture dans ses fonctions d'appartenance et de socialisation (II).

I. Le regard des ambivalents sur l'insertion et son public

1. Une insertion culturelle en vue du maintien d'une insertion de type fonctionnel

Du point de vue des élus, l'acceptation et la légitimité d'un type de mesure collective d'insertion dépendent pour une large part, comme dans l'opinion publique en général, des représentations sociales qu'ils développent face au problème du chômage ou plus globalement du non-emploi. Ce dernier relève-t-il d'une responsabilité individuelle ou au contraire collective ? les opinions oscillent entre ces deux pôles depuis des décennies[182].

[182] Depuis 1989, le Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie (Crédoc) mène une enquête sur les « conditions et aspirations des Français » dans laquelle sont introduites des questions sur la pauvreté et le RMI. L'une des questions propose aux répondants de choisir entre les deux items suivants : selon vous, le RMI permet de « donner le coup de pouce nécessaire pour s'en sortir » ou « risque d'inciter les gens à s'en contenter, à ne pas chercher du travail » ? L'évolution de l'opinion entre 1989 – soit la première année de fonctionnement du RMI – et 2001, révèle que, en 1989, 69% des interrogés pensent que le RMI « donne le coup de pouce nécessaire pour s'en sortir », contre 29% pour qui le RMI peut être une source de désincitation. En 1999, la courbe s'inverse avec 53% d'interrogés qui pensent qu'il est une source de désincitation au travail ou d'installation dans l'assistance contre 45% qui pensent qu'il permet de « s'en sortir ». Cet état de l'opinion reste stable en 2001. (Crédoc, « enquête Conditions de vie et aspirations des Français », pour la Caisse Nationale d'Allocations Familiales, (CNAF.) 2001.).
L'observatoire national de la pauvreté cherche à comprendre pourquoi l'opinion évolue au point de s'inverser après 1999. La question est de savoir pourquoi « avant 2000, la « compassion » l'emportait sur la « suspicion », [quoique] dans un mouvement de baisse régulière ». L'une des causes explicatives concerne l'évolution conjoncturelle et le contexte économique. Il semble en effet qu'en période de récession économique, l'opinion met davantage en cause le collectif tandis que, à l'inverse, dans un contexte de reprise économique, l'opinion met en cause la responsabilité individuelle, entrant ainsi dans le schéma de pensée du chômage volontaire. Or, le même observatoire note que, à partir de 1999, on entre dans « un contexte économique et politique marqué par la reprise et le thème du plein emploi » (Rapport de l'Observatoire National de la Pauvreté et de L'Exclusion sociale (ONPLE), La documentation Française, 2001-2002). Selon la corrélation établie, il n'est donc pas surprenant que l'opinion se durcisse

L'oscillation des opinions entre responsabilité individuelle ou responsabilité collective s'explique sur fond de critères liés à l'environnement social proche. Plus les individus connaissent des personnes de leur entourage – familial ou social – qui subissent des situations économiques précaires (licenciement, chômage, chômage de longue durée, RMI), plus elles perçoivent la responsabilité collective comme une cause explicative des difficultés à retrouver un emploi. Or, il s'avère que « entre janvier 1993 et octobre 1994, environ un quart des ménages comportant des adultes en âge de travailler ont fait l'expérience du chômage, par l'intermédiaire d'un ou plusieurs de leurs membres »[183]. Et en dix ans, la courbe du chômage n'a pas connu de réelle diminution. On peut donc penser qu'un nombre croissant de personnes vivent ou connaissent de près ces situations de non-emploi et donc, relativisent leur opinion sur le lien entre RMI et désincitation au travail.

Nous opérons un constat similaire dans l'analyse de contenu des entretiens réalisés auprès des élus, des travailleurs sociaux de secteur et des responsables d'associations. En effet, lorsque nous les interrogeons sur la question de savoir si les problèmes liés à l'insertion sont une priorité aux yeux des élus et/ou des décideurs territoriaux, la plupart mentionnent la proximité des situations de précarité économique et sociale comme source d'évolution des schèmes de pensée. Nous rencontrons de façon récurrente des expressions comme : « *avec la montée du chômage, c'est devenu banal maintenant de connaître des gens sans emploi* », « *ils nous sont proches donc on ne peut pas les juger comme des fainéants, alors on reconnaît que le contexte y est pour quelque chose* », « *les élus, même dans le rural, connaissent de plus en plus de proches qui sont touchés par le chômage ou même le RMI et donc ils acceptent de plus en plus l'idée qu'il faut faire quelque chose* ». L'expansion du phénomène social du non-emploi à l'ensemble des couches sociales a un impact indéniable sur les représentations et la construction de ce problème social.

---

vis-à-vis des bénéficiaires du RMI et des difficultés de retour à l'emploi durable. Il faut toutefois noter que l'inversion de la courbe se limite à une petite majorité (53% ont une opinion négative contre 45% une opinion positive). On se trouverait ainsi face à une opinion partagée qui peut s'expliquer en partie par le degré de proximité face à la pauvreté.

[183] Cases C., Lagarde Ph., « Activité et pauvreté. Une tranche de vie des personnes de 17 à 59 ans », *INSEE Première*, n°450, mai 1996, p. 1. Disponible sur www.insee.fr.

Il est intéressant d'observer ce relativisme du point de vue des élus dans la mesure où les priorités (et donc les décisions) politiques dépendent pour une large part des représentations des décideurs sur les publics concernés. Mais si la dichotomie indigence valide / indigence invalide est encore fréquente dans l'opinion publique, sociale, ou politique, il faut toutefois noter son évolution vers une plus grande prise en compte du contexte économique et social global comme cause explicative du chômage[184].

Si au début des années 2000, on a constaté une augmentation de la mise en cause de la responsabilité individuelle contre la responsabilité collective au sein de l'opinion publique, il semble toutefois que l'opinion des élus locaux commence à changer. Cette évolution des représentations sur les bénéficiaires de minima sociaux, en marche depuis quelques années, permet une meilleure acceptation des dispositifs de type chantier d'insertion, association intermédiaire, entreprise d'insertion, ou encore des mesures d'insertion sociale telles que les Adipa.

Un indicateur de cette plus grande acceptation – qui n'est toutefois pas unanime au sein des élus locaux mais qui se répand progressivement – concerne la perception de l'insertion comme instrument transversal de développement social local, au même titre que des domaines tels que le tourisme vert, la réhabilitation du patrimoine, ou encore le développement des axes routiers et des transports pour ne mentionner que les plus répandus dans l'opinion des élus locaux interrogés. En effet, jusqu'à la fin des années 1980, les élus locaux avaient tendance à considérer l'insertion comme un secteur

[184] Dans le département des Vosges où se situent les Adipa observés, l'augmentation du non-emploi au moment de l'observation était telle que les élus, les techniciens et les professionnels du social mentionnaient fréquemment la difficulté de trouver une adéquation entre l'offre et la demande, les fermetures, dépôts de bilan et plans sociaux s'accumulant de façon exponentielle. À titre indicatif, le premier trimestre 2003 comptabilisait 1 536 licenciements, avec 31 entreprises concernées, ce qui représente un taux important de chômage – taux qui est par ailleurs supérieur au taux national en mars 2003 – dans un département où les entreprises du textile ont quasiment disparu et où l'entreprise du bois est fortement fragilisée. Il faut ajouter sur ce point que, en 2003, le Département a été reconnu comme sinistré et a obtenu une aide étatique de 76 000 € afin de redresser la situation économique et industrielle (source : *L'Est Républicain*, « Une hécatombe sociale, la liste noire », 20 octobre 2003). Dans un tel contexte, les élus mentionnent fréquemment la difficulté d'insérer les personnes dans l'emploi durable puisque, selon nombre d'entre eux, « *il n'y a plus de travail pour tout le monde sur le territoire* ».

d'intervention à part entière et refusaient de percevoir les liens possibles avec les secteurs de développement les plus investis. A partir des années 1990, un changement s'opère dans les représentations les plus courantes et l'insertion commence à être perçue comme un secteur de développement à entrecroiser avec les autres domaines.

A ce propos, plusieurs des élus départementaux interrogés constatent que l'insertion commence à être perçue comme un domaine transversal de développement local. L'un d'eux précise que « *même dans les petites communes maintenant ils acceptent quand même plus volontiers l'idée de financer un chantier d'insertion parce qu'ils ont compris que cela pouvait être utile pour le développement du tourisme par exemple quand on refait le petit patrimoine bâti, quand on entretient les chemins forestiers et les rivières ; d'autant que dans nos régions, on a besoin du tourisme parce qu'on n'a plus grand-chose d'autre* ». Cette volonté est par ailleurs clairement exprimée dans le PDI des Vosges 2001-2003 qui stipule que « le Département participe au développement social des territoires en mobilisant ses compétences et missions (…). Pour réaliser cet objectif, le Conseil Général place l'Insertion au cœur de toutes ses interventions. (…). Cette action volontariste menée transversalement constitue la meilleure stratégie pour obtenir des effets sensibles. (…) Il est nécessaire qu'à terme, les ressorts des Commissions Locales d'Insertion correspondent aux territoires de vie et de projets, c'est-à-dire aux pays et agglomérations en émergence dans notre département ».

Toutefois, l'évolution des représentations vers une plus grande acceptation des mesures d'insertion demeure conditionnée par le critère de l'utilité économique et sociale de l'action et la prédominance d'une rationalité de type économique. Nous avons vu que si les élus locaux acceptent plus facilement de financer la mise en place d'un chantier d'insertion, c'est à la condition qu'il ait une utilité directe d'une part, du point de vue du développement du territoire et d'autre part, du point de vue de l'acquisition de compétences professionnelles directement transférables dans l'emploi de droit commun. On se rappelle cet élu qui précise que ses collègues « *auront du mal à accepter une action s'ils ne voient pas ce que ça apporte au territoire et si en plus ils ont l'impression que les personnes n'apprennent rien en termes de travail alors là je crois que ce sera encore plus difficile* ».

En plus de critères relatifs à la rationalité économique, les décideurs locaux acceptent plus facilement les mesures collectives de lutte contre le chômage si elles respectent la logique fonctionnelle de l'insertion. En effet, pour la plupart d'entre eux, les ambivalents intervenant d'une manière ou d'une autre dans les Adipa ont une vision fonctionnelle, voire fonctionnaliste de l'insertion. Ils accordent une forte importance à la congruence entre les rôles et l'adaptation de l'individu, en vue d'une intégration dans un système social sous-tendu par des normes et des valeurs. Chaque acteur, qu'il soit usager ou professionnel, doit adapter son comportement à la fonction et à la position sociales que le système lui attribue, en vue du maintien de ce même système.

Au cœur de cette vision fonctionnelle, les ambivalents perçoivent l'insertion comme un processus linéaire constitué de phases successives. Dans cette optique, l'insertion sociale est à la fois distincte et préalable à l'insertion professionnelle. Précisons que cette perception se retrouve dans l'esprit du législateur au niveau national. Une circulaire du 14 avril 1982 relative à la formation professionnelle distingue « les publics aptes à s'engager directement dans des formations professionnelles alternées qualifiantes, de ceux qui nécessitent au préalable une période plus ou moins longue pour déterminer leur projet professionnel et, plus généralement, pour trouver les bases d'une insertion sociale réussie »[185].

Les ambivalents estiment que face à l'évolution des formes de l'exclusion, les actions collectives ne sont plus adaptées à certains usagers de l'aide sociale qui sont perçus comme étant trop désocialisés pour entrer dans l'une ou l'autre des catégories d'insertion existantes. Il s'agit donc de créer de nouvelles actions qui répondent aux besoins des personnes les plus en rupture de lien. Les Adipa s'apparentent alors à la création d'une nouvelle étape dans le parcours d'insertion, un nouveau sas préalable à la phase d'insertion sociale. Cette perception de l'utilité de la culture dans les processus d'insertion est donc en grande partie dépendante de la perception que les ambivalents ont des personnes relevant de l'aide sociale. En fonction du type de population, l'insertion fonctionnelle se doit de définir des parcours individuels préconstruits.

[185] Ebersold S., *La naissance de l'inemployable*, Rennes, PUR, 2001, p. 102.

2. Une insertion culturelle définie en fonction des publics en insertion

Lorsque les ambivalents mettent spontanément en lien l'insertion avec des questions relatives aux inégalités sociales et à l'injustice, ils font appel à l'argument du *fatum* faute de faire appel à des explications rationnelles logiques. Seul le destin, malheureux pour ceux qui ne s'en sortent pas, permet d'expliquer en dernier recours les inégalités sociales, économiques ou encore culturelles dont les usagers sont victimes. Sur ce point, ils mentionnent de façon récurrente le « *facteur chance* » comme un élément important du déroulement de l'existence. Cette logique de la victimisation explique en partie une perception des publics en insertion en termes d'individus qui, comme le précise cet élu ambivalent « *ne peuvent pas parvenir à être acteurs de leur propre vie* ». Les arguments de la fatalité et du destin limitent nécessairement les velléités de lutte contre le développement des inégalités, velléités étouffées par un sentiment d'impuissance.

Mais ces oscillations dans l'explication des phénomènes d'exclusion – et donc dans les démarches à adopter pour les résoudre – s'explique aussi par la vision ambivalente des publics en insertion qui, en plus d'être victimes du *fatum*, peuvent être classés selon le critère de leur proximité ou au contraire de leur éloignement face à l'emploi. Les ambivalents adoptent alors un point de vue catégoriel sur les publics bénéficiaires des mesures d'insertion. Leur regard est similaire à celui des politiques nationales qui dès la fin des années 1980, opèrent une distinction entre les publics « employables » et « inemployables », ces derniers étant aussi considérés comme « inclassables ». Ainsi en 1989, J.P. Soisson, alors ministre du travail, de l'emploi et de la solidarité divise les bénéficiaires de l'aide sociale en deux catégories, « les « insérables », potentiellement employables et susceptibles de tirer profit du travail d'insertion, et à l'inverse, les « inemployables », c'est-à-dire celles et ceux pour lesquels le travail d'insertion est impuissant et qui sont condamnés aux formes d'activités professionnelles dévalorisantes et socialement stigmatisantes »[186]. Ce discours peut être entendu comme une consécration du retour des surnuméraires ou encore des « travailleurs sans travail » dont parlait Hannah Arendt[187]. La dichotomie opérée en fonction du rapport à l'emploi semble ancestrale et rappelle la distinction

[186] Extrait des Débats parlementaires du Sénat, J.O du 19 novembre 1989, *in* Ebersold S., *op.cit*. p. 25.
[187] Arendt H., *La condition de l'homme moderne*, (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1961.

qu'opéraient les surintendantes du 19ième siècle lorsqu'elles désignaient « les indigents et autres irrelevables qui constituent un groupe improductif »[188]. Elle se retrouve aussi dans l'Education Populaire où « une catégorisation est depuis longtemps en usage dans les couloirs du ministère que les personnels de Jeunesse et Sports ne renient pas : la jeunesse « organisée », « les inorganisés mais organisables », et enfin, « les inorganisés inorganisables »[189].

Les ambivalents fonctionnent ainsi sur la base du schéma selon lequel, à une population correspond un problème face auquel on applique une solution. Dans cette optique, les dispositifs d'insertion professionnelle sont réservés aux individus perçus comme étant proches de l'emploi. De même, les personnes éloignées, voire très éloignées de l'emploi relèvent de l'insertion sociale.

Mais face au constat du relatif échec de ce type d'action, les ambivalents ajoutent un degré d'éloignement face à l'emploi. Ils parlent alors des « *personnes très éloignées de l'emploi* » qui ne peuvent prétendre entrer dans un dispositif d'insertion sociale et pour lesquelles il faut mettre en place des actions plus adaptées, qui seraient une sorte de sas supplémentaire, précédant le stade de l'insertion sociale. Les Adipa sont assimilés à cette étape supplétive. A leurs yeux, l'insertion par la culture répond donc aux besoins d'un public pour lequel les dispositifs existants ne semblent plus adéquats. Elle s'apparente à une sorte de dernier recours. Ils rappellent alors que l'insertion a tenté d'utiliser de nombreux outils, le plus souvent étroitement rattachés à la vie quotidienne ; des outils insuffisants pour certaines catégories de population dépendante de l'aide sociale. Comme le précise cet intervenant social, « *depuis 20 ans, on en a fait des essais dans l'insertion (…), ça n'arrête pas ; et à chaque fois on fait le même constat : ça ne marche pas ; si avec la culture ça ne marche pas, je ne vois pas ce qu'on pourra essayer d'autre, j'ai l'impression qu'on a fait le tour* ». Chaque nouvel essai s'accompagne donc d'une mise en exergue de nouvelles insuffisances qui tendent à révéler de nouvelles populations. Mais peut-être que l'insertion ne peut pas répondre à de nouveaux besoins à l'infini. Soumettant l'insertion à une forme de loi d'airain, les ambivalents considèrent qu'elle commence à épuiser ses ressources.

---

[188] Verdès Leroux J., *op.cit*., p. 16.

[189] Tétard F., « De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie, un siècle d'Education Populaire », *Quelle culture défendre ?, Esprit*, n°283, 03/04/2002, p. 58.

Parallèlement, dans leur discours, les ambivalents emploient fréquemment le terme « *inemployable* »[190], désignant ainsi des individus trop éloignés de l'emploi pour espérer aboutir à une insertion dite réussie ; des bénéficiaires pour lesquels les mesures d'insertion sociale commencent elles-mêmes à perdre en efficacité. Sur ce point, l'Observatoire national de la pauvreté et de l'exclusion sociale précise d'ailleurs que « dans les discours des acteurs politiques et administratifs, la référence au travail occupe une place centrale et recèle une forte dimension normative »[191]. L'étude du PDI des Vosges traduit le même ordre de priorité, le retour à l'emploi ou l'insertion par l'économique occupant le premier chapitre des politiques territoriales d'insertion.

La référence récurrente à la notion d'inemployabilité s'explique donc en grande partie par la place fortement prépondérante de l'emploi comme indicateur central de l'insertion mais aussi comme élément nodal du système normatif.

3. Une insertion culturelle destinée à différents publics en vue de combler les failles du système

Face aux populations pour lesquelles l'insertion ne recouvre pas (ou peu) d'efficacité, les ambivalents estiment qu'il faut mettre en place de nouvelles mesures collectives permettant de rétablir l'équilibre du système. Pour ce faire, les Adipa ont vocation à combler différentes failles du système.

La première faille à combler est en lien avec l'évolution de la sphère économique. Pour les décideurs en effet, « la civilisation industrielle démontre son efficacité et son dynamisme, mais dans sa démarche inexorable, elle porte aussi l'empreinte de ce « talon de fer » dont parlait Jack London, car elle peut mener à l'exclusion de ceux qui, à un moment ou à un autre, pour des raisons complexes, n'ont

[190] Les résultats du questionnaire adressé à l'ensemble des travailleurs sociaux de secteur indiquent sur ce point que 39 des 61 travailleurs sociaux pensent que « parmi les personnes en difficulté, certaines sont désormais inemployables », contre 22 qui refusent la dichotomie employabilité/inemployabilité.

[191] Rapport de l'Observatoire national de la pauvreté et de l'exclusion sociale, La Documentation française, 2001-2002.

su s'adapter »[192]. Aux yeux des ambivalents, les Adipa s'adressent donc aux inemployables dont la situation sociale est mise en relation avec l'évolution de la sphère productive. Ainsi, l'un d'eux précise qu'« *il faut être réaliste, on a environ 40 à 50% des gens bénéficiaires du RMI dans le dispositif actuel qui n'auront jamais, je dis bien jamais une insertion dans le milieu marchand classique et c'est ceux là qu'il faut voir* ».

Mais les ateliers visent aussi à combler une faille du système social lorsque celui-ci ne reconnaît pas ce que les ambivalents nomment « le handicap social »[193], réveillant ainsi une notion qui a connu une certaine effervescence dans les années 1970. Un autre élu précise qu'« *on a des gens qui sont au RMI mais qui ne devraient pas l'être ; (…) ils sont handicapés mais le système ne le reconnaît pas ; je parle d'un handicap euh, social là hein, (..) ; c'est des gens qui ne pourront jamais faire un travail euh, même un travail simple vous voyez* ».

Pour ces deux types de public, « inemployables » et « handicapés sociaux », les Adipa doivent être un vecteur de reconnaissance et d'utilité sociale. Un élu estime que, face à ce public, les ateliers « *démontrent qu'ils ont une utilité sociale ; les personnes peuvent montrer à leur environnement qu'elles font quelque chose et ça, ça devrait nous permettre d'avoir beaucoup moins de critiques vis-à-vis du RMI* ». L'objectif d'utilité sociale rejoint donc la finalité plus globale de pérennisation de l'équilibre du système en le préservant de la critique qui mène parfois à sa remise en cause.

Enfin, les ateliers d'insertion par la culture s'adressent aussi à un public très éloigné de l'emploi mais qui n'est pas « inemployable » pour autant. Un élu estime que « *il faut faire savoir que dans les personnes bénéficiaires du RMI, il n'y a pas que des*

---

[192] Le Garrec, Extrait des Débats parlementaires, JO du 09 juin 1992, *in* Ebersold S., *op.cit*. p. 92.

[193] Rappelons que du point de vue des conservateurs, c'est à ce type de public « psychiatrisé » et uniquement à ce type de public que les Adipa devraient s'adresser. C'est en partie pour cette raison qu'ils acceptent l'idée que la pratique artistique puisse intervenir dans le cadre de soins psychiatriques et soutiennent les initiatives telles que l'art thérapie. En revanche, ils n'établissent aucun lien direct entre l'art et le retour à l'emploi. A leurs yeux, « *c'est plus intéressant qu'il y ait un thérapeute, que ça relève du psy, alors que mettre l'art et le professionnel ensemble, moi je trouve que ça ne va pas ensemble, enfin je ne vois pas comment il peut y avoir un lien* ». En ce sens et au regard des conservateurs, « *ces actions ne peuvent toucher qu'une petite minorité de gens, les plus marginaux, et puis il ne faut pas espérer les développer, une action par-ci par-là, passe encore si ça reste marginal, mais pas plus* ». Dans la logique conservatrice, les Adipa ne devraient donc pas relever de l'insertion mais du secteur de la santé.

imbéciles, il n'y a pas que des idiots ou des gens psychiatrisés, il y a aussi des gens qui n'ont pas eu de bol dans la vie, et pour des raisons qui leur sont propres ou qui sont inhérentes à la vie, sont tombés dans le troisième dessous et que, ils ou elles ont des potentialités et que, en leur donnant la possibilité d'exprimer leur potentiel, elles le font ». Il s'agit alors de combler une faille relative au système de l'insertion. Une fois de plus, la culture est un outil qui certes, doit mener vers l'insertion sociale puis professionnelle, l'objectif des ambivalents demeurant toujours le maintien, voire le rétablissement de l'équilibre du système.

Les ambivalents perçoivent donc trois catégories de population pour lesquelles la culture peut être vecteur d'insertion, à savoir, les « inemployables », « les handicapés sociaux », et les personnes très éloignées de l'emploi, qui rencontrent des difficultés temporaires et/ou non réductibles à leur situation sociale présente mais qui, malgré ces difficultés passagères, restent employables. L'élu chargé des affaires sociales au niveau départemental résume cette catégorisation lorsqu'il applique le raisonnement selon lequel « *je serais d'accord pour qu'il y ait un RMA pour aider ceux qui peuvent encore travailler, je serais d'accord pour qu'il y ait un RMI pour les gens moyens et je serais d'accord pour qu'il y ait un RMS, un revenu minimum social où là on ne leur demande quasiment rien, on leur donne les moyens minimum pour manger, s'éclairer, se chauffer et se soigner et une utilité en venant dans ces ateliers* ».

Les ambivalents s'accordent donc sur l'apport de la culture en termes d'utilité et de reconnaissance sociale à destination des personnes en situation difficile, voire très difficile. En tant qu'étape préalable à l'insertion sociale, l'insertion culturelle revêt une forme d'utilité dans la mesure où elle permet aux participants de « *reprendre confiance en eux* », de « *vivre une expérience de groupe* », de « *retrouver un espace de sociabilité* », de « *s'ouvrir à des activités* », même si ces dernières sont perçues comme « *divertissantes et futiles* » ; qualificatifs que les ambivalents opposent à un acte « *sérieux et constructif* ». Dans ce cadre, la culture est considérée dans son versant anthropologique, comme une source d'appartenance et de socialisation. L'appel à la culture est donc légitimé, non pas par une volonté de changer le système insertioniste de type linéaire et fonctionnel mais au contraire, de maintenir l'équilibre et l'ordre pré-existant.

II. La culture : vecteur d'appartenance et instrument de socialisation

1. La culture comme instrument de socialisation anticipée

Lorsque les ambivalents réservent l'insertion culturelle aux « inemployables », ils lui appliquent un principe de rationalité limitée qui vise à minimiser les pertes plus qu'à maximiser les gains. Dans ce cadre, la culture en tant que vecteur d'appartenance a pour fonction de maintenir les personnes les plus en rupture de sociabilité à la lisière de l'exclusion. Elle doit les aider à ne pas pénétrer plus avant dans la spirale excluante, à suspendre le flot de difficultés qui tend à les placer hors monde.

En revanche, lorsqu'ils considèrent que ce nouveau sas s'adresse au public très éloigné de l'emploi, la culture doit revêtir une fonctionnalité plus importante. Elle ne se limite plus à une suspension de l'état d'exclusion mais vise l'impulsion du processus d'insertion. De façon schématique, l'issue de l'insertion culturelle doit se formaliser par une entrée dans une mesure d'insertion sociale qui elle-même, mène à un dispositif d'insertion professionnelle. Dans ce cas, la culture est chargée d'une fonction d'utilité sociale en termes d'appartenance culturelle et de socialisation.

Les connaissances véhiculées par les sciences sociales et plus particulièrement l'anthropologie sont fortement mobilisées dans le discours des ambivalents lorsqu'il s'agit de décrire ce que l'insertion culturelle doit apporter aux personnes très éloignées du travail salarié pour les placer sur le chemin, long mais possible, du retour à l'emploi. La culture est alors considérée comme facteur d'appartenance sociale. Elle permet d'intérioriser des attitudes et des comportements partagés par une communauté de semblables. Elle est source d'ancrage dans un environnement local et de reconnaissance par les pairs. Un élu ambivalent la définit comme « *tout ce qui fait un être humain dans ses relations avec le monde, (…) c'est tout ce qui fait qu'un être se construit par rapport à tous les référentiels, qu'ils soient humains ou euh, enfin, c'est surtout humain (…) c'est une façon d'être qui est conditionnée par plein de choses. Par exemple, le thermalisme ici ça a conditionné complètement l'aspect culturel des gens, leur façon de faire, leur façon de penser, et idem dans d'autres vallées ou au pied d'un volcan ou en bord de mer, c'est ça, ça influence complètement les façons de vivre* ». Selon ces

propos, la culture est censée renforcer les attaches culturelles qui sont à la base de la relation à autrui. Dans ce cadre, le rapport au monde précède la socialité, le registre humain tend à être séparé du registre social.

La fonction de réveil de l'appartenance est d'autant plus renforcée que le public cible est caractérisé par le repli sur soi, l'isolement et la rupture de lien social. Un ambivalent précise qu'« *en général ces personnes sont renvoyées continuellement dans leur cocon, on leur renvoie des tas de choses qui fait qu'elles se replient de plus en plus et c'est des barrières, c'est des murs qui se construisent et c'est pas évident de casser ça* ». La culture est alors synonyme d'ouverture, en opposition au monde fermé dans lequel, aux yeux des ambivalents, ce public évolue. La solution culturelle est donc l'envers ou le négatif du problème qu'elle doit traiter. La gestion des questions sociales fonctionne fréquemment sur la base d'une équation qui veut que la solution soit l'envers du problème posé. Dans cette logique, d'un côté, le problème désigné relève d'un manque d'appartenance territoriale, d'un autre côté, la culture est un vecteur d'appartenance ; elle est donc une solution à intégrer dans les processus d'insertion. Mais la frontière est fragile entre le négatif du problème à traiter et la négation de son existence.

Parallèlement, l'idée d'une culture porteuse de lien et d'appartenance, lorsqu'elle se transforme en solution ou en outil de traitement quasiment thérapeutique relève d'une action de transformation de l'identité culturelle des individus concernés. La culture est alors censée impulser un sentiment d'appartenance culturelle au territoire avant que ne soit envisagée l'appartenance sociale à la collectivité. Un élu précise qu'un atelier à fait appel à lui parce que « *je connais bien le territoire et ils m'ont demandé de les aider pour trouver des choses sur la légende du pays de la déodatie ; (…) il y a une légende ici qui dit qu'avant, le territoire était séparé par les deux collines (…) et une licorne a rejoint les deux collines et a réunifié le territoire si on peut dire (…) je trouve que c'est bien qu'ils travaillent sur des choses comme ça parce que pour la plupart, ils ne connaissent pas l'histoire locale* ».

Il s'agit alors de rattacher l'individu à ses origines locales par le biais de la culture patrimoniale, légendaire et historique. Mais plus encore et dans un objectif opérationnel, il s'agit de rechercher la cause première qui permettra de remonter la

chaîne des causalités pour aboutir à une insertion durable. Dans ce cadre, les ambivalents font appel à la culture, non pas pour abolir les déterminismes sociaux, mais pour composer des parcours d'insertion qui les intègrent. D'une certaine façon, il s'agit d'amener les bénéficiaires de l'aide sociale d'une part, à mieux accepter leur sort et d'autre part, à mieux prendre leur destin en main. L'objectif est d'agir sur leurs attributs, leurs croyances et leurs représentations. Partant de l'état d'hybride culturel partagé entre deux appartenances, l'objectif est de les ramener à une appartenance unique au système normatif dominant. En ce sens, la culture, en plus d'influencer les façons de faire et de penser, renforce, voire corrige la socialisation des individus, dans le but de (re-)tisser ses liens avec les institutions. Elle est donc là encore un moyen au service du maintien de l'équilibre du système et de l'ordre établi.

En tant que source de socialisation, la culture est assimilée à une fonction éducative qui permet aux individus d'intégrer le schéma d'un parcours d'insertion classique, allant de la formation à l'emploi. Comme le précise cet ambivalent, la culture permet aux participants de « *prendre conscience par eux-mêmes de certaines choses ; et à partir de là, comme c'est pas vraiment imposé, ils peuvent changer ; ça me semble plus efficace que quand on l'impose* ». Toutefois, le principe d'autorité extérieure en tant qu'autorité morale n'est pas sans intervenir sur l'orientation de la socialisation et le maintien des valeurs qu'elle véhicule. Un élu précise en effet que « *bien sûr c'est volontaire puisqu'il n'y a pas d'obligation mais il faut quand même une euh, comment dire, une incitation, voilà le terme, incitation plus ou moins forte, (…) avec même euh, comment dire, euh, pas du chantage mais euh : « si t'intègres pas l'action, on verra, mais c'est quand même pas bon pour le RMI », etc. sachant que le RMI peut être supprimé, donc il y a quand même plus ou moins une incitation forte* ».

Ce public que les ambivalents jugent engagé sur le chemin du renoncement de la valeur travail, doit donc faire l'objet d'une sorte de correction des normes et des valeurs acquises. Pour ce faire, la culture est utilisée comme facteur de transformation des valeurs initiales. L'individu est alors mené vers un conflit de valeurs dont la résolution passe par l'acceptation et la compréhension de la nécessité d'une congruence entre son intérêt et celui de la sphère productive car, comme le précise cet élu, « *heureusement ou malheureusement je ne sais pas mais il y a des valeurs et la reconnaissance sociale des gens, c'est le travail ; pour 95% des gens, celui qui ne travaille pas, il n'est pas*

reconnu ». Si l'insertion culturelle ne mène pas directement à l'emploi, elle en est un palier qui incite les participants à changer de rôle social. Cette permutation des rôles s'accompagne d'une transformation des valeurs qui, par une adéquation avec l'action, sont censées produire une cohérence entre la situation sociale présente et la fonction sociale visée. L'insertion culturelle vise alors une socialisation anticipée[194] selon laquelle « les individus tendent à prendre les valeurs et les comportements de groupes auxquels ils souhaitent se rattacher, plutôt que ceux des groupes auxquels ils appartiennent »[195]. Mais si l'insertion culturelle a pour vocation d'enclencher et/ou dynamiser une socialisation anticipée, les normes et les valeurs qu'elle transmet doivent être suffisamment délimitées et stables pour que chaque entité développe un projet réalisable dans le cadre du système normatif nouvellement intériorisé ou acquis.

2. L'insertion culturelle et la nécessité d'une intervention artistique normalisante

L'insertion culturelle revêt un aspect paradoxal si on se rappelle qu'aux yeux de nombre d'ambivalents, l'artiste, fortement présent dans les ateliers, est perçu comme un être marginal tant dans son projet de vie que dans son rapport à la sphère productive. Son influence risque donc de remettre en cause l'objectif de l'insertion culturelle puisque, « si les normes sont floues et instables, les individus conçoivent des ambitions dépassant les possibilités de réalisation et ils en ressentent une frustration »[196].

Ce risque explique l'insistance des ambivalents sur la nécessité de la présence, en parallèle de l'artiste, d'un animateur socioculturel chargé de s'occuper du versant social de l'action et de contrebalancer les éventuels effets marginalisants induits par la présence d'un artiste. Mais plus encore, il explique l'insistance des ambivalents sur la question de la stabilité de l'artiste. Celui-ci doit être parvenu à une stabilité minimum en termes économiques ; autrement dit, il doit être sorti de la précarité ou au mieux, ne l'avoir jamais connue. Un élu mentionne l'un d'eux et précise que « *c'est un gars bien, on se connaît depuis longtemps ; je sais que c'est quelqu'un de sérieux et puis il est issu*

---

[194] La notion a d'abord été développée par Merton R.K., *Eléments de théorie et de méthode sociologiques*, (1949), Paris, Plon, 1965.
[195] Mendras H., Forsé M., *op.cit.*, p. 272.
[196] *Ibidem.*

d'une famille euh, enfin il n'a jamais connu la précarité vous voyez ; donc ça c'est important hein, il ne faut pas prendre n'importe qui non plus sous prétexte que le gars se dit artiste ». L'artiste doit aussi être stable sur le plan existentiel. Le même élu précise que « *c'est pas comme pour les graph', alors là on s'est planté, on a fait une vraie erreur parce que l'artiste d'une part était trop jeune je pense et puis, il n'allait pas bien, dans sa tête je veux dire, il n'était pas très clair, même au niveau de la drogue, moi j'ai eu des doutes* ».

Enfin, si l'artiste peut être stable sur le plan familial, alors son portrait est parfait. Ainsi, cet artiste qu'un élu valorise parce que « *c'est un gars qui est parti de rien et c'est vrai que quand on le voit, il en impose pas beaucoup hein mais aujourd'hui il a réussi, (…) c'est un bon et en plus, il attend un enfant dans quelques mois, c'est beau quand même comme parcours* ».

Ce portrait de l'artiste fait ressortir la tendance des ambivalents à le normaliser, à le transformer en un agent d'insertion ordinaire. Ce processus de normalisation, cumulé d'une part, à la perception de la culture comme dernier recours, d'autre part, à la situation sociale des usagers et enfin, au caractère provisoire ou passager de l'intervention de la culture dans un parcours d'insertion, leur permet d'accepter la prise de risque inhérente à l'intervention de l'artiste. Dans le cadre de ce compromis pratique spécifique[197], et sous ces conditions seulement, les ambivalents parviennent à concilier l'art et l'insertion alors qu'en d'autres circonstances, ils les considèrent comme des éléments exclusifs, voire antinomiques.

---

[197] On trouve le même type de compromis pratique dans le cadre des actions artistiques menées dans le secteur de la santé. La Commission Nationale « culture et handicap » créée le 23 mai 2003 fait suite à une longue série de lois, allant de la loi n°75-534 du 30 Juin 1975 qui stipule que « l'accès aux sports et aux loisirs du mineur et de l'adulte handicapé (…) est une obligation nationale », jusqu'à la loi de modernisation sociale du 2 janvier 2002 qui mentionne que « l'accès du mineur et de l'adulte handicapé (…) aux droits fondamentaux reconnus à tous les citoyens, notamment aux loisirs, au tourisme et à la culture constitue une obligation nationale » (art.L114-1). Le premier axe de réflexion et d'action sur lequel cette commission s'investit prioritairement concerne le renforcement d'un plan de formation des artistes et acteurs culturels qui animent des ateliers (de théâtre, d'art plastique, de clown, etc.) auprès des personnes handicapées. Il s'agit de faire en sorte que les artistes et/ou médiateurs qui interviennent dans ces mesures acquièrent une connaissance minimum sur les pathologies en présence et leurs conséquences possibles sur le comportement. Cette formation doit permettre aux professionnels d'ajuster leurs manières de faire en vue d'une meilleure organisation des ateliers et d'une plus grande efficacité de leur intervention.

Mais ce compromis pratique et les conditions de son acceptation représentent aussi un outil de contrôle du maintien de l'ordre établi en termes de reproduction du modèle traditionnel de l'insertion. En ce sens, l'introduction de la culture dans le schéma insertioniste s'apparente, non pas à ce que Talcott Parsons nomme un « changement interne de structure » mais à une « évolution lente du système »[198]. En effet, l'émergence de la catégorie de population désignée comme « inemployable » aurait pu entraîner une rupture de l'équilibre du système de l'insertion, nécessitant des modifications dans un de ses sous-systèmes afin de garantir au mieux sa stabilité normative. Mais on s'aperçoit que d'une part, les ambivalents valorisent la création d'un sas supplétif qui ne modifie en rien les étapes existantes et d'autre part, ils anticipent l'évolution du système afin d'éviter la rupture de l'équilibre.

En ce sens, il semble plus approprié d'appliquer à l'insertion culturelle la possibilité de changement que Parsons désigne par « l'évolution lente du système », qui survient avant le point de rupture et garantit pleinement d'une part, l'évitement de l'entropie, et d'autre part, la stabilité des valeurs et des normes traditionnellement en vigueur. Ce faisant, les ambivalents tendent à réduire l'insertion culturelle à une sous catégorie ; elle est, comme le précise cet élu, « *une insertion de base ; plus que de base même, de profondeur* ».

3. L'insertion culturelle et la mise en œuvre d'une citoyenneté conditionnelle

Les ambivalents affichent la volonté politique de promouvoir la citoyenneté à travers la mobilisation de la culture dans les processus d'insertion. Mais paradoxalement, en réduisant la culture à un outil fonctionnel, ils en font un domaine d'action sociale isolé, ce qui met en question le type de citoyenneté qu'ils souhaitent promouvoir.

Le fait d'assigner la culture à des fonctions sociales précises, notamment en termes d'éducation et de socialisation, est ancestral. Platon déjà la revendiquait comme

[198] Les expressions « changement interne de structure » et « évolution lente du système » sont issues de Parsons T., *The Social System*, Glencoe, The Free Press, 1951.

telle. Mais ce faisant, précise J.O. Majastre à propos de la musique, le philosophe « la nie comme art, jeu sur les formes, jouissance d'innovation et de découverte, ouverture sur le temps. La fascinante plasticité des formes musicales, la dangereuse liberté de création qu'elles proposent renvoient au législateur l'image d'autres mondes possibles qui brise le fantasme de l'unité enté sur la crainte d'un corps dispersé. Le chantage à l'utile reste la meilleure laisse pour domestiquer la création artistique »[199]. Au moment où la communauté des citoyens se limitait à ceux qui, du fait de leurs positions sociale et économique, ne participaient pas au travail productif, la culture était donc déjà perçue comme une fonction sociale qui tend à sa domestication.

Dans la même lignée, les objectifs assignés à l'insertion culturelle, l'utilisation de la culture et le portrait que les ambivalents font des artistes amènent à penser que la culture peut être utilisée comme une sorte d'instrument de rationalisation et de contrôle. Si elle devient un outil de contrôle des parcours d'insertion, si elle oriente trop fortement l'intégration et l'adaptation vis-à-vis de normes et de valeurs limitées à la structure sociale dominante, l'insertion culturelle devient alors un prédicat de l'idéal insertioniste. C'est ce à quoi fait écho cet élu ambivalent lorsqu'il pense qu'« *aujourd'hui, il faut renverser la vapeur ; peut-être pas d'un coup parce que sinon on va avoir des problèmes mais l'idée, c'est de dire aux associations culturelles avec lesquelles on travaille : « voilà, moi, sur telle, telle et telle ville, j'ai x personnes qui ont ces mêmes difficultés, voilà le parcours d'insertion que je souhaite pour elles, est-ce que vous êtes capables de le faire ; (…) tout ça avec la culture bien sûr hein ; c'est leur dire : qu'est-ce que vous me proposez pour le parcours que je veux ; on part de A, on arrive à Z, le parcours est simple, proposez moi les différentes étapes* ». Ce propos laisse à penser que la culture se limite à un outil de pré-construction de projets d'insertion qui émane avant tout des décideurs et de l'institution. Il remet en cause la liberté individuelle inhérente au fonctionnement démocratique.

Dans la perception des ambivalents, la culture occupe aussi une fonction de développement de la personnalité et de l'identité culturelle. Elle est un vecteur de découverte et de construction de soi. Mais cette phase de construction de l'identité personnelle a tendance à être perçue comme une étape, non pas simultanée mais

[199] Majastre J.O., « Art et utopie », *in* Péquignot B., (dir.), *Utopies et sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 204.

préalable à la construction de l'identité sociale, à l'émergence des sociabilités de proximité et de la communication. Pour les ambivalents, « *la culture leur permet de s'auto-appréhender eux-mêmes et pour des gens qui sont désocialisés comme on dit maintenant, c'est très important ; ça leur permet de se connaître eux-mêmes avant toute chose ; vous savez, ce fameux connais toi toi-même ; (…) d'abord ils se découvrent eux, et puis après seulement ils pourront penser à aller vers les autres ; ils sont tellement désocialisés que euh, enfin chaque chose en son temps, il faut y aller doucement* ». C'est un peu comme si, pour se construire socialement, un individu avait besoin de s'être construit personnellement de façon isolée. Une fois construit, il peut alors s'ouvrir aux autres et entrer en communication. Ce faisant, les ambivalents plaquent le modèle linéaire de l'insertion fonctionnelle sur le processus de construction identitaire. L'identité devrait ainsi se construire dans une succession d'étapes qui ne se chevauchent et ne se rencontrent pas.

Les ambivalents adhèrent alors à cette vision de la culture que John Dewey qualifiait de vision « interne » ou encore de « culture personnelle (…) qui ne lie pas à autrui (…) [qui sépare] ce que l'on est en tant que personne (…) [et] ce que l'on est en tant qu'associé avec les autres dans un libre échange de relations »[200]. Autrement dit, en plus de tendre à séparer l'humain et le social, l'adhésion au seul versant interne de la culture distingue les idées et les actes, elle ne lie pas l'esprit et l'expérience. En ce sens, l'insertion culturelle a des effets limités en termes de développement des sociabilités et de participation à la vie locale. Un ambivalent pense sur ce point que « *ça leur fait du bien, pour eux-mêmes déjà, mais je ne pense pas que quand ils sortent de là ils sont capables d'aller tout seul dans une association par exemple, ils ne sont pas prêts ; à mon avis, il faut autre chose que la culture pour ça* ». Cette autre chose censée mener au développement de relations sociales autonomes concerne les dispositifs d'insertion sociale, étape suivante du processus.

Mais une démarche qui dissocie l'efficacité sociale de l'efficacité de la culture ne permet pas à cette dernière de revêtir le potentiel démocratique dont elle est pourtant porteuse. En effet, à suivre le philosophe pragmatiste, « la tâche essentielle de l'éducation [ou de la socialisation] aujourd'hui est de lutter pour un objectif qui unit

[200] Dewey J., *Démocratie et éducation*, (1916), Paris, Armand Colin, 1975, p. 153-154.

l'efficacité sociale et la culture personnelle, au lieu de les opposer, (…) [se transformant ainsi en une] culture de la capacité de participer pleinement à des activités communes »[201]. De la culture de la participation à l'exercice d'une culture démocratique, il n'y a qu'un pas, que l'insertion culturelle telle qu'elle est perçue par les ambivalents ne permet pas de franchir aisément.

En effet, l'activité commune proposée au sein des ateliers n'est pas nécessairement une passerelle vers des activités partagées avec d'autres groupes. Les ambivalents relativisent la participation des ateliers au développement social des territoires en précisant que « *c'est déjà bien de viser l'insertion de ces personnes ; après, pour ce qui est du développement social euh, je crois qu'il ne faut pas aller trop vite, c'est un peu prématuré (…) c'est des gens qui sont tellement désocialisés, ils vont vraiment très mal on ne peut pas les mélanger comme ça avec d'autres ateliers, vous comprenez, c'est les autres qui risqueraient d'avoir peur parce qu'ils déstabilisent quand même* ». Dans cette approche qui oscille entre le subjectivisme et le misérabilisme, on perçoit une tendance des ambivalents à faire en sorte que le groupe ne s'ouvre pas à l'ensemble du monde de l'insertion, limitant l'insertion culturelle à une sorte de sas de conditionnement nécessaire au réapprentissage des bonnes conduites. L'intérêt du groupe se réduit à l'intérêt individuel de l'insertion de chaque participant. Il côtoie, sans pour autant le rencontrer, l'intérêt particulier du système de l'insertion qui vise avant tout à préserver l'équilibre préexistant.

Dans ce cadre, l'insertion culturelle risque de revêtir un « esprit antisocial. Ce même esprit se rencontre partout où un groupe a des intérêts qui lui sont propres et qui l'excluent de la pleine interaction avec les autres groupes, si bien que son but prédominant est la protection de ce qu'il possède, au lieu d'être la réorganisation et le progrès par extension et élargissement de ses relations. (…) Le point essentiel est que l'isolement instaure la rigidité et l'institutionnalisation formelle de la vie, les idéaux statiques et égoïstes au sein des groupes »[202].

Cette tendance à l'isolement des ateliers qui font appel à la culture comme vecteur d'insertion va à l'encontre de l'esprit démocratique et de la pratique de la

[201] Dewey J., *op.cit.*, p. 154.
[202] Dewey J., *op.cit.*, p. 112.

citoyenneté que l'on peut définir comme « celle d'individus ou de groupes qui, au lieu de ne poursuivre que leur intérêt particulier immédiat, se conçoivent comme interdépendants au sein d'une communauté plus large et donnent la primauté au « bien commun » de cette communauté »[203]. En prenant le risque d'un repli sur le groupe, l'insertion culturelle se transforme alors en un outil de promotion d'une citoyenneté limitée et/ou conditionnelle ; une citoyenneté dans laquelle par ailleurs le droit à la culture est partiellement remis en cause puisque, comme le mentionnent certains ambivalents, « *la question du droit à la culture et des droits en général d'ailleurs hein, euh, c'est sûr que c'est important oui ; mais en même temps, pour les gens qui sont dans ces ateliers heu, ils ne se posent pas la question ; ils n'en sont pas là encore, enfin, j'ai pas l'impression* ».

Que ce soit sur la question de l'accès aux droits, de l'exercice de la citoyenneté ou encore de l'utilisation de la culture dans ses fonctions de socialisation et d'appartenance, de la perception de l'insertion comme un parcours linéaire d'étapes successives, les ambivalents qui véhiculent un changement en termes d'invention d'une nouvelle étape dans l'insertion ne prônent donc pas tant la promotion de la citoyenneté que la mise en œuvre d'une citoyenneté limitée, conditionnelle et progressive. Le changement proposé par les ambivalents est avant tout guidé par la volonté de maintenir l'équilibre du système existant, de renforcer le fonctionnement traditionnel de l'insertion. Dans ce cadre, l'insertion culturelle marque une nouvelle étape dans le processus de rationalisation de l'insertion. Elle affine et vient renforcer ce qui s'apparente pour une large part à une sorte d'organisation scientifique de l'insertion. Sur l'ensemble de ces points, les ambivalents, lorsqu'ils font la promotion d'une insertion culturelle, se distinguent fortement de l'idée d'insertion citoyenne portée par les tribunitiens.

---

[203] Blanc M., « Les multiples facettes de la citoyenneté : clarification du concept et enjeux de la citoyenneté pour l'Europe », Colloque *Invention et réinvention de la citoyenneté*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 9-11/12/1998.

Chapitre 8 - Le projet d'insertion des tribunitiens : vers l'élaboration d'une insertion citoyenne

Le projet d'une insertion citoyenne qui revêtirait un potentiel de changement dans les pratiques mais aussi dans les significations politique et sociale de l'insertion est porté par les tribunitiens[204]. Il traduit la volonté d'une innovation radicale car il ne se résume pas en une insertion culturelle comme instrument d'institutionnalisation d'une étape supplémentaire, mais reflète ce que toute démarche d'insertion devrait être dans l'idéal tribunitien. Dans ce cadre, l'insertion citoyenne a donc pour vocation de se substituer aux différents idéaux insertionistes en présence. Les tribunitiens tentent ainsi de réaliser ce que Parsons[205] désigne comme un « changement de structure » qui a des impacts, non plus sur quelques éléments du système, mais sur son ensemble. Contrairement au « changement interne de structure » véhiculé par les ambivalents à travers l'idée d'une insertion culturelle, ce type de transformation provoque nécessairement une phase d'instabilité des valeurs qui assurent la cohérence du système.

Toutefois, au cœur de l'instauration de nouvelles actions d'insertion, les valeurs mises en exergue ne sont pas extraordinaires (au sens propre du terme). On constate en

[204] Le projet d'une insertion citoyenne est donc très faiblement porté par les élus et les intervenants sociaux, ce qui représente un obstacle pour l'institutionnalisation de ce type d'insertion puisque, pour sortir de sa marginalité, toute innovation a besoin d'établir des compromis avec l'institution et donc, avec ses représentants directs.
[205] Parsons T., *op.cit.*

effet que le volontarisme innovant est sous-tendu par la liberté et le libre arbitre, la dignité humaine et enfin, la justice sociale. Comme tout projet innovant, l'insertion citoyenne ne naît donc pas *ex nihilo.* On en trouve d'ailleurs d'anciennes traces dans l'insertion dite traditionnelle ou institutionnalisée, qui à l'origine, prône les mêmes sources idéologiques. La différence réside dans l'appel à la culture qui renouvelle, voire rénove l'argumentaire d'une insertion plus juste et plus digne, qui mènerait à une pratique et une culture citoyennes.

S'ils partagent avec les ambivalents cette volonté de prendre en compte les vertus anthropologiques de la culture, les tribunitiens s'en distinguent toutefois dans le refus de l'isolement de ce versant vertueux. La culture au sens anthropologique ne revêt d'efficacité et de potentiel de citoyenneté qu'à la condition de sa fusion avec la pratique culturelle et artistique. Dans cette perspective, seule une fusion entre la pensée et l'expérience permet de faire de l'insertion un terreau majeur d'expression démocratique.

Si l'expression « insertion citoyenne » n'est jamais prononcée comme telle dans le discours des tribunitiens, en revanche, ils mentionnent la culture comme un élément central de la citoyenneté et la mettent en relation avec les objectifs qu'ils assignent à l'insertion telle qu'ils la perçoivent (et donc telle qu'elle devrait être à leurs yeux). C'est en ce sens que nous traduisons leur discours par la création de cette expression. L'insertion citoyenne apparaît alors de façon récurrente comme la capacité pour un individu de réaliser des choix de vie et de les assumer, tant pour soi que pour la collectivité dans, pour et par laquelle il agit. Ils prônent donc la nécessité de faire émerger des actes citoyens, c'est-à-dire des actes dans la cité.

Mais qu'en est-il de cette démarche citoyenne ? Par quels facteurs une insertion citoyenne peut-elle émerger ? Nous avons retenu trois éléments récurrents dans les discours, à travers lesquels se décline le cadre minimum d'une insertion citoyenne. Chacun de ces éléments repose sur une critique du système actuel et tente parallèlement de lui apporter une réponse. La critique centrale concerne la démocratie participative que les tribunitiens perçoivent comme un simulacre. Afin de la rendre plus effective, il s'agit selon eux de remettre sur le devant de la scène la culture comme vecteur d'une part, de prise en compte de l'individu dans sa globalité – pour un plus de liberté

individuelle (I) – d'autre part, de changement de regard – pour un plus de dignité (II) – et enfin, d'accès aux droits – pour un plus de justice sociale (III).

I. Le simulacre de la démocratie participative et la notion de liberté individuelle

1. La liberté individuelle au service de la lutte contre les déterminismes sociaux

Contrairement aux ambivalents porteurs de projet, les tribunitiens s'opposent à la vision d'une insertion fonctionnelle qui localise chaque individu selon le rôle social qui lui est assigné. De même, la culture n'est pas perçue comme un instrument fonctionnel réduit à une utilité directe de maintien de la stabilité du système. Au contraire, elle revêt les caractéristiques d'un monde social à part entière, qu'il s'agit d'imbriquer dans les réalités du monde de l'insertion, et inversement. Mais parce que ces deux mondes ne s'entrecroisent pas spontanément, leur rencontre s'apparente à un choc d'univers distincts, tant dans leurs valeurs que dans leur interprétation de la société. Dans cette perspective, la rencontre ne peut donc pas échapper aux tensions inhérentes à tout système social et qui sont à l'origine du changement. Ces tensions sont par ailleurs renforcées par la présence de l'artiste perçu comme un élément en contradiction avec le système, incrément dysfonctionnel plus que fonctionnel.

De plus, et parce que les tribunitiens refusent une conception fonctionnelle de l'individu, nous avons vu que l'objectif qu'ils souhaitent atteindre dans l'insertion consiste en l'élaboration, par l'usager, d'un projet de vie. Ils se distinguent donc là encore des ambivalents lorsque ces derniers véhiculent la nécessité pour l'institution, de pré-construire des projets d'insertion définis selon les exigences de l'idéal insertioniste socialement et politiquement reconnu. A l'inverse, l'insertion citoyenne vise l'émergence de projets de vie, entendus au sens de construction ou affirmation d'un mode de vie que l'on peut définir comme « un arbitrage entre contraintes et ressources, en temps et en argent, en fonction d'un système de valeurs »[206]. Loin de l'objectif qui prédominait dans l'action sociale à ses origines, que l'on retrouve encore actuellement et qui consiste à éduquer des travailleurs, il s'agit avant tout de rendre visible

[206] Curie J., cité par Mendras H., Forsé M., *op.cit.*, p. 272.

l'expression de citoyens actifs et engagés prêts à assumer à la fois la responsabilité de leur développement personnel et celui de la collectivité ou du territoire.

Mais l'insertion citoyenne comme garant de la capacité individuelle à faire des choix et à les assumer par le biais de la responsabilité peut aller jusqu'à la construction de modes de vie marginaux. Autrement dit, ce type d'insertion peut aboutir à l'exact inverse de l'objectif recherché par l'insertion traditionnelle. On trouve ici un des éléments significatifs de la radicalité du changement. On se souvient en effet de ce professionnel cadre du social qui décrivait sa perception de l'insertion en insistant sur le fait que le projet d'un individu peut reposer sur sa volonté de sortir du monde de la production, de ne plus s'investir dans une recherche d'emploi.

Mais la liberté individuelle ainsi placée au cœur de la démarche d'insertion citoyenne ne doit pas être assimilée à un reniement de toute contrainte. Les tribunitiens insistent sur le nécessaire développement, en parallèle, de la capacité à assumer ces choix et les contraintes qui en découlent inévitablement. Dans cette perspective, les parcours respectifs des artistes sont portés à l'état de modèle d'une insertion vecteur d'actes citoyens. Les artistes eux-mêmes insistent sur ce versant de leur parcours personnel. Ainsi cet artiste précise-t-il que « *moi j'ai eu le RMI c'est vrai, mais quand je l'ai demandé, c'était pour me donner un coup de pouce pour monter mon projet, c'était pour me lancer (…) par rapport à ça je me sens redevable, c'est un peu pour ça que je suis là aussi* ». Pour cet autre, « *moi j'ai pas eu le RMI, j'aurais pu, mais je l'ai pas demandé, je m'en sortais avec la solidarité, je donnais un coup de main ici et on me donnait des légumes, des choses comme ça ; c'est possible ici parce qu'on est dans un tout petit village, je ne sais pas ce que j'aurais fait si j'avais été en ville (…) mais je voulais pas le RMI parce que je ne voulais pas rendre des comptes, donc j'aurais pas joué le jeu* ».

Dans ce schéma, l'artiste est porté à l'état de modèle de la liberté individuelle et de l'idéal démocratique qui la sous-tend. Sa présence vise alors à influencer les participants dans l'adoption de ce que les tribunitiens perçoivent comme un comportement citoyen. Au cœur de cette liberté se trouve la notion d'échange, voire de dette.

Mais pour accepter que la liberté individuelle trouve une place pleine et entière dans l'insertion, il faut que les acteurs de ce système portent sur l'individu un regard différent de celui que les tribunitiens qualifient de stigmatisant et qu'ils jugent prédominant dans ce monde social. En effet, les tribunitiens dénoncent ce versant de l'insertion qui aborde l'individu dans ce qui fait la négation de sa citoyenneté. Le bénéficiaire de l'aide sociale est appréhendé sur la base de ses manques (économiques, sociaux, comportementaux, intellectuels) qui deviennent rapidement synonymes de failles à combler. L'usager est alors un être sans papier, sans logement, pour les situations d'exclusion les plus extrêmes, mais il est aussi sans lien familial, sans relation sociale, sans formation, sans qualification, et enfin, sans emploi, réduit à l'état d'hère errant. Ce même regard tend à sectoriser l'individu pour mieux le réifier. En opérant cette sectorisation, l'insertion traditionnelle renforce le processus de rationalisation sur lequel elle repose. Ce faisant, elle ne peut pas appliquer cette vision globale que paradoxalement, les acteurs de l'insertion traditionnelle appellent de leurs vœux depuis plusieurs décennies.

Aux yeux des tribunitiens, le réveil d'une appartenance culturelle, lorsqu'il est conjoint à la pratique artistique, permet de lutter contre cette approche disqualifiante, de regarder l'individu à partir de son potentiel d'action et de ses ressources. Ces acteurs s'opposent à la mise en exergue de la situation de dépendance à l'aide sociale qui en fait un statut principal, et prônent la nécessité de valoriser ce que les interactionnistes américains nomment les « statuts secondaires », révélateurs de la multiplicité des aptitudes individuelles et sociales, qu'elles soient fonctionnelles ou non. Ils insistent alors sur cette vertu de la pratique artistique qui permet à chacun de « se surprendre », de se découvrir apte à réaliser des productions qui semblent impossibles au premier abord. Dans cette interprétation des faits, la pratique artistique permet aussi, selon les termes de ce tribunitien, de « *se dépasser, d'aller au-delà de ses limites ou plutôt des limites que le système leur impose depuis qu'ils sont tout gosses* ». Elle permettrait alors d'échapper au conditionnement, à la chape du déterminisme**,** en découvrant, comme le précise cet artiste, « *des côtés d'eux-mêmes qu'ils ignorent* ».

Ainsi en est-il de cette participante qui n'a commencé la sculpture que plusieurs mois après son arrivée dans l'atelier et qui pourtant avait une présence très régulière. Elle s'exclame parce que « *jamais, jamais je me serais cru capable d'y arriver ; c'est*

pour ça que je ne voulais pas m'y mettre parce que j'étais sure que je serais nulle et puis un jour j'ai dit à Véro qui était un peu comme moi (rire) « si tu t'y mets, je m'y mets aussi », et elle s'y est mise (rire) ; (…) et vous avez vu ce que j'ai réussi à faire ? Même moi j'en reviens pas, c'est incroyable ».

Mais le changement de regard sur les personnes en insertion – qu'il s'agisse du regard qu'elles se portent ou de celui qu'autrui leur adresse – ne suffit pas à accéder à un projet de vie emprunt de liberté individuelle et d'idéal démocratique. Il est aussi nécessaire que l'individu change son regard sur l'environnement et en acquiert une meilleure connaissance. Les ambivalents expriment aussi ce volontarisme mais ils le limitent principalement à une meilleure adaptation à l'environnement économique. De manière distincte, les tribunitiens mentionnent l'intégration dans un environnement choisi par les participants parce qu'ils se sentent aptes à y évoluer. Et dans le cadre d'une insertion citoyenne, le moyen le plus approprié à une intégration réussie dans un environnement choisi consiste à le pratiquer. Pour cette raison, les tribunitiens insistent sur l'importance à accorder à la finalité d'une participation à la vie sociale locale. Tandis que les ambivalents mentionnent la participation comme un objectif peu prioritaire, voire impossible parce que prématuré, les tribunitiens le portent au premier rang d'une pratique citoyenne.

2. L'insertion citoyenne et la valorisation du *faire par* contre l'hégémonie du *faire pour*

Au sein des Adipa, c'est dans le versant de la participation à la vie locale que le simulacre de la démocratie participative est le plus dénoncé. Les tribunitiens opèrent sur ce point une distinction entre une manifestation locale réalisée *par* les participants et un évènement créé *pour* les habitants. Le simulacre tend à réduire l'acteur au spectateur. A l'inverse, les tribunitiens revendiquent la nécessité de faire émerger le sujet-acteur.

On se souvient de l'initiative menée dans le Pas de Calais où les membres d'un atelier d'insertion créent une association puis développent une action avec EDF, prennent contact avec des écoles et des responsables culturels de différentes communes afin de diffuser leurs productions photographiques et de partager leurs savoirs. Dans ce

cadre, les participants à la vie locale deviennent acteurs du développement de leur territoire, ils sont des sujets agissants et non plus seulement assujettis. En ce sens, l'insertion citoyenne vise alors à promouvoir un individu producteur de société.

L'aptitude à participer à la production de la société ne peut toutefois émerger sans un réveil ou une dynamisation du sens que le sujet donne à son action. On a vu que sur le plan symbolique, la réappropriation du sens passe par le langage (verbal ou corporel) qui fait émerger chez l'individu la conscience « d'être maître de son destin et de le fabriquer »[207]. Elle passe aussi par une participation à l'élaboration des projets territoriaux. Dans ce cadre, projeter une production artistique sur l'avenir d'un territoire permet de donner un sens à la fois à la vie du territoire et à la vie de ceux qui l'animent.

Or, les acteurs culturels et sociaux engagés dans les mouvements qui défendent l'intervention de la culture et de la pratique artistique dans des questions qui ne les concernent pas directement s'accordent à reconnaître que « beaucoup de problèmes sociaux viennent du fait que des individus n'ont pas la possibilité ou les moyens d'investir leur propre avenir ou celui de leur communauté. Le présent perd alors son sens. Comprendre le futur comme un grand canevas blanc que vous pouvez aider à créer, c'est comprendre le pouvoir de l'art. Si notre travail doit signifier quelque chose, notre challenge est (…) de permettre aux gens de rêver, et de ces rêves en tirer des idées valorisées et impliquées dans l'avenir »[208].

Pour les tribunitiens, l'engagement dans des projets à venir ou présents redonne du sens à l'action et de ce fait, permet d'éviter que les participants s'inscrivent dans une soumission passive, antinomique à une pratique citoyenne. Le sujet passif peut alors être assimilé à l'esclave tel que le définissait Platon. Au sens platonicien, l'esclave est en effet « celui qui accepte d'un autre les fins qui contrôlent sa propre conduite. (…) Cette condition existe même quand il n'y a pas d'esclavage au sens juridique. On la trouve chaque fois que des hommes exercent des activités qui sont utiles à la société,

---

[207] Gatti A., *in Que vive l'art*, Autre(s)pARTs, textes et réflexions, 28/11/2002, disponible sur http://www.culture-commune.asso.fr/autresparts/text.htm

[208] Fitzgerald S., « Art, dynamique urbaine et cohésion sociale », *Travail social et travail artistique en Europe*, *Banlieues d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 28.

mais dont ils ne comprennent pas l'utilité et pour lesquelles ils ne manifestent pas d'intérêt personnel »[209].

À travers la culture et la pratique artistique, l'insertion citoyenne vise donc la lutte contre la passivité, source d'inhibition et de perte de sens. Elle prône l'émergence d'un citoyen actif, engagé dans la poursuite d'intérêts individuels qui croisent ceux de la collectivité ; elle revendique un engagement civique. Mais d'une manière générale, ce type d'engagement n'est pas facile à faire émerger ni à tenir. On sait par exemple que, au niveau national et plus particulièrement encore dans les périphéries urbaines où les politiques de la ville implantent des équipements censés favoriser la participation, le militantisme associatif chute considérablement et la multiplication des équipements mis au service des habitants ne s'accompagne pas d'un développement parallèle de la participation qui seule permet de les animer.

Les tribunitiens considèrent sur ce point que les difficultés d'impulsion de la participation sont présentent parmi tous les types de population. Le statut social spécifique des personnes en insertion n'intervient donc pas dans leur considération. Pour l'un d'eux, « *moi depuis très longtemps, j'encadre des groupes, pas que des ateliers d'insertion hein, j'interviens aussi auprès des personnes « intégrées » comme on dit, bien intégrées même tu vois ; et ben je peux te dire que dès qu'il s'agit de monter un projet sur le territoire, de sortir un peu du cadre, c'est pas facile ; ça freine des quatre fers (rire) ; donc il n'y a pas de différence ; (…) c'est peut être un peu plus dur ici parce que c'est des gens à qui on n'a pas arrêté de dire qu'ils étaient nuls, qu'ils n'étaient rien, donc à force c'est bien ancré ; c'est un peu plus dur pour franchir le pas mais sinon c'est pareil* ».

Comme tout public, les volontaires de l'insertion citoyenne ont donc besoin d'un intermédiaire qui dédramatise la participation, qui les rassure, les accompagne dans la découverte d'un environnement dont ils craignent l'hostilité. C'est à l'artiste que revient ce rôle. Ce faisant, les tribunitiens le portent dans une position de traducteur de la pratique démocratique. Ils en font une incarnation de l'acte citoyen. Cette figure du citoyen, comme on l'a vu, revendique la liberté individuelle. Mais nous avons vu que,

[209] Dewey J., *op.cit.*, p. 111.

au sein des Adipa, l'artiste est considéré comme un professionnel du regard plus que comme un professionnel de la parole. En tant que tel, l'intervention de l'artiste se justifie donc aussi par la volonté d'une reconnaissance d'autrui à la fois dans son ipséité et sa singularité. En ce sens, l'objectif d'une insertion citoyenne ne peut être atteint que par le biais de l'impulsion d'un changement de regard à la fois des personnes en insertion sur la société et de la société sur ce public spécifique.

II. L'insertion citoyenne et la culture, vecteurs de changement de regard

1. Un changement de regard porteur d'acceptation ou de renforcement des différences ?

L'analyse du rapport que les tribunitiens entretiennent au projet – de vie plus que d'insertion – nous a amené à mentionner le rôle de l'artiste, de l'art et de la culture en termes de changement de regard. Cette vertu du monde culturel n'est contestée par aucun des acteurs interrogés qui la perçoivent comme facteur « *d'ouverture d'esprit* », « *d'ouverture à soi et aux autres* », ou encore « *d'ouverture des possibles* ». Les militants qui revendiquent un retour du rôle politique et social de l'art affirment qu'il est « fondamental de dire que le rôle de l'art dans une société, c'est une manière de nous faire regarder autrement, de nous interroger sur nos comportements, sur ce qui se passe »[210].

L'insertion citoyenne doit alors se réaliser à travers l'accompagnement des actions par un « professionnel du regard ». Mais reste à savoir quels sont les objectifs de ce changement de regard, nécessairement orientés et influencés par une certaine vision du monde ; des objectifs que l'on trouve dans les mouvements associatifs, culturel et social, depuis les années 1960.

Rétrospective d'une récurrence de l'appel au changement de regard comme vecteur de changement social

[210] Groupe Réflexe, « Parlement pour la démocratie culturelle, 1ier acte », *(E)Migrations*, *Cassandre*, n°54, 07/08/2003, p. 45.

L'appel à la culture porteuse d'un autre regard était déjà revendiqué en 1957 par le père Joseph Wrésinski lorsqu'il a fondé le mouvement Aide à Toute Détresse (ATD) - Quart Monde. Il plaidait alors pour l'acceptation des différences plus que leur disparition. Il dénonçait comme un fait inacceptable l'idée que ces différences sociales mènent à une exclusion du droit à la culture. Mais paradoxalement, le mouvement ATD-Quart Monde, en insistant fortement sur l'accès à la culture, quelles que soient les différences, économique, sociale et culturelle, a contribué à renforcer ces différences, trébuchant sur l'écueil de la reconnaissance d'une culture du pauvre que pourtant, il voulait éviter. S'il luttait pour que le Quart Monde accède à la culture, ce dernier n'était pas pour autant dépourvu de distinctions, au point que ces différences formaient (et forment encore) une sorte de passe droit, une preuve irréfutable du droit d'accès à certains lieux ou certains avantages tarifaires dans la fréquentation des lieux culturels. Luttant pour un égal accès de tous à la culture, le mouvement ATD-Quart Monde tentait d'éradiquer les déterminismes culturels sans pour autant lutter contre les déterminismes sociaux. Le mouvement établissait ainsi une sorte de hiérarchie des droits, le droit à la culture étant une sorte de super-droit englobant les droits politiques et sociaux qui mènent à la citoyenneté.

Si le mouvement ATD-Quart monde a contribué à répandre l'idée de la nécessité d'une diffusion de la culture dans toutes les couches sociales, cette vision déterministe (mêlant un regard subjectiviste et misérabiliste) n'a pas tant mené à une acceptation des différences – qui pourtant était l'objectif premier – qu'à un renforcement de leur caractère stigmatisant. Le droit à la culture restait alors hypothéqué par les difficultés sociales.

De façon plus flagrante encore, on trouve la même revendication d'un changement de regard porteur d'une acceptation des différences dans la campagne présidentielle de 1981 pendant laquelle le parti socialiste fait du social – avec la lutte contre la pauvreté – et de la culture – en vue de l'accès aux droits fondamentaux pour tous – ses deux principaux chevaux de bataille. La culture est alors objet de revendication en son sens anthropologique. Vecteur d'appartenance, elle vise avant tout à répondre aux problèmes liés à l'adaptation des personnes issues de

l'immigration, à l'intégration des personnes porteuses de différences culturelles. François Mitterrand oriente ouvertement sa campagne vers l'acceptation du « droit à la différence ». On se souvient des questions relatives au maintien des langues régionales comme sources d'identités culturelles, mais aussi des propos relatifs à la place des femmes ou encore des homosexuels.

Les opposants à ce mouvement d'acceptation du droit à la différence lui répondront alors que d'une part, toute différence devient l'objet de revendication et que d'autre part, « quand toute personne ayant un comportement public différent de celui des autres se trouve en mesure de dire « c'est ma culture », le problème de l'anomie semble résolu d'avance. Il n'y a plus de comportement déviant mais une constellation de singularités culturelles. C'est le revers parodique de l'homogénéisation culturelle »[211]. Le risque dénoncé porte alors sur les risques de déstabilisation du système normatif et plus fondamentalement encore, de l'esprit républicain d'une communauté nationale.

Enfin, la campagne présidentielle de 1981 a poursuivi les objectifs visés sous la présidence de Giscard d'Estaing en termes d'accès à la culture pour les personnes dites « exclues », ces dernières se limitant pour une large part aux personnes en situation de handicap physique ou mental. La question de l'accès à la culture des personnes dites défavorisées n'est alors pas abordée de front. Les plus démunis sont principalement synonymes de personnes handicapées. Pour ce qui concerne les populations exclues pour des raisons économiques et sociales, les commentateurs du moment, comme J.P. Colin, conseiller de Jack Lang dès 1981, se demandent si « on peut encore parler de culture à propos de gens aussi défavorisés ? Certains s'emploient à faire en sorte que ce soit possible, mais ils agissent en général dans un espace infra-politique, le plus souvent pour des motivations humanitaires et religieuses. Faisant appel au public, ils sont connus mais leur action reste discrète »[212].

Historiquement, l'acceptation d'un droit à la différence apparaît comme un leitmotiv des actions culturelles à destination des publics qui subissent une déprivation

[211] Jeudy H.P., *Les usages sociaux de l'art*, Belval, Circé, 1999, p. 17.
[212] Colin J.P., *La beauté du manchot*, Paris, Publisud, 1986, p. 52.

de biens sociaux et plus particulièrement des biens culturels. Elle est plus récurrente encore lorsqu'elle s'adresse aux publics handicapés. Le secteur du handicap sera en effet le premier à ne pas limiter l'intervention de la culture au seul domaine de l'accès aux biens culturels et à revendiquer la valorisation de l'expression et de la production artistiques des personnes en situation d'exclusion[213]. Cette nouvelle orientation de la réflexion s'explique en grande partie par le fait que les situations de handicap impliquent de manière quasiment évidente de s'interroger sur l'acceptation de la différence, ou encore sur les effets de la stigmatisation. La volonté de développer les conditions d'une meilleure intégration sociale de ces publics incite alors les acteurs de la réflexion à s'interroger sur les interactions entre le monde du handicap et la société globale. Autrement dit, il s'agit de réinterroger la construction sociale du handicap et de réfléchir aux moyens à mobiliser pour la transformer.

Dans les années 1980, au moment où ces premières démarches émergent, les décideurs chargés du développement culturel considèrent que ce type de projet ouvre « une perspective très féconde dans la recherche d'une autre vie sociale. (…) Elle est aussi hautement significative du rôle dévolu à l'expression artistique et culturelle dans le déblocage de la société. La création n'est plus seulement un acte génial, prométhéen, mais isolé ; elle devient, dans des formes infiniment variées, l'instrument premier de la communication entre les hommes. De quoi transformer le monde puisqu'on peut aller aussi loin. (…) [Toutefois], l'exclusion sociale reste présente et les handicaps sociaux pèsent finalement aussi lourd que les handicaps physiques ou mentaux »[214]. Les pouvoirs de la culture sont donc perçus comme limités quant à la question de la transformation des comportements sociaux et de l'intégration sociale des personnes en situation de handicap, que celui-ci soit physique, mental ou social.

---

[213] Les associations nationales qui représentent les personnes en situation de handicap et s'engagent dans la défense de leurs droits sont activement présentes dans la commission « culture et handicap » et participent ainsi fortement à l'orientation des décisions, occupant un rôle de groupe de pression. Parallèlement à une lutte pour l'accès aux biens culturels, ces associations luttent pour une valorisation et une reconnaissance des pratiques artistiques amateurs du public handicapé. La rencontre « Art, culture et handicap » de Bourges en octobre 2003 a remis cette question sur le devant de la scène, orientant la réflexion sur l'objectif d'une meilleure insertion des personnes handicapées par le biais de la pratique et de la création artistique. En plus de viser le mieux-être individuel, il s'agit, par le biais de la diffusion (réalisation de spectacles, expositions, etc.), de parvenir à une reconnaissance du travail artistique des handicapés afin de changer le regard que la société leur porte.

[214] Colin J.P., *op.cit.*, p. 81.

La culture comme vecteur d'appartenance est alors conjointe à la pratique artistique en tant qu'outil de (ré-)adaptation. Dans ce secteur, l'efficacité de la pratique artistique acquiert rapidement une légitimité politique, sociale et médicale parce que, dans les représentations communes comme dans celles des experts, le rapport que les handicapés entretiennent à la création est reconnu comme une évidence et peut de ce fait, s'abstenir de toute démonstration. On estime que « leur relation avec la culture est profonde, souvent primordiale. Avec les artistes psychotiques, on est sans doute à la proximité trouble et bouleversante des sources de la création »[215]. Qui n'a pas entendu parler en effet, de personnes handicapées mentales capables de produire des œuvres picturales en un très court temps, d'autistes capables d'écrire un livre en quelques jours ? Pendant cette période, les premières actions qui investissent la culture et l'art dans les démarches de soins psychiatriques ouvrent la porte aux actions d'art thérapie qui ne cessent de se développer depuis lors.

Les tribunitiens qui oeuvrent dans les Adipa estiment quant à eux que, ce chemin ouvert par le secteur du handicap n'est pas nécessairement le meilleur chemin à emprunter dans le domaine de l'insertion. Refusant l'idée de l'existence, au sein des Adipa, d'un public inemployable parce que psychiatrisé et fortement désocialisé, ils perçoivent l'intervention de l'art thérapie comme pouvant être néfaste lorsqu'elle s'applique à un public qui ne relève pas du secteur psychiatrique. A leurs yeux, et comme le précise ce tribunitien, « *on ne peut pas adhérer à l'idée que les ateliers seraient fait pour « les plus désocialisés » comme ils disent ; sinon ça veut dire qu'on refait un ghetto dans le ghetto* ». De plus, les visées psychiatriques qui consistent à stabiliser, voire à restructurer et à reconstruire des identités personnelles en souffrance, quand elles s'appliquent à des personnes dont la souffrance sociale n'est pas liée à une maladie, mais à une situation sociale précaire risquent de produire des effets néfastes. Pour les tribunitiens, « *il faut être vigilent parce qu'à force de vouloir les re-socialiser, les re-construire, les re-je ne sais quoi, on risque de les re-détruire (…) ce sont des gens qui n'ont pas besoin d'être soignés puisqu'ils ne sont pas malades ; ils sont juste en décalage avec le système* ».

[215] Colin J.P., *op.cit.,* p. 79.

Dans la perspective tribunitienne de mise en œuvre d'une insertion citoyenne, une revendication centrée sur le droit à la différence n'est donc pas suffisante puisqu'elle représente le risque d'un renforcement de la distinction et de la stigmatisation. Dans ce cadre en effet, l'exercice effectif du droit à la culture est encouragé par des mesures spécifiques, à destination de catégories de populations différentes, voire différenciées, au risque d'une nouvelle ghettoïsation. Ce faisant, un tel volontarisme politique et associatif tend « à produire la différence qui classe une fois pour toute (…) une différence [qui, si elle est] trop grande provoque souvent la non reconnaissance et la relégation dans la classe des « inclassables » »[216]. Un changement de regard porteur d'une acceptation des différences est donc susceptible de provoquer des effets pervers, ce volontarisme risquant d'encourager des comportements contre lesquels il cherche pourtant à lutter.

2. Un changement de regard en vue d'une acceptation des ressemblances

A leurs débuts, les actions d'insertion par la culture telles que les Adipa portaient une revendication identique à celle des discours politiques et associatifs ambiants. Puis progressivement, on a vu poindre une évolution en termes de changement de regard porteur d'une acceptation des ressemblances. C'est alors aux vertus ontologiques de la culture qu'il est fait appel, un retour de la métaphysique aristotélicienne qui observe « l'être en tant qu'être », indépendamment de ses déterminations particulières. L'objectif est de (re-)valoriser la dignité humaine en regardant les participants des ateliers comme des semblables parmi les semblables, en luttant contre toute forme de ghettoïsation.

La revendication porte alors sur la culture synonyme de valeurs humanistes dans lesquelles les tribunitiens se reconnaissent. Selon eux, « *aujourd'hui, c'est important de réintroduire du sens dans la fonction sociale de l'artiste dans nos sociétés parce que l'artiste qui est dans sa tour d'ivoire, l'art pour l'art, moi je suis pas dans cette optique là ; je pense que je suis un humaniste (…) j'ai besoin de sentir que je suis un être social dans un univers social (…) et j'ai prononcé le terme d'humaniste, c'est pas pour rien,*

[216] Messu M., *Les assistés sociaux : analyse identitaire d'un groupe social*, Toulouse, Privat, 1991, p. 22.

c'est au sens philosophique, vraiment, parce qu'aujourd'hui, c'est des valeurs qu'il faut réveiller ; alors on peut reprendre Sartre mais on peut aussi reprendre des valeurs plus anciennes et retourner à Platon ». La culture n'est donc plus seulement un outil d'ouverture, elle transcende les fonctions sociales et utilitaires pour mener à la compréhension de soi et de l'autre.

Mais une démarche qui prône l'acceptation des ressemblances, si elle se limite à la mise en place de l'exact opposé des démarches précédentes, n'échappe pas à son lot d'effets pervers. Elle peut notamment mener vers l'imposition d'une unité qui effacerait, voire étoufferait la disparité, comme l'ont fait tous les pouvoirs centralisateurs, y compris et surtout les moins démocratiques. Au regard des tribunitiens, le déploiement d'une insertion citoyenne doit donc avancer vers la reconnaissance des caractéristiques ontologiques des personnes en insertion, tout en leur offrant des moments opportuns pour faire la preuve de leur singularité, la pratique artistique étant un outil privilégié de cette expression singulière. Autrement dit, elle doit lier les deux composantes de l'identité qui renvoient, pour reprendre la terminologie de Ricœur, aux deux dimensions de « l'ipséité » et de la « mêmeté », de l'unique et du pluriel, du spécifique et du commun. Ce type d'insertion doit donc trouver un équilibre dans la voie souvent étroite qui sépare une affirmation de soi excluante de la seule intégration, qui annihile les ressources personnelles. L'insertion citoyenne aurait alors pour objectif de lier les contraires et de trouver les moyens de saisir la culture et la pratique artistique dans leur potentiel conjoint d'appartenance et de distinction. Ce faisant, elle devrait permettre à tout individu de « faire preuve de sa distinction sur un fond de communauté »[217].

Pour ce faire, l'un des moyens mobilisés concerne la vertu de l'art et de la culture en termes de réveil des sens, afin de permettre le développement de relations sensibles. Les sens, quels qu'ils soient, sont à la fois ce qu'il y a de plus universel et de plus subjectif. Les tribunitiens affirment que « *dans l'insertion c'est euh, enfin c'est comme ça dans la société en général mais dans l'insertion c'est flagrant, c'est très cartésien tout ça, et du coup, on oublie un peu de quoi l'humain est fait ; et l'art ça permet ça ; on te demande pas de savoir pourquoi t'aimes ou pas un truc, on te*

[217] Messu M., *op.cit*., p. 22.

demande de le ressentir (…) c'est vachement important pour s'orienter dans la vie (…) ; savoir dire j'aime ou j'aime pas ». Il s'agit alors de reconnaître « un être humain fait du même bois que soi, qui peut rire, pleurer, aimer »[218], tout en acceptant que chacun rie, pleure, et aime à sa façon.

Le second moyen que l'insertion citoyenne doit saisir pour parvenir à une acceptation des ressemblances concerne la mixité et le brassage des publics. Dans cette perspective, la diversité – sociale et culturelle – permet aux participants relevant de l'insertion de changer leur regard sur la société pendant que parallèlement, les personnes dites « insérées » changent leur regard sur le public en insertion. L'impulsion d'un brassage des publics peut se réaliser au sein d'un même groupe mu par une activité commune librement choisie, mais elle peut aussi se produire à travers la rencontre des publics lors de manifestations culturelles, ou plus simplement lors d'une exposition. Dans le même ordre d'idée, les tribunitiens qui oeuvrent au sein des Adipa souhaitaient mettre en place un nouveau fonctionnement des ateliers qui aurait permis une ouverture à tous publics, les soirs et les week-ends. Les bénéficiaires de minima sociaux, participants hebdomadaires des ateliers, se seraient alors mêlés aux habitants qui souhaitaient par exemple rénover de vieux meubles, apprendre à dessiner, à sculpter, etc.[219] Ce type d'échange s'est déjà produit sur les territoires observés avec des chantiers d'insertion centrés sur la réhabilitation du petit patrimoine bâti. Les responsables institutionnels du chantier avaient constaté qu'à mesure du travail réalisé, les habitants du village concerné changeaient de regard ; peu à peu ils ont commencé à échanger, dialoguer avec les employés du chantier. Mais l'échange social se produisait d'autant plus facilement que les membres du chantier d'insertion réalisaient une action valorisante à la fois pour eux-mêmes et pour le territoire. Elle recouvrait une utilité directement visible dans des lieux où les habitants sont attachés au patrimoine.

---

[218] Christen N., « ATD-Quart Monde », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 49.

[219] Cette idée est née lors de la deuxième année de fonctionnement des Adipa. Elle n'était toujours pas mise en œuvre à la fin de l'observation participante. Nous ne sommes donc pas en mesure de savoir si les intentions d'ouverture à tous publics se sont concrétisées. En revanche nous sommes en mesure d'affirmer que, au regard des responsables institutionnels et politiques, l'idée semblait complexe à réaliser. Les arguments avancés concernaient principalement des questions relatives à la responsabilité juridique de l'institution en cas d'accident.

La situation semble différente lorsqu'il s'agit d'exposer un travail purement artistique. L'entretien du petit patrimoine bâti relève en effet de représentations caractérisées par l'utilité du travail réalisé pour le bien de la collectivité – puisqu'il s'agit d'entretenir une mémoire commune – comme pour le bien des personnes en insertion puisque le travail permet une acquisition de compétences et de savoir-faire directement transférables dans le monde du travail (maçonnerie, travail de la pierre, etc.). Dans ce cadre, la transformation mutuelle des regards semble plus probante que dans le cas de l'exposition d'un travail artistique qui ne recouvre pas d'utilité sociale directement visible. Ce type de production peut au contraire provoquer un renforcement du regard péjoratif sur les personnes en insertion. Un ambivalent précise qu'« *il faut faire attention parce que, moi je trouve que ce qu'ils ont fait est vraiment très bien, ils ont vraiment valorisé le territoire, c'est très bien. Mais tout le monde n'est pas obligé de penser comme ça, surtout dans les petits villages où les gens sont un peu fermés à tout ça. Moi je comprendrais que les gens puissent se dire qu'il n'est pas normal qu'on mette de l'argent public dans ce genre d'action parce que ces gens doivent d'abord rechercher du travail ; c'est ce que risquent de penser beaucoup de gens, donc il faut être vigilent sur ce point* ».

Il semble donc que la recherche d'une issue qui concilie l'acceptation des différences et des ressemblances n'échappe pas au risque de renforcement de la stigmatisation. Elle est un compromis pratique nécessairement fragile, provisoire et dépendant d'une évolution des représentations au sein des mondes sociaux avec lesquels l'insertion citoyenne doit établir des interactions. Cultiver conjointement la différence et la ressemblance pour revendiquer une appartenance commune semble donc ne pas suffire à l'émergence d'une insertion citoyenne tangible.

3. Le changement de regard véhiculé par l'insertion citoyenne et la nécessaire alliance entre agir communicationnel et agir créatif

L'action des tribunitiens en vue de promouvoir une acceptation des ressemblances peut être interprétée à la lumière de la théorie de l'agir communicationnel développée par Jürgen Habermas[220]. Ce type d'agir trouve des échos dans le projet des tribunitiens sur le plan des valeurs universalistes qu'ils prônent, ainsi que sur l'intersubjectivité qu'ils perçoivent comme un socle de la citoyenneté. Habermas insiste en effet sur les méfaits de l'individualisation qui résulte de la modernité et prône la nécessité, par le biais de la communication, la discussion et l'argumentation, de développer un espace démocratique qui permet de rattacher l'individu à une appartenance universelle. Il décrit la modernité par une scission entre le social et le subjectif, et démontre l'importance de la communication dans l'intercompréhension. Dans ce cadre, seule l'intersubjectivité revêt un potentiel de redynamisation de la socialité. Aussi ne peut-il y avoir de démocratie sans recherche d'une valeur universelle dans la pluralité des différences subjectives. Cette valeur ne peut elle-même émerger que dans la mise en mouvement et la prise en compte d'un agir communicationnel qui vient compléter l'agir rationnel.

Mais la théorie de l'agir communicationnel rencontre aussi des limites quant à l'analyse du projet d'une insertion citoyenne. La première limite concerne la recherche d'un mouvement à sens unique qui irait du particulier à l'universel. En effet, si les tribunitiens insistent sur l'acceptation des ressemblances, considérant alors la culture dans son versant ontologique, ils revendiquent plus encore la nécessité de trouver un juste milieu entre les deux types d'acceptation – des ressemblances et des différences. Ce faisant, ils ne prônent pas seulement un agir communicationnel vecteur de reconnaissance de l'être sur la base d'une appartenance universelle, mais la nécessité de trouver un équilibre entre subjectivité et intersubjectivité, entre différence et ressemblance, ou encore, entre particularisme et universalisme.

---

[220] Nous nous référons à l'ouvrage de Habermas J., *Théories de l'agir communicationnel*, (1981), Paris, Fayard, 1987, (2 vol).

La seconde limite de l'agir communicationnel réside dans l'importance, voire l'hégémonie que Jürgen Habermas accorde à l'intersubjectivité, le menant parfois, non pas à nier, mais à diluer le sujet dans le concept plus global de « monde vécu » (*Lebenswelt*). Dans ce cadre, l'émergence du sujet ou encore la prise en compte du processus de subjectivation est difficile à percevoir. Or, on s'aperçoit là aussi que, si les tribunitiens accordent une forte importance à l'intersubjectivité, il est à leurs yeux tout aussi fondamental de travailler en vue de l'émergence du sujet perçu non pas isolément, mais dans ses relations avec le système.

L'orientation épistémologique susceptible d'éclairer le phénomène de l'insertion par la pratique artistique relève donc d'une prise en compte d'un sujet agissant au sein du système, d'une subjectivation qui émerge du conflit entre le sujet et les appareils institutionnels. L'optique développée par Alain Touraine permet de contrecarrer cette limite de l'agir communicationnel car elle définit les fondements de la citoyenneté non pas à travers l'intersubjectivité et la communication mais au contraire, à travers le sujet qui, par le biais de la liberté créatrice, entre en conflit avec le système. Pour Alain Touraine en effet, « si la démocratie est possible, c'est parce que les conflits sociaux opposent des acteurs qui, en même temps qu'ils se combattent entre eux, se réfèrent aux mêmes valeurs, auxquelles ils cherchent à donner des formes sociales opposées ». Les conflits sociaux sont alors définis comme « un débat sur le Sujet – enjeu culturel central – entre des acteurs sociaux opposés et complémentaires »[221].

Enfin, la troisième limite de l'agir communicationnel concerne l'assimilation de ce dernier à l'agir rationnel. En effet, Habermas ne remet pas en cause la place de la rationalité dans l'agir humain. Il ne regarde pas ces actions pourtant nombreuses que les théories par trop centrées sur la rationalité tendent à rassembler en une catégorie d'actions résiduelles, cette partie des actions qui ne sont pas guidées par l'unique intention rationnelle en vue d'un intérêt personnel. Pour le dire autrement, Jürgen Habermas ne se situe pas dans une réelle rupture avec les théories de l'action les plus répandues, il ne prend pas en compte l'action élargie à sa dimension créative.

[221] Touraine A., *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 433.

Pour une réelle prise en compte de l'agir créatif dans les théories de l'action, il semble nécessaire de revenir sur le courant théorique élaboré par les philosophes pragmatistes américains du début du 20ième siècle et plus particulièrement sur les travaux de John Dewey relatifs à la « démocratie créative ». Le pragmatisme montre l'importance de prendre en compte la part de créativité nécessairement présente dans tout agir humain. Introduire la conception pragmatiste de l'agir humain dans la compréhension de l'insertion citoyenne telle qu'elle est portée par les tribunitiens permet de montrer que lorsque, au sein des Adipa, ils insistent sur la localisation des ateliers dans des non-lieux, sur le rôle de l'imaginaire et du symbolique dans la création évènementielle, sur la remise en cause de l'hégémonie de l'utilité rationnelle ou encore sur la notion de projet de vie perçu comme un avenir en train-de-se-faire, ils rappellent que l'agir humain est aussi et toujours en partie guidé par l'évènement, l'inconstance, l'instabilité. La prise en compte de la créativité – qui consiste à libérer l'imagination pour quelle pénètre la sphère de l'action rationnelle – permet ainsi de considérer le processus d'insertion, non plus comme un objectif pré-défini à atteindre mais comme une construction continue et infinie de l'expérience. En ce sens, l'insertion citoyenne ne prendrait une forme institutionnelle spécifique que dans des situations de précarité passagères. Mais plus globalement, elle serait un objectif à atteindre pour tout individu, que l'institution le perçoive comme étant inséré ou non.

III. La culture, vecteur d'accès aux droits

1. Le droit à la culture pour plus de justice sociale

Le travail autour d'un changement de regard, qu'il porte sur une acceptation des différences ou des ressemblances, tente d'instaurer une plus grande reconnaissance en termes de dignité humaine au sein de l'insertion. Il ne suffit toutefois pas à l'instauration d'une insertion citoyenne. Les tribunitiens mentionnent en parallèle et de manière récurrente, la nécessité de changer les représentations afin de lever une ambiguïté sur la question de l'accès aux droits qui fondent la citoyenneté ; ambiguïté qui instaure un flou quant à la question de savoir si les droits du citoyen sont absolus ou conditionnels. Dans ce cadre, l'insertion citoyenne vise à croiser la reconnaissance de la dignité et un plus de justice sociale.

Sur un plan historique, il faut rappeler que la communauté des citoyens n'a cessé de s'élargir depuis l'Antiquité. Sans retracer l'évolution des droits qui fondent le citoyen actuel, on sait que les droits civils émergent parallèlement à l'économie libérale dans l'Angleterre du 18ième siècle. Le 19ième siècle quant à lui est marqué par une légalisation en termes de droits politiques. Enfin, le 20ième siècle et l'Etat providence confirment l'existence de droits sociaux qui n'auront de cesse de se développer et participent désormais à la définition du citoyen. Partant d'un cadre limité aux êtres sociaux de sexe masculin ne participant pas au travail productif, la citoyenneté est aujourd'hui censée concerner tout individu qui vit en société et qui est intégré au contrat social.

Toutefois, dans l'acception commune, le bénéfice de l'aide sociale et l'accès aux droits sont deux éléments antinomiques. Le premier relève d'un sujet passif tandis que le second relève de l'acteur social. Le passage de l'aide sociale à la notion d'action sociale était notamment motivé par la volonté de reconnaître certains droits aux personnes dépendantes de l'institution gestionnaire du social. De plus, parallèlement à l'élargissement des politiques sociales et des droits qui en découlent, l'évolution de l'économie et de la société provoque des avancées considérables dans le domaine du loisir. Ce dernier est alors porté à l'état de « nouvelle valeur sociale de la personne qui se traduit par un nouveau droit social, le droit pour elle de disposer d'un temps dont la fin est d'abord la satisfaction d'elle-même »[222]. A travers le loisir, la culture est alors utilisée comme un élément de formation des citoyens, elle est un droit à part entière. Ce droit au loisir, en intégrant l'action sociale, visait la transformation des bénéficiaires de l'aide sociale en sujets actifs dans leur parcours d'insertion. Le système permettait alors aux personnes dites « exclues » de faire un pas vers la citoyenneté.

Une fois de plus, le père Joseph Wrésinski et le mouvement ATD-Quart Monde étaient sur le devant de la scène lorsqu'il s'est agi de défendre l'accès aux droits – entre autre à la culture – pour les plus démunis. Le leader charismatique de ce mouvement affirme que « de ces droits pourtant fondamentaux, les familles du Quart Monde sont exclues. Car il n'est d'accès au droit que face à des communautés qui vous

[222] Dumazedier J., *Sociologie empirique du loisir*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 96.

reconnaissent en identifiant l'apport que vous leur fournissez. Hors de cette reconnaissance, toutes les mesures sont des mesures d'assistance, qui ne permettent pas d'être des hommes de culture à part entière. (…) [Ces familles] savent que, si le droit peut aider à libérer les hommes de la dépendance, il faut être capable de maîtriser le droit pour ne pas vivre dans l'assistance »[223].

Toutefois, s'il est vrai qu'une meilleure connaissance des droits individuels permet à tout individu de renforcer sa citoyenneté, elle ne suffit pas à le transformer en un citoyen actif. Le savoir est une donnée importante dans l'exercice citoyen mais la mise en œuvre d'une culture démocratique et d'une pratique citoyenne ne se réduit pas au savoir. Plus que connaître ses droits et ses devoirs, il s'agit aux yeux des tribunitiens, d'en avoir conscience. Pour ce faire, il faut, comme pour la participation à l'espace citoyen, les pratiquer. Un tribunitien précise qu'« *il faut leur faire comprendre qu'ils ont le droit à la culture, et pour ça, il faut les emmener dans l'espace public, dans les lieux culturels pour qu'ils comprennent qu'ils y sont chez eux comme n'importe qui ; (…) il faut vraiment les confronter à l'espace public* ». Au regard des tribunitiens, la confrontation à l'espace public permet un exercice de la citoyenneté car il confronte les bénéficiaires de l'aide sociale à d'autres réalités que la leur propre.

2. L'insertion citoyenne et la lutte pour la reconnaissance de droits absolus

Au sein de l'insertion traditionnelle, pour ce qui concerne le droit à la culture comme pour l'ensemble des autres droits, la question demeure quant à la nature, conditionnelle ou au contraire, absolue, des droits du citoyen. A mesure des évolutions de société, une scission est apparue, distinguant d'une part, les droits civils et politiques conférés à l'homme en tant qu'abstraction, et d'autre part, les droits économiques et sociaux, qui ne trouvent sens qu'en référence à des situations sociales concrètes. Pour les droits sociaux, l'ambiguïté demeure quant à leurs conditions d'obtention.

Le RMI est un parfait exemple de ce type de droit conditionnel puisque le revenu minimum, affublé d'un contrat d'insertion, peut être supprimé si l'individu ne

[223] Wrésinski J., cité par Lion A., de Méca P., *Culture et pauvretés*, Paris, La Documentation Française, 1988, p. 155.

répond pas aux obligations qui délimitent la relation contractuelle. Mais la loi de 1988 est floue sur ce point. Il serait en effet tout aussi juste de l'interpréter comme donnant droit à un revenu minimum sans contrepartie, constituant alors un droit fondamental impossible à remettre en cause. Entre droit absolu et droit conditionnel, le législateur n'a pas tranché. Le RMI, comme l'ensemble des droits sociaux, est donc à la fois un droit assorti de devoirs et un droit sans contrepartie[224].

Lorsque les tribunitiens dénoncent les droits instituant une contrepartie, ils dénoncent dans le même temps le manque de reconnaissance de la dignité humaine qui s'ajoute à la fragilité de la justice sociale. Selon eux, si tout individu est un citoyen à part entière, il semble toutefois que certains soient plus citoyens que d'autres. L'un d'eux pense que « *notre but c'est d'en faire des citoyens, on est bien d'accord, c'est ce qu'on veut tous ici ; mais c'est pas facile parce qu'en dehors de ça, il y a plein de moments dans leur vie où on leur fait bien comprendre qu'ils ne sont pas des citoyens comme les autres (…) quand tu passes ta vie devant des guichets et que t'es du mauvais côté du guichet (rire) je suis pas sûr que tu te sentes citoyen (rire). Alors évidemment, les élus et tout le truc ils leur disent qu'ils sont des citoyens (…) ils sont dans le politiquement correct, mais en fait, c'est du bluff tout ça, il y en a plein qui n'en pensent pas un mot* ». Les personnes en insertion seraient alors des citoyens de droit, mais non de fait. Dans certaines situations concrètes, ils évolueraient dans des zones de non-droit.

La même ambiguïté demeure quant au droit à la culture ; elle est même renforcée dans la mesure où ce droit, plus que les autres, se situe dans un entre-deux, entre abstraction et concrétude, entre droits assortis de devoirs et « droits de l'Homme ». Sa mention dans une pluralité de textes juridiques aux statuts distincts le montre. Le droit à la culture est en effet mentionné, en 1998, dans la loi d'orientation de la lutte contre les exclusions. Il concerne l'article 140 qui stipule que « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture, à la pratique sportive, aux vacances et aux loisirs constitue un objectif national. Il permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté ». Le droit à la culture est à la fois isolé – puisqu'on ne le trouve dans aucun

[224] Nous avons vu que cette question de la nature des droits sociaux sépare clairement les conservateurs qui ne conçoivent pas un droit social sans contrepartie, et les tribunitiens, qui revendiquent la mise en place d'une insertion reconnaissant des droits absolus. Les ambivalents, une fois de plus, sont dans l'entre-deux, avec toutefois une tendance plus prononcée pour l'adhésion à un projet de société qui repose sur des droits sociaux conditionnels.

autre article de la loi – et dilué – puisqu'il se fond dans l'ensemble des pratiques sociales relatives au temps libre.

Bien avant la fin du 20ième siècle et les lois relatives à la lutte contre les exclusions, le droit à la culture était déjà mentionné dans le Préambule de la Constitution de 1946 ; il est repris dans celle de 1958 et traverse donc les différentes républiques. Il occupe aussi une large place dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948. Cette dernière mentionne « la liberté de pensée, de conscience et de religion » (art.18), « la liberté de réunion et d'association » (art.20), faisant référence à l'individu comme abstraction. Parallèlement, il est précisé que « toute personne a droit à l'éducation » (art.26) et « droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer aux progrès scientifiques et aux bienfaits qui en résultent » (art.27), faisant alors référence à l'individu en situation. Enfin, une « Déclaration [spécifique] sur les droits culturels en tant que droits de l'homme », a été adoptée en 1970 par l'Unesco, faisant alors pleinement référence à un droit à la fois absolu et concret. Il y est stipulé que « le droit à la culture implique la possibilité pour chacun de disposer des moyens nécessaires pour développer sa personnalité, grâce à une participation directe à la création de valeurs humaines, et de devenir ainsi maître de sa condition que ce soit sur le plan local ou à l'échelle mondiale » (art.11).

Ces droits culturels font pleinement écho au volontarisme des tribunitiens lorsqu'ils revendiquent un changement dans le fonctionnement traditionnel de l'insertion et plaident pour la mise en place d'une insertion citoyenne, source de droits absolus pour un plus de dignité et de justice sociale. Ce faisant, comme dans les différentes déclarations précitées, ils lient le droit et la morale. Ces sphères peuvent être considérées comme deux cercles concentriques, d'inégal rayon. Les cercles sont effectivement concentriques puisque le droit recouvre des valeurs et des obligations communes à la morale. Mais ils ne sont que concentriques, dans la mesure où les valeurs et obligations de la morale dépassent celles du droit, prenant en compte des valeurs telles que la dignité, la justice sociale, la providence, la protection de l'individu et les possibles perfectionnements de la personnalité humaine.

Le projet d'une insertion citoyenne porté par les tribunitiens tend donc à transformer les valeurs et les pratiques de l'insertion traditionnelle afin que les populations dites « défavorisées » ne soient plus seulement des citoyens de droits mais le soient avant tout dans les consciences et dans les faits. La culture permettrait alors de transformer le système de l'insertion dans une optique proche de celle que portait le mouvement Anthropophagique[225]. Le Manifeste de ce mouvement stipule en effet que l'anthropophagie, dans son sens métaphorique, traduit « ce qui vise l'incorporation dans l'organisme social de tout ce qui est objet d'exclusion, de rejet : l'étranger, le fou, le délinquant et l'instinctif. Elle a donc un caractère positif. Elle n'implique pas la destruction de ce qu'on mange ou dévore. Elle vise sa mise à profit, l'assimilation de ses qualités et de ses vertus »[226].

[225] Le mouvement Anthropophagique est né au Brésil en 1928 sous l'impulsion d'Oswald de Andrade. Il visait à orienter la culture brésilienne vers d'autres fondements que ceux emprunts des impératifs moraux et idéologiques de la culture occidentale.
[226] Oswald de Andrade cité par Jeudy H.P., *op.cit*., p. 124.

Chapitre 9 - L'insertion citoyenne entre utopie alternative et imposition d'un nouvel ordre normatif

Lorsque les tribunitiens revendiquent une transformation de l'idéal insertioniste en vue d'une insertion citoyenne, lorsqu'ils luttent contre les inégalités sociales pour un plus de dignité et de justice, pour une reconnaissance de droits absolus en vue d'une acceptation du statut de citoyen de droit et de fait, ils reprennent le *credo* d'utopies économiques et sociales très anciennes. Des utopies qui se sont affirmées plus particulièrement à la naissance de l'industrie, des sociétés capitalistes et du modèle libéral.

Les tribunitiens portent donc un regard sur leur intervention qui dépasse le domaine propre de l'insertion. Ce domaine d'intervention sociale particulier est alors perçu comme un épiphénomène qui éclaire la structure sociale dans son ensemble. Ce faisant, lorsque les tribunitiens expriment des velléités de changement dans la société, ils visent aussi un changement de la société. Autrement dit et dans ce cadre, la transformation du micro-social n'a de sens que dans ses répercussions sur le macro-social.

Les tribunitiens ne portent donc pas seulement un projet d'insertion citoyenne à destination de publics spécifiques, ils cherchent aussi à véhiculer un projet de société, un projet politique citoyen. Ce chapitre se propose de montrer en quoi le contenu du

projet de société des tribunitiens est très proche de ceux qui, à travers l'histoire, ont animé différents mouvements et notamment l'Education Populaire. Des projets qui encore aujourd'hui, animent les réseaux d'artistes et intellectuels engagés dans les questions relatives à la participation de l'art et des artistes à la vie démocratique (I). Mais qu'ils soient anciens ou actuels, ces projets de sociétés éprouvent des difficultés, concrètement et institutionnellement, à atteindre le statut de pratique sociale légitime ; statut pourtant nécessaire à l'existence sociale de toute innovation. Cet état de fait relève en très grande partie de l'aspect utopique de ce type de projet ; une utopie susceptible d'aboutir à l'imposition d'un système de valeurs marginal ; système de valeurs qui lui-même pourrait mener, chez certains bénéficiaires de l'aide sociale, à un renforcement du processus de marginalisation, autrement dit, à l'effet strictement opposé à celui recherché dans l'insertion traditionnelle (II).

I. Les tribunitiens porteurs d'un projet de société

1. Un projet de société en faveur de la démocratie participative

La première ligne d'action du projet politique porté par les tribunitiens concerne les questions relatives à la pratique citoyenne et la participation à la vie sociale locale. En plus de viser l'insertion des individus, leur objectif fondamental vise à redonner une signification à une solidarité, un lien social et plus globalement, une société que les tribunitiens estiment « *en perte de sens* ». Dans ce cadre, la culture et la pratique artistique sont mobilisées dans leur potentiel de création de repères imaginaires et d'activation du rôle des symboles. A leurs yeux en effet, lorsque l'imaginaire et le symbolique sont en panne, c'est toute la société qui est menacée. L'absence de symbolique, d'imaginaire et de rêve est selon eux une des causes des formes de violence qui se développent dans les périphéries urbaines.

Les tribunitiens ne cherchent donc pas à colmater des brèches là où d'autres politiques et actions de proximité ont échoué. Ils ne considèrent la culture ni comme une panacée ni comme un remède universel. Leur perspective est plus large et tente d'amener le monde de l'insertion, et plus globalement la société dans son ensemble à considérer le rôle de la culture dans la lutte contre les inégalités et les injustices

sociales ; une lutte qu'ils perçoivent comme étant à la source du développement et de la dynamique de la démocratie participative. En ce sens, ils ne se revendiquent pas comme des agents peu ordinaires de l'insertion mais comme des acteurs des évolutions de société et de l'organisation de la structure sociale. Leur volonté d'agir sur l'activation de la démocratie fait largement écho aux projets de société développés par des mouvements contestataires depuis la fin du 19ième siècle, dont, parmi les plus connus, celui de l'Education Populaire.

Rétrospective du projet d'Education Populaire

> Parallèlement au mouvement de démocratisation de l'enseignement impulsé par le projet Jules ferry et les lois rendant l'enseignement obligatoire, le mouvement d'Education Populaire émane de la volonté de quelques personnages politiques et syndicaux. Leur objectif est de promouvoir l'accès à la culture pour tous dans un contexte politique et idéologique fortement déterminé par la notion de lutte des classes. Des prémisses de ce mouvement volontariste se trouvent toutefois dès le premier quart du 19ième siècle lorsque « les classes dangereuses se sont mises à lire. Au moment du Second Empire, les ouvriers se sont jetés dans la vie intellectuelle avec une force irrésistible. Marx déjà, arrivant en France, en avait fait l'expérience : dès l'un de ses premiers soirs, Henri Heine ne l'avait-il pas emmené dans une de ces maisons où les ouvriers se réunissaient après le travail, pour s'enseigner les uns les autres (…). A Bruxelles, à Londres, existaient de tels cercles de travailleurs »[227].
>
> L'Education Populaire aurait donc fait ses premiers pas dans une longue période allant de l'organisation des cercles ouvriers sous le règne de Napoléon III jusqu'à l'institutionnalisation du patronage scolaire en 1880. Dans l'entre deux, Jean Macé crée la Ligue d'enseignement deux ans après le modèle belge lancé par Charles Buls en 1864. L'objectif central de ces premiers temps du mouvement d'Education Populaire est de compléter le travail d'apprentissage délégué à l'Education Nationale et accompli par l'Ecole. Ce mouvement entrera rapidement en conflit avec l'Etat et l'Eglise qui jusqu'alors détiennent le monopole de l'éducation. Afin d'obtenir une place reconnue et légitimée par l'Etat dans

[227] Duvignaud J., *La solidarité. Liens de sang et liens de raison*, Paris, Fayard, 1986, p. 149.

l'instruction de la population et plus particulièrement des jeunes issus de la classe ouvrière, l'Education Populaire développera des actions de contestation dès sa naissance et les maintiendra jusqu'aux évènements politiques et sociaux de 1936 qui marquent la seconde phase de son développement.

Parmi les évènements de 1936, les congés payés et la diminution du temps de travail bouleversent les schémas anciens et apportent des changements internes à la vie quotidienne de la classe ouvrière. Parmi ces changements, les loisirs émergent comme forme d'activité sociale institutionnellement reconnue et accessible à tous. Dès 1936, Léon Blum sollicite Léo Lagrange pour lui proposer le sous secrétariat d'Etat à l'organisation des loisirs et des sports[228]. Léo Lagrange a alors à charge le développement des trois secteurs principaux que sont les vacances et le plein air, les sports et enfin, la culture populaire.

En termes politiques, l'initiative impulsée par le gouvernement Blum est inédite dans l'histoire de la classe ouvrière car pour la première fois, une organisation politique tente d'accompagner les modifications survenues dans la vie ouvrière par la volonté de rendre la culture accessible à tous. Le projet de société élaboré par l'Education Populaire prend alors forme. Il consiste, pour l'essentiel, à « aller au peuple » dans le but de réduire les inégalités culturelles entre classes sociales.

La seconde guerre mondiale et les actions menées par la Résistance marquent une nouvelle phase du développement de l'Education Populaire.[229] Il faut noter que la participation à la vie

---

[228] Dans les premiers mois de son existence, la structure reste sous la tutelle de l'Education Nationale pour acquérir davantage d'autonomie dès 1937 où le premier ministre en fait un secrétariat d'Etat à part entière.

[229] L'institutionnalisation du mouvement de démocratie culturelle se renforce avec la création, en 1944, de la Direction de l'Education Populaire et des mouvements de jeunesse. Quatre ans plus tard, la Direction de la Jeunesse et des Sports lui succède, trouvant ainsi son appellation actuelle. Cette nouvelle phase est marquée par la mise en place de professionnels dans les équipements culturels, tant dans la capitale qu'en province. Il faut toutefois souligner que ce premier mouvement de décentralisation de la culture – théâtrale notamment – ne fait qu'officialiser une volonté de diffusion artistique en province qui émergeait déjà mais de façon timide et peu répandue à la fin du 19ième siècle. L'une des premières expériences de ce type fut menée dans le département des Vosges avec la création du théâtre de Bussang, l'un des premiers « théâtres du peuple » qui ouvre ses portes en 1884. Enfin, toujours dans l'après guerre et d'un point de vue associatif, une troisième génération de l'Education Populaire voit le jour comme,

citoyenne par le biais d'une réflexion active sur les orientations de société se pratiquait déjà au sein des groupes de maquisards et de résistants. En effet, pendant les périodes préalables à la mise en place d'actions de résistance ou dans l'attente de l'arrivée des personnes qui souhaitaient passer la frontière, maquisards et résistants ont passé de nombreuses heures à discuter de problèmes de société. Ces moments ont marqué les débuts d'une implication des jeunes dans une réflexion citoyenne portée par l'action. Paul Jansen raconte que « pendant les hivers, nous montions pour ravitailler les jeunes ayant échappé au S.T.O. ou les prisonniers évadés d'Allemagne, et nous avons fait ces soirées « d'Education Populaire » sans le savoir. Nous discutions de tout, on reconstruisait le monde, et je me suis rendu compte (…) qu'il était tout à fait facile de faire cohabiter des gens qui avaient des tendances et des âges différents, lorsqu'on discutait de problèmes qui les touchaient particulièrement, comme le travail après guerre, la reconstruction du pays, la famille, etc. Les idéologies disparaissaient, et on trouvait des cheminements qui nous permettaient de travailler très correctement ensemble »[230].

De sa naissance jusqu'à l'après Seconde Guerre Mondiale, la situation politique du pays, ainsi que la situation sociale des classes laborieuses, sont analysées par les porteurs du mouvement comme un déni de justice à l'égard du peuple. Les militants de l'Education Populaire souhaitent apporter à la classe ouvrière les bénéfices culturels qu'eux-mêmes considèrent comme étant à la source de leur propre émancipation politique. Formant une sorte de contre pouvoir, ils dénoncent le fait que l'Etat bourgeois refuse la diffusion culturelle parmi l'ensemble des classes constitutives de la société par crainte d'une trop forte émancipation du peuple.

En arrière fond de ce projet idéologique véhiculé par l'Education Populaire, comme en arrière fond du projet véhiculé par les tribunitiens, se trouve la volonté de valoriser le citoyen par le biais de sa participation aux affaires de la cité. Les initiatives en termes de dynamisation de la démocratie participative commencent à se répandre de façon significative dans les années 1970. L'Education Populaire y participe. Elle a

---

pour les structures les plus connues, les Maisons des Jeunes et de la Culture. D'un point de vue juridico-légal, l'Education Populaire commence alors à s'inscrire dans les prérogatives de l'Etat.

[230] Jansen P., « La naissance des Maisons des Jeunes et de la Culture », *in* Maurel Ch., *Education Populaire et travail de la culture. Eléments d'une théorie de la praxis,* Paris, L'Harmattan, 2000, p. 15-18.

notamment été un partenaire privilégié dans les villes avant-gardistes en termes de développement social reposant sur l'alliance entre le culturel et le social.

L'exemple de la ville de Grenoble[231] qui a développé un important projet participatif dans les années 1960-1970, est particulièrement éclairant en matière d'alliance entre le culturel et le social. L'objectif de la municipalité était d'inciter les habitants à prendre conscience des questions relatives à la vie urbaine. Au cœur de la démarche politique se trouvait donc la volonté de valoriser l'individu dans sa fonction de citoyen. En 1975, on peut lire dans une revue locale que « la municipalité entend répondre aux besoins d'expression et de responsabilité des citoyens dans l'organisation de leur environnement éducatif, culturel et social. Par une promotion de l'animation globale dans les quartiers, elle veut faciliter la communication, les échanges, la prise de conscience collective et l'accès des citoyens aux responsabilités collectives »[232]. Il semble que la présence de militants de Peuple et Culture au sein du conseil municipal ne soit pas sans lien avec le développement de cette politique participative. Dès 1963, la commission urbaine de la municipalité composée, entre autres, de membres de ce mouvement issu de l'Education Populaire annonce comme un objectif central le fait d'« aider les habitants à trouver les moyens de s'exprimer, de participer efficacement à la réalisation et à la gestion des équipements qui doivent répondre à des besoins réels, surtout dans les quartiers neufs »[233]. L'ensemble des équipements, MJC, régies de quartiers, centres socioculturels, maisons de la culture sont alors mobilisés par les élus sur ce projet. Les structures intermédiaires sont appelées à combler les espaces interstitiels qui séparent l'individu des affaires publiques et politiques et l'empêchent de développer un comportement citoyen.

Trente ans plus tard, on retrouve les mêmes objectifs de développement d'un comportement citoyen et d'investissement de l'individu dans les affaires de la cité. Les objectifs sont simplement déplacés d'une politique urbaine de développement vers une politique sociale de gestion de l'insertion. En effet, dans les politiques d'insertion menées par le département des Vosges sur lequel se développent les Adipa et dans

---

[231] Sur cet exemple de la ville de Grenoble, nous nous référons principalement aux écrits de Roudet B., *in* Poujol G., (dir.), *Education Populaire : le tournant des années 1970*, Paris, L'Harmattan, 2000.
[232] Revue municipale *Grenoble*, n°48, *in* Poujol G., 2000, *op.cit.*, p. 181.
[233] Roudet B., cité par Poujol G., *op.cit.*, p. 170.

lequel oeuvrent les tribunitiens, le PDI de 2001-2003 affiche un objectif de « promotion du citoyen. [Il s'agit de] valoriser les potentialités des hommes et des femmes en leur permettant d'accéder à une reconnaissance sociale et à une implication dans la cité »[234], d'aider les bénéficiaires de minima sociaux à « passer d'un comportement passif à une démarche active en réalisant une production culturelle et artistique allant de la conception à la présentation publique »[235]. Comme pour l'expérience grenobloise, les structures intermédiaires telles que les associations d'Education Populaire sont sollicitées pour faciliter la rencontre entre la culture et le social. Les animateurs socioculturels qui encadrent les ateliers et qui relèvent tous de structures dépendantes de Jeunesse et Sports sont ainsi appelés à combler les interstices qui freinent la participation des usagers de l'aide sociale à la vie des territoires. Toutefois, que les actions participatives se déroulent dans les années 1970 ou qu'elles soient contemporaines, la mise en œuvre des objectifs de participation à la vie sociale ne va pas de soi et l'activation de la démocratie participative est à relativiser.

Sur ce point, dès la fin des années 1970, la municipalité de Grenoble émettait deux principaux constats d'échec. Le premier réside dans la difficulté, devenue banale à force de se répéter dans l'histoire, d'intégrer les populations les plus défavorisées au projet participatif. Le second constat, moins banal, montre que les initiatives faisant intervenir la culture dans l'action sociale sont susceptibles de provoquer l'un tout autant que son contraire. Denise Belot, conseillère municipale de la ville de Grenoble sous la mandature de Dubedout, constatait dès 1975 que « il faut bien voir que le type de service créé, la manière dont nous répondons aux besoins, peuvent soit favoriser une prise de conscience et une prise en charge par les gens de leurs problèmes, soit les maintenir dans un comportement d'assistés et d'éternels mineurs. Soit leur faire sentir leur responsabilité à l'égard de la chose publique, soit en faire des réclameurs et des consommateurs de services peu soucieux des besoins des autres couches de la société »[236].

Ce constat se retrouve aujourd'hui dans les Adipa qui, par les valeurs et les pratiques qu'ils véhiculent, peuvent être tout autant des instruments de contestation que

[234] PDI 2001-2003, DVIS, p. 5.
[235] *Ibidem.*
[236] Revue municipale *Grenoble*, n°48, 1975, *in* Poujol G., *op.cit.*, p. 180.

des outils d'intégration. Ils sont donc porteurs, en eux-mêmes, d'une forte contradiction qui freine d'une part leur acceptation et leur émergence et d'autre part, leur pérennité. Nous avons vu notamment que les glissements de valeurs qui s'opèrent dans les représentations sociales des participants peuvent tout autant les mener vers une acceptation du système normatif que vers son refus catégorique, vers une consolidation de leur intégration que vers un renforcement du processus de marginalisation.

2. Un projet de société fondé sur la démocratie culturelle

A travers les Adipa, les tribunitiens tentent de dépasser la simple utilisation de la pratique artistique et de la culture perçues comme des vecteurs d'insertion pour porter des messages d'envergure en termes d'accès de tous à toutes les formes culturelles. En ce sens, ils sont là encore proches des militants qui ont porté le projet d'Education Populaire à mesure de son évolution.

Rétrospective du projet d'Education Populaire

En développant l'ambition de toucher le « non public », le projet de l'Education Populaire porte les velléités d'une démocratie culturelle. La première décentralisation théâtrale illustre pleinement le projet de démocratie culturelle telle que l'a construit l'Education Populaire. En effet, à partir de 1946, Jeanne Laurent, alors sous directrice des spectacles et de la musique à la Direction Générales des Arts et des Lettres – précurseur du ministère chargé des affaires culturelles qui naîtra treize ans plus tard – engage une politique de décentralisation dramatique. Cette démarche fait suite à celle impulsée après la Première Guerre mondiale où l'Education Populaire investit l'expression artistique en développant des activités notamment dans le théâtre amateur et le chant choral jusqu'alors pris en charge par le clergé. En promulguant la laïcisation de ces activités, l'Education Populaire affirme sa lutte contre l'omnipotence de l'Eglise et de l'Etat dans les affaires de la cité, à un moment où la séparation de ces deux entités est encore récente. Prenant en compte les prémisses de ce mouvement, Jeanne Laurent engage une démarche politique qui permet d'institutionnaliser la diffusion théâtrale en encourageant la

création de centres dramatiques de province. Lieux de démocratie culturelle, ces centres dramatiques nationaux, parfois désignés comme des postes avancés du militantisme théâtral, avaient pour ambition et objectif d'aller vers les populations qui ne seraient pas venues d'elles-mêmes au théâtre parce qu'elles estimaient qu'il s'agissait d'un divertissement réservé à la classe bourgeoise. Déjà à cette époque, il s'agissait donc de cesser d'attendre que le peuple vienne vers la culture ; il s'agissait de faire en sorte que la culture aille vers le peuple.

Dans la même mouvance et toujours sous la 4ième République, Jean Vilar est nommé directeur du Théâtre National Populaire. Dans l'optique d'une démocratie culturelle, Vilar cible le non public et écrit qu'il s'agit de « remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique, le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé »[237].

Forte de cette expérience, la première décentralisation théâtrale œuvre concrètement en faveur d'une rupture des clivages culturels, mais aussi sociaux. Ce faisant, l'Education Populaire « se réfère à un modèle républicain d'intégration sociale. Elle vise à populariser la raison comme à promouvoir l'accès à la culture »[238].

Si, depuis ses origines, l'Education Populaire revendique un projet de société reposant sur l'égalité des chances d'accès à la culture, pour autant, le mouvement n'est pas dénué de contradictions. La première contradiction concerne la volonté des militants d'aller vers le peuple, de transporter les biens culturels vers les classes laborieuses en outrepassant les clivages sociaux. De nombreux écrits – qu'ils soient de type sociologique ou militant[239] – mentionnent le relatif échec du mouvement dans ce transport de la culture vers les groupes sociaux qui n'en bénéficient pas spontanément. Geneviève Poujol rappelle qu'à cette époque, « l'Education Populaire côtoie le monde ouvrier mais ne le

[237] Vilar J., *Petit manifeste de Suresnes. Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 147.
[238] Poujol G., *op.cit*., p. 210.
[239] Les écrits des différentes fédérations d'Education Populaire de la fin des années 1970 jusqu'à nos jours stipulent clairement que l'Education Populaire a failli à certains de ses objectifs et qu'il lui faut désormais redéfinir son projet, redéployer les éléments du projet de société qu'elle souhaite porter et défendre.

> rencontre pas. (…) Elle se forge dans le creuset des classes moyennes et dans les luttes de factions »[240]. Au lieu d'« aller au peuple », le mouvement aurait donc renforcé les clivages qu'il voulait effacer, laissant de côté les plus défavorisés. L'Education Populaire serait ainsi allée à l'encontre de la volonté idéologique qu'elle affichait.
>
> Un des effets pervers de cette contradiction se trouve dans le renforcement des positions sociales de chacun. Les classes laborieuses sont finalement peu touchées par la démocratie culturelle qui bénéficie principalement à la classe moyenne émergente. Lorsque l'Education Populaire affirme qu'elle touche le « non public », elle entretient un leurre. Le « non public » qu'elle parvient à inclure dans la pratique culturelle est en réalité un public qui était déjà prêt à accéder à la culture du fait d'une ascension sociale et d'une accumulation préalable de capitaux intellectuels et culturels. Il s'agit notamment d'un public qui avait déjà tiré des bénéfices de la démocratisation de l'enseignement, qui avait déjà accès à une certaine forme de savoir. En bref, l'Education Populaire s'adressait en fait à ceux qui traversent l'espace social pour évoluer dans la hiérarchie des classes. Et lorsqu'elle touchait des membres de la classe laborieuse, il s'agissait le plus souvent de travailleurs politiquement engagés dans la lutte contre les inégalités. Ce faisant, l'Education Populaire a accentué le hiatus qui séparait la classe ouvrière des autres classes sociales, risquant ainsi de renforcer les rapports de domination et les freins à la participation des plus démunis à la vie sociale et culturelle.

Le même problème se pose aujourd'hui dans les Adipa. Les motivations et critères d'orientation des participants ne font pas l'unanimité au sein des représentations des acteurs de l'insertion. Pour la plupart des travailleurs sociaux, et plus particulièrement parmi les ambivalents, le critère d'orientation central réside dans la familiarité de la personne avec la pratique artistique et la culture. L'un d'eux précise que « *moi j'ai envoyé quelqu'un parce qu'il me disait que quand il était plus jeune il aimait bien faire de la poterie donc je me suis dit que ça lui plairait. Mais je ne me vois*

[240] Poujol G., Simonot M., *op.cit.*, p. 89-105.

pas envoyer quelqu'un qui ne me parle pas de ça, qui n'a pas un minimum d'intérêt pour le truc ». Parallèlement, les tribunitiens luttent contre cette idée d'une socialisation préalable. Selon eux, « *tant que tu n'as pas été face à l'art, tu ne peux pas savoir si ça te plait. C'est comme un enfant, tant qu'il n'a pas fait plusieurs activités sportives ou je ne sais quoi d'autre, il ne peut pas te dire laquelle il préfère. L'art c'est pareil. Il faut toucher, il faut faire, il faut pratiquer pour savoir si on aime ou pas. Donc du coup c'est le genre d'atelier qui s'adresse à tout le monde au départ, et ensuite la personne choisit de rester ou pas.* » Face à ce type de désaccord, on s'aperçoit qu'au sein des ateliers, une part importante des participants a déjà une expérience ou au moins une attirance pour la pratique artistique amateur. Le public visé à l'origine ne recouvre donc pas tout à fait le public réellement présent. Au même titre que l'Education Populaire a implicitement contribué à la marginalisation des laissés pour compte de la culture, l'insertion contribue à une forme de sélection des publics.

La difficulté d'ouvrir l'accès à la culture à toutes les populations et notamment aux populations les plus en difficultés sur les plans économique et social est donc récurrente dans l'histoire de la démocratisation de la culture. Elle est en lien direct avec un second type de difficulté qui concerne l'ouverture des publics à toutes sortes de cultures. Une difficulté qui, là encore, se trouvait dans le projet idéologique de l'Education Populaire.

Rétrospective du projet d'Education Populaire

> La seconde contradiction de l'Education Populaire concerne le type de culture que le mouvement souhaitait démocratiser. La notion de « culture populaire » était fréquemment mentionnée dans les énoncés du projet initial. On aurait ainsi pu s'attendre à ce que les militants portent un mouvement culturel de type horizontal, positionnant la culture populaire sur un même *continuum* que la culture dite « noble » et luttant dans le sens de la reconnaissance d'une équité des valeurs entre les deux types de culture. Or, le mouvement s'est révélé plus complexe et ambigu. Joël Roman précise que l'Education Populaire n'a eu de cesse d'osciller entre une diffusion de type horizontal et une diffusion verticale descendante. « Faut-il chercher les voies et les moyens d'une promotion des formes culturelles populaires, ou faut-il au

contraire permettre aux plus démunis d'accéder de la manière la plus rapide et la plus complète possible aux acquis de la haute culture ? Cette ambivalence n'a cessé de frapper les entreprises de l'Education Populaire, même si celle-ci s'est plutôt située du côté de la seconde branche de l'alternative »[241].

L'Education Populaire se serait ainsi construite sur la base d'une aporie aujourd'hui encore insoluble. On peut expliquer le paradoxe dans lequel elle s'est engagée par la volonté de promouvoir une élite. Finalement, il s'agissait peut-être davantage d'impulser un mouvement d'ascension sociale vers les classes moyennes que de lutter contre le dénie des plus défavorisés. Plus encore, on peut supposer la persistance d'une lutte idéologique contre l'aristocratie et l'ancienne bourgeoisie. Geneviève Poujol rappelle en effet que l'Education Populaire visait à valoriser une « élite véritable, non de naissance mais de mérite »[242]. Cette volonté de promouvoir les classes dominées au rang de classe socialement reconnue par le biais de la culture légitime a entraîné, dans le même temps, une précession de la reconnaissance de la (des) culture(s) populaire(s). Sans toujours être conscients du mouvement qu'ils mettaient en marche, les militants ont contribué à la construction d'un modèle culturel unique auquel tout un chacun devait accéder, et dans lequel les cultures populaires n'avaient pas leur place. D'une certaine façon, la démocratie culturelle n'était pas ouverte à toutes les formes de culture. Elle dénonçait une culture réservée à la classe bourgeoise mais prônait du même coup des formes de culture socialement marquées, notamment par les instituteurs et les intellectuels laïques du moment. En d'autres termes, le principal paradoxe réside dans le fait qu'en prônant une reconnaissance de la pluralité, les porteurs du mouvement ont en fait renforcé le schisme culturel en s'appuyant sur l'idée d'une homogénéité des savoirs à distribuer sur l'écheveau des classes sociales.

Au sein des Adipa, les tribunitiens tentent de résister à cette attirance quasi-magnétique des mouvements de démocratisation de la culture qui, malgré des velléités affichées de porter un mouvement culturel de type horizontal, n'ouvrent l'accès qu'à

[241] Roman J., « Peut-on renoncer à la catégorie de « culture populaire ». Héritiers, parvenus et passeurs », *Quelle culture défendre*, Revue *Esprit,* n°283, 03/04/2002, p. 140.
[242] Poujol G., Simonot M., *op.cit.*, p. 89-105.

des formes de cultures instituées, reconnues et socialement légitimées. Pour résister à cette tendance, les tribunitiens ouvrent les pratiques culturelles des Adipa à des formes artistiques encore peu reconnues et sources de dissension comme les arts du cirque et de la rue, autrement dit des formes d'expression esthétique qui sortent des lieux réservés pour occuper l'espace public et qui sont, le plus souvent, porteuses de messages subversifs vis-à-vis du système normatif dominant.

3. Le projet de société des tribunitiens : changer le monde en transformant l'individu

Comme les actions d'Education Populaire à leurs débuts, les tribunitiens visent, en plus de l'accès aux biens et à la pratique culturels, la promotion de l'individu en tant qu'acteur de la société et sujet de son itinéraire personnel. Pour ce faire, ils tentent d'intégrer une dimension politique et citoyenne à l'acte d'insertion. Il s'agit alors, par le biais de la pratique artistique et de la culture, d'interroger le rapport de l'individu aux institutions. Dans ce cadre, les tribunitiens qui oeuvrent au sein des Adipa développent un schéma de pensée similaire aux acteurs (artistes et intellectuels) qui, au niveau national, agissent en faveur de l'intervention de l'art et des artistes dans les questions de sociétés (interventions artistiques dans les périphéries urbaines, les prisons, les hôpitaux, etc.).

Dans ces mouvements et réseaux nationaux, la velléité de changer le rapport de l'individu aux institutions part du constat du développement, dans les quartiers et banlieues, d'une culture, si ce n'est anti-institutionnelle, du moins à côté des institutions. Selon eux, l'institution n'est plus perçue comme un moyen d'ouverture sur le monde mais au contraire, comme une obligation qui n'offre pas de perspective et qui plus encore, est asphyxiante. Il y aurait « un décalage de plus en plus grand entre ce que proposent les institutions qui très souvent, est perçu comme des normes extérieures – des normes imposées par des gens qui ne vivent pas dans les quartiers –, et l'idée qu'elles n'apportent rien, que l'on ne gagne rien à accepter ces normes »[243]. Parce que ce mouvement a-institutionnel entraîne des processus de désocialisation très rapides, les

[243] Lapeyronnie D., « Culture(s) et action(s) artistiques dans l'espace urbain en crise : problématiques et apports de la recherche », *Bilan et perspectives du travail artistique dans les quartiers d'Europe*, *Banlieues d'Europe*, 12-13/03/1998, p. 26.

acteurs militants, toujours par le biais de l'art et de la culture, s'investissent dans une lutte visant à établir de nouvelles modalités du rapport entre individu et institution. Plus globalement, ils s'engagent dans une réflexion sur une problématique de société d'envergure qui concerne le rapport individu/société.

En adhérant à cette vision, les tribunitiens refusent d'accorder une place trop prégnante au *fatum*. Nous avons vu à travers la notion de projet de vie que l'objectif est de permettre aux êtres sociaux de transformer leur destin en dessein, de passer de l'état de victime passive à celui d'individu actif, responsable de ses propres orientations et de celles de la collectivité dans laquelle il s'intègre. L'une des vertus de la culture serait donc de mener les individus au refus de la résignation. Les tribunitiens, comme les militants des différents mouvements en faveur de l'action de l'art dans la cité, partent du principe formulé par Francis Jeanson et selon lequel « nous subissons des conditionnements mais ils ne se transforment en déterminismes que lorsque nous prétendons les ignorer ou lorsque nous nous résignons à les subir indéfiniment »[244]. Au

[244] Il faut préciser que ce mouvement de résistance n'aurait pas eu les mêmes impacts s'il n'avait pas été soutenu par Francis Jeanson et Joffre Dumazedier qui, en plus d'être des militants fortement engagés, étaient aussi des chercheurs en sciences sociales. Leur pensée a été nourrie par Jean-Paul Sartre pour le premier et par George Friedmann pour le second, ce qui n'est pas sans lien avec la capacité dont ils ont fait preuve de lier militantisme et sciences sociales sans développer pour autant une approche par trop dogmatique. Francis Jeanson est un philosophe de formation qui, dès les années 1948-1950, est amené à vivre en Algérie et s'engage dans une réflexion sur l'indépendance. En 1954, lorsque l'insurrection éclate, se constitue le *réseau Jeanson* dans lequel des chercheurs et philosophes accompagnent ce *leadership* à la fois dans sa réflexion et dans la représentation du mouvement auprès des algériens. Cet engagement dure jusqu'à la fin du conflit en 1962. A partir de ce moment, Francis Jeanson mène des actions culturelles dans différentes régions françaises et participe notamment à la création d'une Maison de la culture en Bourgogne. Dans le même temps, Joffre Dumazedier représente un personnage important dans le mouvement de résistance des années 1960-1980. Dès avant, il est à l'origine de la création de Peuple et culture en 1945 et se caractérise lui aussi par un fort engagement social. Très vite, en tant que chercheur en sciences sociales, il prend conscience des effets de la progression du temps libre et de son contrepoids face aux transformations de l'organisation du travail. Il se spécialise sur la question des loisirs et constitue dès 1953 une équipe de recherche CNRS pour mener des enquêtes nationales et internationales sur la question du temps libre. Dès les années 1950, il a donc une influence indiscutable sur l'acceptation de la question des loisirs dans les orientations politiques relatives à la gestion du temps libéré du travail. Son influence se fait ressentir dans de nombreux domaines. « Partout, il entraîne les intellectuels, les cadres, les dirigeants à observer avec rigueur leurs propres sociétés avant de décider, à partir d'idées toutes faites et souvent abstraites, ce qu'il convient de mettre en œuvre pour améliorer la vie des gens » (Savane P., « Itinéraire de Joffre Dumazedier. Vers un humanisme du 20ième siècle », *Peuple et culture*, 12/2002, n°27, p. 6.). Qu'il s'agisse du secteur culturel ou de l'Education Populaire, la résistance à l'ordre établi qui a émergé à cette époque était donc marquée par une alliance entre militantisme et sciences sociales. Ces dernières ont fortement participé à la construction sociale de l'objet de lutte et ont contribué à la fois

regard de ce philosophe qui, dans les premiers temps, fut à la tête de la résistance culturelle, « cette culture vivante, nous ne pouvons désormais la concevoir qu'en termes de rapports humains et de vie quotidienne au sein de nos cités. Il s'agit de fournir à une population différents moyens de se rencontrer, de prendre conscience d'elle-même, de se concevoir dans sa complexité, de se confronter à elle-même, de s'appuyer sur l'ensemble de ses dimensions pour progresser effectivement au niveau de chacune d'elle. Ainsi l'action culturelle doit-elle être faite de toute tentative de contribution à l'existence politique de la cité »[245].

Dans cette conception d'un nouveau projet de société, on trouve de manière récurrente depuis les années 1970 l'idée selon laquelle la culture est une source d'émancipation politique. Elle permet aux publics qui n'y ont pas spontanément accès de défendre leurs droits et d'affirmer leur qualité de citoyen. Derrière la lutte sociale, se trouve donc impliquée une lutte d'ordre politique, visant le développement de la participation des citoyens (qu'ils soient en insertion ou non) aux orientations des décisions de la sphère publique que jusqu'alors, ils subissent. Cette volonté de promouvoir le citoyen constituait déjà le leitmotiv des associations d'Education Populaire. Son projet initial accordait en effet une forte priorité à la notion de responsabilité de l'individu dans son investissement dans la vie collective. Les velléités de ce projet s'accompagnent alors d'une redéfinition de la culture.

En 1945, Peuple et Culture se prononçait déjà « contre la culture conservatrice et sans élan créateur »[246]. Une fois de plus, l'élan vital est au cœur du mouvement de révolution tranquille qui s'annonce. On trouvait la même perception du côté des acteurs du culturel qui ont participé à la rédaction de la Déclaration de Villeurbanne et qui mentionnaient eux aussi la notion de « culture vivante ». Cette représentation renforce le rôle politique de l'art et de la culture, vecteur de critique et de contestation de l'ordre existant. Qu'ils relèvent de l'histoire ou qu'ils soient contemporains, les acteurs engagés dans ces mouvements refusent l'idée que la culture puisse servir à conserver la structure sociale régnante. Les acteurs qui suivent la pensée de Jeanson souhaitent « transformer

---

à son rayonnement et à sa capacité de recouvrir une certaine efficace sociale. Elles renforçaient la légitimité des revendications que le militantisme à lui seul n'aurait pas portées de la même manière.

[245] Forest Ph., « Leçon de Francis Jeanson », *in* Jeanson F., Forest Ph., Champagne P., *op. cit.,* p. 50.

[246] Manifeste de Peuple et Culture, « Un peuple, une culture », 1945.

la culture en un levier de libération permettant au monde de basculer tout entier vers un lendemain meilleur »[247]. Dans cette perspective, la culture est porteuse, en soi, de rupture et de changement.

Le projet de société porté par Peuple et Culture sera l'un des premiers à remettre en cause son rôle de structure complémentaire aux instances de socialisation dominantes telles que l'école. Voulant s'affranchir de cette fonction supplétive, il oriente sa mission vers une conception sociale plus marquée, vers une plus grande prise en compte des personnes dites exclues dans le but de redynamiser la communication sociale. Dans son Manifeste de 1945, Peuple et Culture prône en effet l'idée que « la pensée de notre époque doit s'appliquer toujours davantage à transformer le monde ». Le mouvement développe alors des valeurs humanistes ou encore une vision du monde qui « met en valeur toutes les possibilités humaines. [Il vise] une invention plus éclairée du fonctionnement de la société, (…) une dynamique auto-formatrice qui conduit à plus de tolérance dans les relations sociales, plus d'ouverture sur la vie citoyenne, avec un esprit de résistance culturelle aux idées manipulatrices de tous bords »[248].

Au centre des préoccupations idéologiques des militants de l'Education Populaire d'hier et des tribunitiens d'aujourd'hui, se trouve principalement l'émancipation de l'individu. Le projet de société qu'ils défendent vise à faire en sorte que chaque être social soit libre, responsable et dispose des moyens de mettre en œuvre son pouvoir créateur. A travers la culture comme support nécessaire à l'émergence et la concrétisation de projets de vie, il s'agit de sortir les personnes en insertion et les citoyens en général de la résignation passive, de la dépendance envers les choses et de la soumission à la décision établie par d'autres. Il s'agit de remettre au centre des débats et des actions la capacité des individus à participer à la production des hommes et de la société, de réveiller leur potentiel d'innovation dans le cadre d'une dynamique sociale.

Toutefois, il est important de noter que le rayonnement des initiatives issues de la lutte pour un nouveau projet de société ne permet pas d'affirmer leur succès social. Certes, à travers l'histoire, des luttes ont été menées afin de valoriser certaines valeurs alternatives, de combattre une trop forte rigidité politico-institutionnelle, de faire

[247] Forest Ph., *op.cit.*, p. 40.
[248] Les citations de ce paragraphe sont toutes issues de Savane P., *op.cit.*, p. 5.

accepter un nouveau système d'idées et de lutter contre une hégémonie de la fonction sociale au détriment du sujet. Il est vrai que la lutte portée par les militants de l'Education Populaire se renouvelle aujourd'hui sous des formes quelque peu différentes, mais toujours de façon parcimonieuse et discrète. Les questions posées par les initiateurs du mouvement, le contenu de leur idéologie, les revendications qu'ils portaient se répètent aujourd'hui de façon quasi similaire, montrant ainsi une faible avancée dans la reconnaissance et l'acceptation de leur pertinence. Pour reprendre les termes de Gabriel Tarde, ce type de projet de société porteur d'alternative fait preuve d'un « rayonnement imitatif » limité. Il ne recouvre pas une visibilité sociale forte et reste minoritaire dans les préoccupations politiques. Les éléments constitutifs de ce projet de société prennent alors l'allure des inventions qui ne parviennent pas à acquérir le statut d'innovation parce qu'elles ne font pas l'objet d'une appropriation ou, selon le schéma de Tarde, d'une adaptation de la part de la majorité des acteurs investis dans les différents domaines concernés. Et si le projet de société des tribunitiens se limite à troubler les esprits en chahutant les valeurs traditionnelles dominantes sans atteindre l'état de pratique sociale légitime, c'est en grande partie parce qu'il est porteur d'utopie.

II. L'insertion citoyenne : un contenu utopique potentiellement vecteur de marginalisation

Au 19ième siècle, alors que l'industrie devient prépondérante, le *credo* utopique vise à humaniser des conditions de travail jugées aliénantes. Puis le siècle suivant voit apparaître, dès les années 1930, une volonté d'organiser un affaiblissement de l'emprise du travail sur la société, déprise par ailleurs jugée à cette époque comme étant irréversible. Enfin, une nouvelle vague utopique surgit dans les années 1970, dans un contexte très différent, où la montée puis la persistance du chômage après une période de plein emploi, redonnent de la vigueur au laïus égalitariste et à la lutte contre les injustices. L'utopie se poursuit à la fin des années 1980, alors que parallèlement aux débats parlementaires relatifs à l'instauration du RMI, se développent des discours idéologiques sur l'attribution d'un revenu d'existence ou encore, d'un revenu de citoyenneté.

On a vu que le projet porté par les tribunitiens fait clairement écho à l'utopie qui visait l'instauration d'un revenu social d'existence, lequel serait distribué de façon équitable suivant les revenus. De même, lorsqu'ils défendent la nécessité de reconnaître l'utilité sociale des Adipa dans le développement des territoires, les tribunitiens sont proches de l'utopie qui visait au début des années 1990, l'essor de l'économie solidaire et d'un secteur quaternaire, secteur d'activités non mécanisables par définition, qui pourrait être en même temps un secteur de travail libre et d'intégration sociale par des activités socialisantes par excellence. [Il s'agit d'un] secteur utopique, dans la mesure où il prétend honorer les anciennes utopies de travail non aliéné, de travail libre et sensé »[249].

1. Le projet de société des tribunitiens : un projet utopique ?

L'insertion citoyenne qui tendrait à transformer l'idéal insertioniste est porteuse d'un fond utopique non seulement ancien, mais récurrent. On le trouve déjà d'une certaine manière dans l'esprit qui animait les créateurs des mesures d'insertion par l'économique, avec l'émergence des entreprises d'insertion et des associations intermédiaires. La différence réside dans le type d'utopie véhiculé, l'insertion par l'économique étant plus orientée vers la participation à la production, tandis que l'insertion citoyenne trouve une justification dans la participation à la vie sociale locale. Le monde de l'insertion n'est donc pas en lui-même dénué d'esprit utopique. Dès ses débuts, il a mobilisé l'imaginaire pour rechercher des alternatives. L'intervention de la culture n'introduit donc pas *en soi* un esprit utopique dans ce monde social particulier. Son innovation ne porte pas sur la volonté de changement puisque d'autres acteurs ont déjà véhiculé des velléités innovantes. En revanche, elle porte sur le type d'innovation recherché ainsi que sur les outils mis à son service.

Le rôle politique et social de la culture représente certainement l'aspect le plus innovant de la démarche insertioniste proposée. Comme l'utopie, ce rôle connaît un développement par vagues successives, avec des phases de revendication active, puis des phases de latence. Mais, à l'heure actuelle, et à suivre les débats organisés par

[249] Ferry J.M., cité par Yonnet P., *Travail, loisir, temps libre et lien social*, Paris, Gallimard, 1999, p. 42.

différents réseaux d'artistes qui se disent « engagés », ce rôle politique et social de l'art semble vivre un rebond et fait l'objet de nombreux appels au sein des réseaux d'artistes. Les tribunitiens accordent une forte importance à ce rôle et à la posture de l'artiste qui en découle en termes d'engagement dans la vie de la cité. Comme cet artiste encadrant un Adipa, ils précisent qu'« *il y a une fonction de l'artiste qui est importante aujourd'hui et qui est de réinventer, de réintroduire du sens ; moi j'ai besoin de cet engagement social ou politique comme tu veux (…) enfin quand je dis politique c'est pas au sens politicien hein, c'est dans le sens citoyen parce que je trouve que ça manque (…) ; moi je revendique l'engagement artistique citoyen, ça veut dire qu'il n'y a pas que la problématique artistique, ça émarge sur le reste, et c'est important parce que si l'art n'émarge pas sur le reste de la conception du monde, à quoi il sert ?* ».

Mais ce rôle politique et social, lorsqu'il est lié à la création artistique, est lui-même porteur d'une forme particulière d'utopie si on considère cette dernière comme « imagination inventive (…) [qui] introduit un « nulle part », un « ailleurs ». (…) [En ce sens, l'utopie] imagine quelque chose d'autre, elle a un regard qui vient de nulle part, elle nous interroge. [Ce faisant, elle] consiste à explorer le possible »[250]. Ce genre utopique s'oppose à l'imagination conservatrice dont les créateurs des mesures d'insertion par l'économique étaient porteurs. Dans la même verve, les ambivalents qui soutiennent l'instauration d'une insertion culturelle comme nouveau sas préalable à la phase d'insertion sociale, se retrouvent dans cette imagination conservatrice qui donne l'illusion d'apporter une invention alors même qu'elle se contente de transporter une réalité remaniée. L'imagination conservatrice qui, dans la démonstration de Tarde, s'incarne dans la figure idéale-typique du somnambule est le type d'imagination le plus fréquemment mobilisé dans le monde de l'insertion.

Tandis que l'imagination conservatrice vise le maintien du modèle dominant, l'imagination inventive critique le modèle initial et propose un contre-modèle. Dans ce cadre, l'utopie relative à l'imagination inventive est un contre-modèle de la réalité, au même titre que les modes de faire, de penser et d'agir du tribunitien sont un contre-modèle de l'idéal insertioniste. Simultanément, tandis que l'imagination conservatrice tend implicitement à maintenir les déterminismes, l'imagination inventive part du

[250] Cardon Ph., « L'utopie, support d'imagination : fonction positive, fonction négative ? », *in* Péquignot B., (dir.), *Utopies et sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 217.

principe que « l'être n'est pas ce qui le conditionne mais ce vers quoi il tend »[251]. Le projet d'une insertion citoyenne et l'utopie dont les tribunitiens sont porteurs tendent à lutter contre les déterminismes sociaux afin de faire émerger la subjectivité et plus globalement encore, la liberté individuelle. L'ouverture des possibles que les tribunitiens appellent de leurs vœux et qui selon eux, est impulsée par la pratique artistique et la mobilisation de l'imaginaire, répond à cette lutte contre les déterminismes. On se souvient de ce tribunitien pour qui « *l'imaginaire, ça apporte la liberté, ça veut dire que tu peux sortir d'une certaine prison et de la tienne en particulier parce que pour moi c'est ta prison que tu construis, et c'est après qu'on constate les cloisonnements de la pensée* ».

Cette ouverture des possibles est une donnée inhérente à l'utopie qui, dans son étymologie même, propose à la fois un « ailleurs » et un « autrement ». L'insertion citoyenne, par le biais de la pratique artistique, propose alors de réaliser une ente, faisant écho aux propos de Ernst Bloch pour qui l'être social est toujours une double composante, en partie être utopique et en partie être humain, l'un étant greffé sur l'autre[252]. Un artiste encadrant un Adipa définit sa pratique de manière proche de cette perception de l'être. Pour lui, « *on attrape des rêves et on les pose dans le réel, c'est-à-dire qu'ils ne restent pas dans l'imaginaire, on a de la fabrication, on a quelque chose qui va émerger dans le réel à un moment donné, donc on a bien une présence dans le réel ; mais le réel qu'on propose, il est différent de celui qui existait au départ, parce qu'entre temps, il y a eu le rêve* ». En ce sens, l'artiste ne se vit pas en dehors du monde. En revanche, et c'est le cas dans l'insertion citoyenne, il propose un autre monde. On retrouve la distinction entre l'utopie telle que la définissaient ses précurseurs et créateurs comme Thomas More, qui allait à la recherche d'un ailleurs, d'un univers qui se situerait en dehors du monde réel et la vision qu'en donne Fourier lorsqu'il la définit comme la recherche de l'autrement, d'un réel qui, transformé par l'imaginaire et le rêve, advient à l'état de projet.

Lorsque les tribunitiens s'opposent à la vision d'un artiste marginal et donc isolé, ou pour reprendre les mots de Kris et Kurz[253], un artiste « mort au monde social »,

---

[251] Duvignaud J., « L'utopie, composante du vécu social », *in* Péquignot B., (dir.), *op.cit*., p. 189.
[252] Duvignaud J., *Le jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980.
[253] Kris E., Kurz O., *op.cit*., 1987.

ils revendiquent dans le même temps la présence sociale de l'artiste et plus encore, sa capacité à présenter le réel autrement. Ainsi, selon cet artiste, « *les gens nous perçoivent souvent comme des marginaux, mais c'est pas vrai du tout ; notre rapport à la société, il est simple, c'est qu'on est dedans, on a une présence au réel qui est forte ; simplement on ne présente pas le réel tel qu'il est, on le tort un peu, on joue avec, on le transforme, mais ce qu'on donne au final, c'est toujours du réel* ». En ce sens, l'insertion citoyenne qui vise à transformer le monde de l'insertion traditionnelle revêt un caractère utopique. Comme l'utopie, elle acquiert une double fonction de distorsion et de subversion. Distorsion, parce que comme l'exprime cet artiste, elle transforme le réel et perd donc de sa congruence avec la réalité initiale. Subversion, parce que comme on l'a vu, l'artiste en tant qu'être anomique est nécessairement subversif en portant un regard critique vecteur de réflexivité. Autrement dit, lorsque sa pratique interroge la société et qu'en retour, la société interroge sa pratique, il trouble les principes établis. Distorsion et subversion sont alors les deux éléments constitutifs de l'utopie à travers lesquels le tribunitien tente de transformer l'ordre des choses.

Pourtant l'insertion citoyenne est en grande partie défendue par l'artiste qui peut être considéré comme une figure antinomique de l'utopiste. Celui-ci « trace des frontières, l'artiste les déplace, l'un dresse des plans, l'autre les dérange, l'un projette, l'autre crée, l'un arpente le domaine du souhaitable, voire du possible, l'autre balise des territoires arbitraires et improbables, l'un engage un plaidoyer pour le réel, l'autre se contente des apparences, l'un rassemble, jusqu'à l'unité, l'autre sépare, jusqu'à la dispersion, l'un argumente, raisonne, déduit, conclut, veut convaincre, l'autre invente, surprend affirme, veut séduire. Ainsi pourrait-on dresser face à face deux effigies qui se définiraient l'une par l'autre, dans un jeu d'oppositions. [Mais l'auteur précise aussi que] l'un et l'autre sont frères pourtant, frères affrontés certes, rivaux, amenés cependant à pactiser »[254].

Il semble que les deux personnages pactisent, voire se fondent en un même acteur lorsque l'artiste s'engage dans un projet citoyen. Dans le projet d'une insertion citoyenne, l'artiste et l'utopiste trouvent en effet une congruence. Dans ce cadre, l'utopie de l'art oriente et définit une utopie citoyenne qui consiste à « faire reposer le

[254] Majastre J.O., *in* Péquignot B., *op.cit*., p. 203.

lien social non seulement sur la raison mais sur la communauté de sensibilité et la communication des sentiments plutôt que sur le calcul égoïste, sur l'autorité traditionnelle, sur la croyance aveugle ou sur la rationalité abstraite »[255].

Le regard critique que les tribunitiens posent sur l'idéal insertioniste traditionnel les amène donc à proposer une autre réalité, un autre rapport au monde de l'insertion. Autrement dit, ils impulsent un système insertioniste porteur de valeurs à la fois citoyennes et humanistes, valorisant l'accès aux droits, la reconnaissance sociale, la liberté, la dignité et la justice. Le contenu de leur proposition est proche de celui des projets alternatifs qui sont nés dans les années 1970 et que Pucciarelli décrit comme un ensemble « d'activités où la vie quotidienne s'oppose à ce que l'on pourrait appeler *l'organisation scientifique de la vie* (on s'occupe de vous de la naissance à la mort), à une société *programmée*, et où s'affirment d'autres valeurs : la solidarité, la liberté, la participation, l'accueil. Des lieux où la vie en somme, ne devrait plus être morcelée, émiettée, et dont le but serait une production, une consommation et même une oisiveté de qualité »[256]. C'est dans cette optique que, face à un idéal insertioniste reposant sur une perception aliénante du travail et de la vie en général, les tribunitiens prônent une désinsertion. Alors que l'insertion traditionnelle désigne des individus anomiques et que ce faisant, elle dit ce qu'est la norme, les tribunitiens portent un projet dans lequel l'utopie alternative pénètre et bouleverse les schèmes traditionalistes.

Mais ce faisant, les tribunitiens ne disent-ils pas eux aussi ce que doit être la norme ? Peuvent-ils éviter l'écueil de l'insertion traditionnelle ? Peuvent-ils échapper à la proposition, voire à l'imposition d'un système normatif propre à chaque monde social organisé ? Peuvent-ils échapper à ce qui, du reste, est inhérent à toute utopie ? Car si l'utopie désigne « le lieu qui est bon, mais aussi le lieu qui n'existe pas »[257], elle décrit inévitablement un lieu à faire advenir. Le porteur d'une utopie peut difficilement éviter de dessiner les contours et de préciser le contenu du possible qu'il tend à faire advenir. Les tribunitiens ne risquent-ils pas de produire, à travers l'utopie d'une insertion

---

[255] Lapeyronnie D., Saëz J.P., Bonniel J., Matarasso F., « Culture(s) et action(s) artistiques dans l'espace urbain en crise », *Bilan et perspectives du travail artistique dans les quartiers d'Europe, Banlieues d'Europe*, 12-13/03/1998, p. 27.

[256] Pessin A., « Alternative et utopie dans la France contemporaine », *in* Péquignot B., (dir.), *op.cit.*, p.137.

[257] Cardon Ph., *op.cit.*, p. 215.

citoyenne, « une combinaison de passions prévues, donc prévisibles, donc dépassionnées »[258], un désenchantement du monde que pourtant, ils cherchent à ré-enchanter, un système de valeurs, certes différent du système normatif dominant, mais qui n'en serait pas moins un système pour autant.

2. L'insertion citoyenne et le risque d'imposition d'un système normatif marginalisant

Rappelons que les Adipa que nous avons observés s'inscrivent dans le Pic Equal, projet européen en faveur de la lutte contre les exclusions. Le versant vosgien qui nous intéresse plus particulièrement s'intègre dans ce projet européen sous le nom de « programme Pygmalion ». Face à l'idéal insertioniste que les tribunitiens décrivent, comment ne pas s'intéresser à cette tonalité mythologique, comment ne pas la mettre en résonance avec les velléités d'insertion citoyenne qu'ils défendent ?

La légende de Pygmalion raconte en effet qu'un jeune sculpteur de Chypre a réalisé une statue de femme incarnant une beauté parfaite. Il lui accorda un soin infini et travailla des heures durant avant d'atteindre ce qui à ses yeux, représentait la perfection. Au final, la statue ressemblait étrangement à un être de chair. Le jeune artiste avait atteint « l'accomplissement suprême de l'art, l'art de dissimuler l'art ». Lorsque son travail de création fut abouti, le jeune homme « connut un sort étrange : il s'éprit profondément, passionnément de la forme née de ses doigts ». Mais la femme n'était toujours qu'illusion. Passons sur la longue période où il tenta de feindre et de jouer avec la réalité pour arriver à l'intervention de Vénus qui décida « d'aider un jeune homme qui pouvait être à la fois amoureux et cependant original »[259] et qui pour ce faire, donna vit à la statue que Pygmalion nomma Galatée. Notons en parallèle que l'œuvre de Pygmalion est assez proche de celle de Prométhée qui façonnait des hommes dans la terre glaise avec une telle perfection qu'il en dissimulait l'art. Comme Pygmalion eut besoin des services de Vénus pour donner vie à sa statue, Prométhée eut besoin de Minerve pour voler le feu sacré de l'Olympe et lui donner une âme. Les deux légendes

[258] Pessin A., *op.cit.*, p. 140.
[259] Nous nous référons à la version mythologique développée par Hamilton E., *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, (1940), Paris, Marabout, 1978.

se distinguent toutefois dans la morale qui en ressort puisque Pygmalion fut récompensé par Vénus, tandis que Prométhée fut puni par Zeus pour avoir eu la prétention de l'imiter. Ce faisant, Prométhée provoque le pouvoir en place et l'ordre établi, tandis que Pygmalion convoque l'amour. Mais on peut se demander si le fait de convoquer l'amour, autrement dit, de transformer l'individu en lui portant un autre regard, n'est pas un moyen détourné de provoquer le pouvoir.

Le mythe de Pygmalion a été repris par les sciences sociales afin d'observer les modifications du comportement de celui qui se conforme à l'image que lui renvoie autrui. Il s'agit de déterminer si, en s'attendant à ce qu'un individu agisse de telle ou telle façon on peut influencer son comportement au point d'aboutir au comportement attendu. On retrouve cette théorie dans la notion de *self-fulfilling prophecy*[260] qui désigne les mécanismes d'auto-réalisation d'un phénomène au départ inexistant, mais qui se concrétise du fait qu'un ensemble d'individus y croit et adapte son comportement à cette croyance.

Dans leur discours, les tribunitiens font souvent appel à des termes relatifs à l'effet Pygmalion. Les acteurs les plus proches des Adipa mentionnent clairement ce mythe lorsqu'ils décrivent le programme d'action dans lequel ils s'inscrivent. Le volontarisme qu'ils véhiculent consiste alors à porter un regard positif sur les participants afin que ces derniers changent leur regard à la fois sur eux-mêmes et sur la société. Mais cette transformation identitaire qui passe par le pouvoir d'être soi-même représente aussi une façon de provoquer l'ordre établi lorsqu'il s'agit de transformer les participants en individus maîtres de leur destin par le biais de l'élaboration d'un projet de vie. La motivation qu'il s'agit de (re-)dynamiser tend à faire en sorte que les participants soient des citoyens, des sujets actifs au sein de la cité, qui refusent de déléguer tout le pouvoir aux institutions. Ce faisant, l'insertion citoyenne vise l'émergence d'individus producteurs de société, elle appelle de ses vœux l'agir créatif qui permet aux individus de se maintenir à l'état de producteur de société. Cependant, alors qu'elle prône une insertion non réductible aux règles traditionnelles, elle n'évite pas l'écueil génératif de nouvelles règles. Alors qu'elle développe une critique relative

[260] La notion a d'abord été développée par Merton R.K., *Eléments de théorie et de méthode sociologiques*, (1949), Paris, Plon, 1965.

aux valeurs traditionnelles de ce monde social, elle n'échappe pas à l'imposition de nouvelles valeurs.

Parmi les valeurs cardinales que défend l'insertion citoyenne, on peut nommer l'innovation, la motivation, la créativité, l'engagement citoyen, l'autonomie, l'initiative mais aussi, sur un plan plus personnel encore, l'accomplissement de soi, la performance et l'autocontrôle. Autant de valeurs qui caractérisent pour une large part, la personnalité de l'artiste. Autant de valeurs qui dans le monde du travail, définissent actuellement la nouvelle figure du professionnel de type post-fordiste. L'artiste, longtemps perçu comme un contre-modèle du travail industriel, est aujourd'hui une effigie des nouvelles formes de l'organisation de la production[261]. D'une certaine manière, les tribunitiens, qui demeurent marginaux dans le monde de l'insertion, adhèrent donc à des valeurs qui deviennent déterminantes dans le monde du travail. En ce sens, l'insertion citoyenne vise à s'adapter aux évolutions de société tout en les extrayant du monde fermé de l'entreprise pour les transplanter dans le monde plus global, de la vie sociale locale. Autrement dit, lorsqu'ils dénoncent un modèle insertioniste désuet, c'est pour mieux l'adapter aux évolutions de société.

Toutefois, ces valeurs cardinales qui permettent aujourd'hui de définir la nouvelle figure du professionnel n'ont pas gagné l'ensemble des formes du travail. Elles concernent particulièrement les emplois hautement qualifiés, proches de la décision et de l'innovation, c'est-à-dire les formes de travail relatives à l'économie de l'immatériel. En revanche, elles ne concernent que très peu les emplois proches de la réalisation de projets élaborés par d'autres, les travaux de fabrication et d'exécution ou encore, le travail matériel. Or, au sein des Adipa, la grande majorité des aspirants à l'insertion citoyenne ne répond pas aux critères du travail immatériel. Les faire adhérer à un système de normes et de valeurs qui ne correspond pas au modèle de travail auquel ils peuvent objectivement prétendre risque de renforcer leur marginalisation face à l'emploi**.** L'insertion citoyenne telle que la perçoivent les tribunitiens, prend alors le risque d'un décalage entre le groupe social visé et le groupe d'appartenance initial. La socialisation anticipatrice que l'insertion citoyenne cherche à provoquer tend ainsi à

[261] Cette démonstration est notamment réalisée par Menger P.M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2002. Démonstration sur laquelle nous nous appuyons pour l'étude de cette question.

omettre le principe selon lequel le décalage entre le monde initial et le monde visé ne doit pas être trop important, sans quoi la tentative de socialisation peut aboutir à une désocialisation. Si l'insertion citoyenne vise à ouvrir un large panel de possibles, les tribunitiens ont toutefois tendance à ne pas opérer de distinction entre le possible et le réalisable.

Le risque de marginalisation se renforce lorsque, à ces valeurs cardinales proches de la figure du professionnel, vient s'ajouter celle de l'originalité. Quand les tribunitiens valorisent l'expression artistique comme un vecteur d'expression de la singularité propre à chaque être, autrement dit, lorsqu'ils valorisent l'authenticité, ils mettent en exergue cette originalité qui caractérise l'artiste. Mais le risque est de porter l'originalité au rang de norme sociale. Or, « la conjonction entre authenticité, originalité et liberté s'oppose directement à la morale des conventions et à l'ordre utilitaire de la vie moderne. (…) Comment cimenter alors une collectivité autour du principe éminemment différenciateur de l'authenticité individuelle ? »[262]. Lorsque Baudelaire s'interrogeait sur « le prix à payer pour que soit glorifié l'individu », il voyait dans l'effigie de l'originalité un facteur de renforcement de la « pauvreté de l'invention ». Il rappelait que rares sont les êtres capables de faire preuve d'une originalité personnelle. Si donc l'originalité est portée au statut d'injonction, elle risque de mener à une liberté à la longue harassante, départageant le monde entre « ceux qui ne sont que les esclaves de la satisfaction du désir d'être reconnus des autres et ceux qui sont reconnus par les autres comme détenteurs d'un désir autonome »[263]. De plus, l'insertion citoyenne amène les participants à valoriser leur originalité à travers la construction d'un projet de vie qui consiste en une remise en jeu de leur existence. La limite devient alors très floue entre l'invitation et l'injonction du pouvoir d'être soi-même qui, comme l'a montré Ehrenberg[264], déclenche cette « fatigue d'être soi » qui s'installe subrepticement dans les sociétés postindustrielles.

Enfin, les tribunitiens conjuguent à la recherche d'originalité et d'authenticité, le pouvoir que la confiance en soi apporte à la maîtrise de son propre destin et au rejet du

---

[262] Menger P.M., *op.cit*., p. 17.
[263] Sainsaulieu R., *L'identité au travail*, Paris, Presses de la Fondation Nationale de Sciences Politiques, 1977, p. 371.
[264] Ehrenberg A., *La fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998.

fatum, qui sont autant de facteurs d'accès à la liberté. L'objectif est donc que le sentiment de confiance en soi transcende l'objet qui l'a fait (re)naître pour pénétrer pleinement le comportement des participants, quel que soit le monde social dans lequel ils évoluent. Mais là encore, les tribunitiens tendent à omettre le fait qu'un trop grand décalage entre le comportement de l'individu et les attentes de la société peut renforcer le processus de marginalisation.

Sur ce point, une expérience avant-gardiste d'insertion par la pratique artistique menée dans les années 1970 en Angleterre et qui prenait la forme concrète d'un atelier d'écriture montre ce risque d'effet pervers. La responsable de l'époque explique que « les membres étaient surtout des jeunes femmes. A la fin de la première année, j'ai été surprise de constater qu'au moins la moitié du groupe avait quitté leur époux ou compagnon. J'ai mis un moment à comprendre que si les femmes travaillent régulièrement dans un milieu qui stimule et confirme leur personnalité, il est probable que leur nouvelle confiance débordera à la longue le cadre qui la nourrit. Quel jugement faut-il porter sur la puissance de transformation de l'activité artistique ? Les partisans de la prise de confiance individuelle applaudiront ces conséquences, ceux de la famille traditionnelle les déploreront »[265].

On voit donc que ces femmes, en retrouvant un sentiment de confiance, se sont parallèlement mises en marge du modèle de la « bonne intégration » en ne répondant pas aux exigences de la société britannique de l'époque. La confiance en soi, cumulée à la recherche d'authenticité et d'originalité, sont autant d'éléments qui, s'ils peuvent être considérés comme vertueux en soi, peuvent aussi être des facteurs de renforcement de la marginalisation, non plus cette fois face au seul monde du travail, mais face à la société dans son ensemble.

Il semble enfin que la marginalisation face au monde de l'emploi, puis face à la société globale, risque de s'accompagner d'une marginalisation à l'intérieur même du monde de l'insertion traditionnelle qui détermine pour une large part le parcours et la situation sociale des aspirants à l'insertion citoyenne. En effet, lorsque les tribunitiens proposent un nouveau système axiologique, ils dénoncent dans le même temps la non

[265] Moriarty G., *in* Lapeyronnie D., Saëz J.P., Bonniel J., Matarasso F., *op.cit*., p. 33.

efficacité, voire l'obsolescence des valeurs traditionnelles de l'insertion. Mais il n'est pas certain qu'ils soient vigilants sur la question de savoir « quelles sont les valeurs qui sont tombées en désuétude du fait de l'acquisition de nouvelles ressources et quelles sont les valeurs qui sont purement sentimentales parce qu'il n'y a aucun moyen de les réaliser »[266]. On retrouve la critique adressée plus haut sur le manque de distinction entre l'ouverture infinie des possibles et le réalisable qui par définition, est limité ou fini. Car, si parmi les valeurs que critique l'insertion citoyenne, les valeurs sentimentales l'emportent sur les valeurs désuètes, le nouvel ordre proposé risque de se limiter à un modèle d'insertion qui évolue à côté de l'idéal insertioniste actuellement à l'œuvre, un modèle à la marge.

Dans ce cas, l'utopie véhiculée par l'insertion citoyenne ressortirait de cette « intentionnalité zéro » que décrit Duvignaud et qui « apparaît comme un moment a-historique dans l'histoire, a-structurel dans les structures sociales ; [une action qui] (…) ne débouche sur rien d'autre qu'elle-même »[267]. Or, pour que l'effervescence sociale sorte de l'état de marginalité dans lequel elle naît, il lui faut s'institutionnaliser. Autrement dit, il lui faut trouver un compromis avec l'institution et les normes dominantes du système dans lequel elle officie. C'est à cette seule condition qu'une innovation peut prétendre à une transformation du monde social qu'elle pénètre. Seul un compromis minimum avec le système traditionnel de l'insertion peut donc permettre à l'insertion citoyenne d'acquérir un statut de pratique sociale légitime. Mais si les valeurs qu'elle porte sont par trop empruntes à la fois de sentimentalisme (au sens de Dewey) et d'utopie, l'insertion citoyenne risque, non pas d'encourager mais au contraire, de freiner l'interpénétration des mondes.

Le discours des participants traduit l'adhésion d'une partie d'entre eux au système de valeurs que leur proposent les tribunitiens. Mais si cet ensemble de valeurs reste à la marge de l'insertion traditionnelle, les participants risquent eux aussi, d'être localisés dans cette même position marginale. Les vertus d'une socialisation et d'un engagement citoyens pourraient alors se transformer en des facteurs de désocialisation et de marginalisation.

---

[266] Dewey J., *Démocratie et éducation*, (1916), Paris, Armand Colin, 1975.
[267] Duvignaud J., *Le jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980, p. 50.

On voit donc qu'à travers le modèle de l'artiste porteur de changement de regard, d'agir créatif, d'autonomie, de liberté, d'originalité et d'authenticité, les tribunitiens souhaitent finalement transmettre aux participants un nouveau *savoir naviguer*, même en eaux troubles. Il s'agit de leur permettre d'innover dans le choix des caps à prendre, même dans l'urgence ; de trouver des escales qui leur conviennent.

Certes, le projet des tribunitiens revêt une apparence déontologique incontestable. Qui pourrait en effet ne pas adhérer à cette « ambition qui est que chacun puisse participer à égalité à l'interprétation du sens de notre organisation sociale et à l'élaboration des changements de notre monde »[268]. Les valeurs qu'ils défendent sont démocratiquement justes et vertueuses. Mais il semble aussi que les tribunitiens aient besoin d'installer des balises qui permettent de trouver un juste milieu axiologique. Sans cela, ces valeurs vertueuses risquent de revêtir l'habit du vice car la frontière est fragile qui distingue une navigation incertaine et instable, du vagabondage et de l'errance.

[268] Ramat, Brugel, « Le théâtre de l'opprimé », cité par Jeudy H.P., *Les usages sociaux de l'art*, Belval, Circé, 1999, p. 122.

CONCLUSION

A partir des années 1980, l'insertion considérée comme une institution à part entière a connu des évolutions en termes de changement interne de structure. En tant que domaine d'intervention autonome, elle s'est complexifiée et ouverte sur des secteurs d'action de plus en plus nombreux. L'insertion professionnelle en elle-même s'est complexifiée avec la création des associations et entreprises d'insertion. L'insertion sociale a connu une évolution similaire. L'ouverture de la sphère économique vers la sphère sociale représente en elle-même un changement interne de structure que certains, à ses débuts, ont perçu comme une menace pour l'équilibre du système. Les théories sociologiques du changement sont en ce sens un outil pertinent pour analyser ces évolutions. Elles permettent de montrer en quoi l'intervention de l'art et de la pratique artistique dans l'insertion est porteuse non pas tant d'un changement interne de structure que d'un changement de structure qui déstabilise le système avant de proposer un nouvel équilibre, fondé sur un nouveau *telos*, une nouvelle intention morale.

On sait toutefois qu'il n'existe pas de théorie générale du changement mais seulement un ensemble hétéroclite de courants sociologiques portant sur ces questions. De nombreux travaux sociologiques relatifs à l'insertion s'inscrivent dans les optiques fonctionnaliste et structuraliste. Ces approches acceptent l'idée du changement sans toutefois parvenir à le saisir, en partie parce qu'elles s'inscrivent dans les théories de l'équilibre et de la continuité et n'abordent pas les questions relatives à la discontinuité et la rupture.

Adopter une approche purement fonctionnaliste nous aurait mené à percevoir l'intervention de la culture et de l'art dans les problématiques d'insertion à travers ses fonctions de thérapie du social, de maintien de l'ordre et du système normatif émanant de la structure sociale dominante. Mais nous n'aurions pas entrevu le projet de transformation de l'insertion traditionnelle que véhiculent les tribunitiens. Nous n'aurions pas pu observer comment et en quoi leur projet remet en cause le système établi.

D'autres travaux sociologiques analysent le travail social et l'insertion à partir d'un angle théorique de type déterministe. Nous ne renions pas ce type d'approche dans sa capacité à analyser les processus de reproduction du conservatisme, le maintien de la tradition et les mécanismes de domination. Dans cette optique, la sociologie du travail social est alors amenée à démontrer que cette sphère professionnelle est un outil de reproduction de la norme sociale dominante. Mais ce faisant, elle ne permet pas d'observer cette part, minime mais pourtant existante, de travailleurs sociaux qui refusent les déterminismes et luttent en faveur d'une transformation du champ dans lequel ils interviennent. Une approche purement déterministe ne nous aurait donc pas permis d'entrevoir en quoi, parmi les tribunitiens, des professionnels du social saisissent le système pour en dépasser les limites. De la même manière, et même si les forces de résistances, de modification et de changement des tribunitiens sont limitées, nous n'aurions pas pu analyser l'équilibre précaire qu'ils sont amenés à trouver afin de mettre en œuvre une résistance douce face à l'institution.

D'autres travaux sociologiques enfin abordent l'analyse de l'insertion en centrant l'observation sur les intervenants sociaux qui saisissent les marges de manœuvre laissées vacantes par le système institutionnel dans lequel ils évoluent. L'approche agonistique leur permet alors de montrer comment certains professionnels acquièrent une autonomie face au système. Ils analysent ainsi les relations conflictuelles et les différentes formes de conflits à l'œuvre. Mais s'ils regardent le « comment » d'un comportement présent, ils analysent plus rarement la question des effets de cette autonomie une fois acquise. Le projet que ces professionnels souhaitent porter parvient-il à s'institutionnaliser ? Parviennent-ils à trouver un compromis minimum avec l'institution dont ils dépendent, avec les normes du monde social qu'ils contribuent à

transformer ? Parviennent-ils enfin à sortir de leur marginalité, condition *sine qua non* de toute velléité de changement qui souhaite acquérir une existence sociale ? Et si cette innovation – portée par des individus marginaux et dysfonctionnels au sein du système institué – acquiert un statut de pratique sociale légitime, ces porteurs de projet peuvent-ils échapper à l'imposition d'un nouveau système normatif, à la bureaucratisation et la routinisation de leur projet ? La seule approche agonistique ne nous aurait pas permis d'aborder l'ensemble de ces questions qui nous ont pourtant interpellé face à l'intervention des artistes dans les processus d'insertion.

Nous sommes conscients qu'une approche soit purement fonctionnelle, soit purement structuraliste, soit purement déterministe, soit purement agonistique aurait mené à d'autres conclusions que les regards croisés que nous avons saisis. On se souvient du débat[269] entre Robert Redfield et Oscar Lewis lorsqu'ils observaient le village mexicain de Tepoztlan. Tandis que les observations du premier l'amenaient à conclure à l'existence d'une société traditionnelle dans laquelle prévalait le conformisme malgré l'introduction d'innovations technologiques, le second concluait à l'inverse, qu'il se trouvait devant une société où fourmillaient des tensions et conflits porteurs de transformations dans l'organisation de la structure sociale. On se trouve donc face à l'observation d'un même objet qui donne lieu à des conclusions opposées parce que le premier saisit une grille d'analyse proche des théories de l'équilibre et de la tradition, tandis que le second observe la même réalité avec un regard proche des théories du déséquilibre et de la modernité ; deux modèles d'analyse qui « révèlent des aspects différents d'une même réalité »[270].

En adoptant une approche interactionniste, nous avons pu montrer comment les tribunitiens jouent un rôle d'agent inter-mondes spécifique, comment ils participent à l'interpénétration des mondes de l'art et de l'insertion. Cette approche complétée par un angle agonistique nous a permis de montrer comment cette interpénétration des mondes se construit à travers le conflit, le sentiment de concurrence, l'opposition et la résistance. Cette double approche interactionniste et agonistique nous a aussi permis de ne pas conclure trop rapidement à une mutation radicale mais au contraire, de prendre

---

[269] Débat repris dans l'ouvrage de Mendras H., Forsé M., *Le changement social. Tendances et paradigmes*, Paris, Armand Colin, 1983.
[270] Mendras H., Forsé M., *op.cit.,* p. 128.

en considération le fait que l'innovation « ne ravage pas tout ce qui lui est antérieur, qu'elle produit des ruptures et manifeste des impossibilités, mais ne parvient jamais à éliminer entièrement ce que le passé a stocké »[271]. Nous avons montré en effet que le projet véhiculé par les tribunitiens ne fait pas fi du passé. Il s'appuie sur la tradition pour transformer ce qui, dans les habitudes instituées et au regard des tribunitiens, semble obsolète.

Afin de ne pas réduire les tensions entre tradition et modernité, entre continuité et rupture, entre routinisation et innovation à leurs plus simples attributs, il était important de ne pas séparer l'action de l'acteur (du point de vue de ses motivations, de ses intérêts, de sa position institutionnelle, de son parcours social et professionnel, de ses émotions et du sens vécu, etc.). Nous avons tenté d'éviter cet écueil en confrontant les prismes de l'action rationnelle de types utilitaire, fonctionnel et communicationnel au prisme de l'agir créatif tel que le concevaient les pragmatistes de la fin du 19ième siècle et tel qu'il est repris par Hans Joas au sein de la sociologie allemande contemporaine. Ce faisant, nous avons pu montrer en quoi les tribunitiens, en accordant une place prépondérante à l'imaginaire, au projet de vie perçu comme un ensemble de ruptures mais aussi comme un rêve qui se concrétise, au *kairos*, au symbolique et aux émotions, remettent en cause les fondements, voire les fondamentaux de l'institution insertioniste.

En partant d'une définition concise de la notion d'institution, les deux premières parties de notre travail avaient pour objectif de montrer en quoi le projet des Adipa porté par les tribunitiens provoque un déséquilibre sur le plan des valeurs, des normes, des pratiques, des modes de relation et de conduites qui fondent et garantissent la stabilité du système insertioniste.

Sur le plan des valeurs et du système normatif établi, nous avons vu que les tribunitiens, en refusant les fonctions éducatives qui incombent à l'insertion traditionnelle et qui visent à transformer l'individu afin qu'il se fonde, voire se dilue dans le *telos* existant, prônent un nouvel équilibre centré sur un individu apte à choisir l'environnement dans lequel il souhaite et/ou se sent prêt à s'adapter. De même, en

[271] Balandier G., *Le détour*, Paris, Fayard, 1985, p. 16-17.

refusant les missions de moralisation, ils proposent un équilibre systémique fondé sur le sujet, à la fois sujet de désir et sujet assujetti. Le projet de vie sur lequel repose ces objectifs se crée alors sur fond de valeurs existentialistes plus que fonctionnelles et normatives, mais aussi sur fond d'action créative plus que rationnelle.

Le croisement entre agir rationnel et agir créatif est susceptible de provoquer un glissement de valeurs par lequel nous avons vu que les participants les plus âgés adhèrent à la valeur utilité sociale tandis que les plus jeunes adhèrent aux valeurs qui sous-tendent le travail de type artistique, refusant celles qui sous-tendent le travail de type fordiste.

Ce dernier point pourrait faire l'objet d'une suite de notre travail de recherche. En effet, lorsque les tribunitiens invitent, plus ou moins consciemment, les jeunes bénéficiaires de mesures d'insertion à adhérer aux valeurs de liberté, d'organisation autogérée, de flexibilité, de créativité professionnelle, autant de valeurs inhérentes au travail de type artistique, ils leur proposent implicitement de devenir des *portfolio workers*, de pénétrer le cadre des métiers qui fondent en partie ce que l'on nomme aujourd'hui l'économie de l'immatériel. Différents travaux sociologiques[272] démontrent la proximité grandissante entre les formes du travail artistique et les formes actuelles du travail productif pour les salariés bénéficiant d'un haut niveau de qualification et/ou de postes à responsabilité, incarnés notamment par l'élite métropolitaine. L'activité professionnelle de l'artiste est alors érigée au statut d'étalon, d'instrument de mesure, d'outil comparatif. Dans ce cadre, la liberté en apparence inhérente au travail artistique se situe aux antipodes des contraintes, voire de l'aliénation caractéristique du travail de type fordiste.

Si les nouvelles formes d'activités professionnelles qui se développent depuis une dizaine d'années se rapprochent de l'activité artistique en termes de créativité, d'incertitude, de rupture ou encore d'innovation, elles ne s'apparentent toutefois pas aux principes fondamentaux sur lesquels repose l'insertion. On se trouve alors face à des agents d'insertion qui s'opposent sur la question de savoir s'il est nécessaire de

---

[272] Nous pensons notamment à l'ouvrage de Menger P.M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2002, ou encore à Nicolas Le-Strat P., *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, 1998.

provoquer une évolution des critères de l'insertion parce que les critères actuels sont obsolètes au regard de l'évolution récente des formes du travail ou si au contraire, ces nouvelles formes de travail salarié doivent être rejetées par le monde de l'insertion dans la mesure où les profils socioprofessionnels des bénéficiaires en sont trop éloignés. On retrouve alors la question de savoir si, dans le cadre de l'insertion, l'artiste peut être accepté comme un modèle ou au contraire un contre-modèle de l'idéal insertioniste.

Sur le plan des pratiques, des modes de relation et de conduites, nous avons montré dans le cadre de la seconde partie que les tribunitiens menacent l'équilibre de l'institution insertioniste du fait de la posture qu'ils adoptent à la fois vis-à-vis des professionnels de l'insertion, des participants usagers des Adipa et de l'institution gestionnaire du social. En nous appuyant sur le mythe de l'artiste perçu comme un être marginal, nous avons montré que l'introduction d'un artiste en tant qu'agent d'insertion provoque, au sein des professionnels conservateurs, un sentiment de concurrence ainsi que la crainte d'une perte de légitimité de leurs compétences. L'artiste risque notamment de les renvoyer vers leurs fonctions procédurales et réglementaires, celles-là mêmes qu'ils dénoncent comme des freins à la mise en œuvre de compétences en termes d'animation, de gestion du collectif et plus globalement de resocialisation par le groupe ; autant de compétences qu'ils aimeraient pouvoir mettre en œuvre mais que les contraintes institutionnelles procédurières ne leur permettent pas de développer.

Pour se défendre contre ce sentiment de concurrence, les conservateurs font appel à un système de justification centré sur la double tension inhérente aux métiers de l'intervention sociale à savoir la relation duale entre d'une part, l'expertise et la militance et d'autre part, l'éthique de conviction et l'éthique de responsabilité ; deux couples de tension qui fondent la professionnalisation de l'intervention sociale ; deux relations duales que, au regard des professionnels réticents et conservateurs, les artistes ne possèdent pas dans leur portefeuille de compétences. En ce sens, l'artiste est perçu comme un agent d'insertion susceptible d'être contre-productif, voire subversif eu égard aux objectifs initiaux de l'insertion.

L'aspect contre-productif de l'intervention de l'artiste est renforcé par les types de médiation mis en œuvre au sein des Adipa. Nous avons montré en effet que, en développant une posture de représentant et de coordinateur en plus de la posture de

médiation habituellement mise en œuvre dans l'insertion, les tribunitiens encadrant les Adipa introduisent des modes relationnels peu admis, voire rejetés par les professionnels de l'intervention sociale car ces formes de médiations développent une trop forte tolérance dans l'écart à la norme. Cette posture emprunte d'irénisme est dénoncée par les conservateurs parce qu'elle introduit un paradoxe important dans les fondements de l'insertion. Comment en effet concilier ces forces inconciliables qui consistent pour l'une à tolérer les écarts à la norme et pour l'autre, à ramener l'individu vers le centre normatif ?

De plus, en octroyant aux usagers eux-mêmes la possibilité d'occuper une fonction de médiation, en faisant de l'art et de la pratique artistique des média à part entière, en occupant des espaces interstitiels, des non-lieux sources de dynamique co-générative, les tribunitiens développent une fonction de tiers partagé jusqu'alors inexistante dans les pratiques de l'insertion traditionnelle. Ce faisant, ils accentuent le sentiment de concurrence des professionnels conservateurs que les contraintes institutionnelles tendent à enfermer dans des structures de médiation – caractérisées par l'extériorité et la distance professionnelle – au dépend d'un développement de compétences dans des structures d'intervention – centrées sur le relationnel, le travail de groupe et l'interaction.

Nous avons aussi vu que sur le plan des modes de relation développés vis-à-vis de l'institution gestionnaire du social, les tribunitiens sont contraints de rechercher constamment un équilibre précaire entre des forces antagonistes. Au sein d'une institution qui, plus ou moins consciemment, tend à mettre en œuvre des modes relationnels qui permettent avant tout de diviser pour mieux régner, les tribunitiens, à la manière d'un funambule, ont pleinement conscience que cette recherche constante d'équilibre est la condition première du maintien de leur projet dans le système insertioniste. Pour ce faire, ils développent une posture de résistance douce entre soumission et révolte, entre continuité et rupture, entre contrainte et liberté afin de ne pas se laisser happer par les risques d'instrumentalisation et de bureaucratisation inhérents à toute innovation. L'objectif est alors d'amoindrir les effets de la routinisation du charisme qui pourrait mener le projet d'une insertion citoyenne à sa perte.

La dernière partie de notre démonstration était consacrée à l'analyse du type d'innovation proposé par les responsables des Adipa. Nous avons vu que les ambivalents acceptent l'innovation à condition qu'elle préserve le maintien de l'équilibre du système, c'est-à-dire qu'elle se limite à un changement interne de structure qui au final, ramène l'organisation du système au *statut quo ante*. Les tribunitiens en revanche, à travers le modèle d'une insertion citoyenne, proposent un changement plus radical. Dans ce cadre, la culture et la pratique artistique sont perçues comme vertueuses en soi ; elles permettent d'accéder à la liberté, à la dignité et à la justice sociale. A travers la part d'utopie qu'il revêt, le projet des tribunitiens vise à transformer le monde existant, à le transporter vers un idéal insertioniste et plus globalement, vers un idéal de société. Mais cet idéal peut difficilement échapper à l'institutionnalisation ; ses valeurs peuvent difficilement éviter de se transformer en système normatif. La liberté, l'autonomie, le libre arbitre, le regard critique face au système existant, s'ils sont portés à l'état d'injonction, forment un système, certes a-institutionnel et anomique, mais système quand même.

Enfin, lorsque le projet d'insertion citoyenne déborde le cadre institutionnel de l'insertion, lorsqu'il prend l'allure d'un projet de société, c'est alors en faveur de la démocratie que les tribunitiens s'engagent. En alliant l'agir rationnel, principalement de type communicationnel, à l'agir créatif, ils défendent l'idée d'une alliance entre trois types de démocratie, représentative, participative et créative.

La « créativité de l'agir »[273] inhérente à l'intervention de la culture et de la pratique artistique dans les politiques d'insertion pourrait toutefois être analysée plus finement encore dans le cadre d'une étude comparative à l'échelon européen. En effet, des actions du même type se développent au sein de nombreux pays de l'Union. Parmi eux, il serait intéressant de mener une comparaison avec les initiatives impulsées notamment en Belgique, en Irlande et en Allemagne, trois pays qui vivent (ou ont vécu) des conflits internes (culturels, cultuels et/ou géopolitiques) et donc des mouvements politiques et sociaux importants, allant parfois jusqu'à la scission.

[273] Joas H., *La créativité de l'agir*, (1992), Paris, Editions du Cerf, 1999.

Pourquoi centrer la comparaison sur des pays habitués au conflit ? Parce que, comme nous l'avons vu, le conflit constitue un pilier de la participation du sujet à la vie de la cité et parce que parallèlement, il semble que la question de fond soulevée par ces actions interpelle pleinement la démocratie en dénonçant les limites de la participation. L'intervention de la culture dans l'insertion traduit implicitement la critique d'une démocratie participative construite comme un habile simulacre d'une démocratie représentative inchangée.

Sur ce point, nous avons montré que l'action des tribunitiens relève d'une provocation de la rencontre et plus encore, du conflit entre des valeurs et des principes axiaux opposés, mais aussi entre le sujet et l'institution, entre l'acteur et le système. Il serait intéressant d'observer comment des pays qui ont à gérer des conflits politiques et culturels majeurs, lient la culture et l'insertion, ou plus globalement et pour reprendre le lexique européen, la culture et l'inclusion. Il s'agirait de voir comment ils utilisent ces deux mondes inconciliables dans le but d'une réanimation de la démocratie participative. Car si cette dernière est perçue comme un simulacre, c'est en partie parce qu'elle est apparentée à un espace social vide de contenu, auquel il s'agit de redonner du sens. Dans cette optique, la démocratie participative revêtira l'habit du leurre tant qu'elle ne sera pas conjointe à ce que John Dewey nommait déjà au début du 20ième siècle la « démocratie créative », tant que la part de créativité ne sera pas prise en compte au même titre que l'agir rationnel – qu'il soit de type normatif, fonctionnel ou communicationnel.

Il ne s'agit donc pas de mener une analyse qui tendrait à supplanter un type de démocratie par un autre mais d'analyser les conditions de leur complémentarité. Pour ce faire, il s'agirait de comprendre plus précisément et plus en profondeur comment les acteurs des différents pays européens dénoncent, comme le font les tribunitiens, la différence entre une démocratie dans laquelle l'institution porte des actions *pour* les habitants et une démocratie dans laquelle l'institution se construit et se renouvelle *par* l'action citoyenne.

C'est en effet à travers cette différence entre le « *faire pour* » (les usagers) et le « *fait par* » (les citoyens) que les tribunitiens dénoncent la principale limite de la démocratie participative telle qu'elle est mise en œuvre depuis les années 1980. La

distinction sémantique est légère puisqu'elle réside en une simple différence prépositionnelle, mais les enjeux théoriques qu'elle revêt pour une meilleure définition de la démocratie participative semblent considérables.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ABRIC J.C., *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, 1994.

ALTER N., *L'innovation ordinaire*, Paris, PUF, 2000.

ANCEL P., *Une représentation sociale du temps, étude pour une sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1996.

ARENDT H., *La crise de la culture*, (1954), Paris, Gallimard, 1963.

ARENDT H., *La condition de l'homme moderne*, (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1961.

ARENDT H., *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Post-scriptum à *La vie de l'esprit*, Tome 1, (1977-1978), Paris, Le Seuil, 1991.

ARENDT H., *Qu'est-ce que la politique*, (textes réunis 1955-1959), Paris, Le Seuil, 1993.

AUTES M., *Les paradoxes du travail social*, Paris, Dunod, 1999.

BACHELARD G., *La philosophie du non*, (1940), Paris, PUF, « Quadrige », 2002.

BALANDIER G., *Le détour*, (1985), Paris, Fayard, 1997.

BALANDIER G., *Le désordre*, (1988), Paris, Fayard, 1998.

BALANDIER G., *Particularisme et évolution : les pêcheurs Lebou*, Saint Louis, IFAN, 1952.

BAREL Y., *La marginalité sociale*, Paris, PUF, 1982.

BAREL Y., *La société du vide*, Paris, Le Seuil, 1984.

BAUDRILLARD J., *La société de consommation*, Paris, Folio, 1970.

BAUGNET L., *L'identité sociale*, Paris, Dunod, 1998.

BECKER H.S., *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, (1963), Paris, Métaillé, 1985.

BECKER H.S., *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, (textes réunis publiés dans les années 1980-1990).

BECKER H.S., *Les Mondes de l'Art*, (1982), Paris, Flammarion, 1988.

BELL D., *Les contradictions culturelles du Capitalisme*, (1976), Paris, PUF, 1979.

BELLEVILLE P., *Animation, pour quelle vie sociale ?*, Paris, Téma action, 1974.

BERA M., LAMY Y., *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin, 2003.

BERGER P., LUCKMANN T., *La construction sociale de la réalité*, (1966), Paris, Armand Colin, 1996.

BERGSON H., *Les deux sources de la morale et de la religion*, (1932), Paris, PUF, « Quadrige », 2003.

BERNARD J.L., *Création artistique et dynamique d'insertion*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BERNSTEIN B., *Langage et classes sociales*, Paris, Minuit, « Sens commun », 1975.

BESNARD Ph., *L'anomie*, Paris, PUF, 1987.

BLANCHET A., TROGNON A., *La psychologie des groupes*, Paris, Nathan, coll.128, n° 78, 2001.

BONARDI C., ROUSSIAU N., *Les représentations sociales*, Paris, Dunod, 1999.

BOURDIEU P., *La misère du monde*, Paris, Le Seuil, 1993.

BOURDIEU P., *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Sens commun », 1979.

BOURDIEU P., DARBEL A., *L'amour de l'art*, (1966), Paris, Minuit, « Sens commun », 1997.

BOURDIEU P., PASSERON J.C., *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, (1964), Paris, Minuit, « Sens commun », 1985.

BOUTINET J.P., *Psychologie des conduites à projet*, (1993), Paris, PUF, coll. Que sais-je, n° 2770, 1996.

BRETAGNE V., « Vulnérabilité sociale et stratégie d'acteur », *Faire face et s'en sortir, Développement des compétences et action collective*, / ed. CHATEL V., SOULET M.H., Suisse, Editions Universitaires Fribourg, 2002, p. 75-82., (vol. 2).

BRETAGNE V., « La pérennisation des lieux d'accueil et d'écoute. Une nécessaire constance des réajustements », *Identités en souffrance, identités en devenir*, / ed. GERARDIN-COLLET V., MARCHAL B., SCHERER F., Paris, L'Harmattan, 2005, p.99-104.

CABANNE P., *Le pouvoir culturel sous la 5ième République*, Paris, Orban, 1981.

CAILLOIS R., *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.

CARDON Ph., « L'utopie, support d'imagination : fonction positive, fonction négative ? », *Utopies et sciences sociales* / ed. PEQUIGNOT B., Paris, L'Harmattan, 1998, p. 215-225.

CASTEL R., Les *métamorphoses de la question sociale*, Paris, Fayard, 1995.

CASTEL R., *L'insécurité sociale : Qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Le Seuil, 2003.

CASTORIADIS C., *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975.

CAZENEUVE J., *Dix grandes notions de la sociologie*, Paris, Le Seuil, 1976.

De CERTEAU M., GIARD L., MAYOL. P., *L'invention du quotidien*, *1. Arts de faire*, (1980), Paris, Gallimard, 1994.

CHALINE C., *Les politiques de la ville*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, n° 3232, 1997.

CHAPOULIE J.M., *La tradition sociologique de Chicago*, Paris, Le Seuil, 2001.

CHATEL V., SOULET M.H., (dir.), *Faire face et s'en sortir, Développement des compétences et action collective*, Suisse, Editions Universitaires Fribourg, 2002, (2vol.).

CHOPART J.N., (dir.). *Les mutations du travail social*, Paris, Dunod, 2000.

CLAVIER P., *La philosophie de Kant*, Paris, PUF, 2003.

COLIN J.P., *La beauté du manchot*, Paris, Publisud, 1986.

COULON A., *L'ethnométhodologie*, (1987), Paris, PUF, coll. Que sais-je, n° 2393, 1996.

CUCHE D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, coll. Repères, n° 205, 1996.

CUSIN F., BENAMOUZIG D., *Economie et sociologie*, Paris, PUF, 2004.

DECLERCK P., *Les naufragés*, Paris, Plon, 2002.

DEGENNE A., FORSE M., *Les réseaux sociaux*, Paris, Armand Colin, 1994.

DEROCHE-GURCEL L., WATIER P., *La sociologie de Georg Simmel (1908), éléments actuels de modélisation sociale*, Paris, PUF, 2002.

DESJOURS Ch., *Souffrance en France*, Paris, Le Seuil, 1998.

DETIENNE M., VERNANT J.P., *Les ruses de l'intelligence*, *la metis des grecs*, (1974), Paris, Flammarion, 1999.

DEWEY J., *Démocratie et éducation*, (1916), Paris, Armand Colin, 1975.

DONNAT O., *Les pratiques culturelles des français*, Paris, La Documentation Française, 1998.

DONZELOT J., *Face à l'exclusion, le modèle français*, Paris, Editions Esprit, 1991.

DONZELOT J., *L'invention du social*, Paris, Le Seuil, 1994.

DOUGLAS M., *Comment pensent les institutions*, (1986), Paris, La Découverte/Poche, 2004.

DUBAR C., *La socialisation*, Paris, Armand Colin, 1991.

DUBECHOT P., LE QUEAU P., MESSU M., « Les emplois de l'insertion et du local », *Les mutations du travail social* / ed. CHOPART J.N., Paris, Dunod, 2000, p. 139-148.

DUBUFFET J., *Asphyxiante culture*, (1968), Paris, Minuit, 1986.

DUMAZEDIER J., *Sociologie empirique du loisir*, Paris, Le Seuil, 1974.

DURKHEIM E., *Education et sociologie*, (1882), Paris, PUF, « Quadrige », 1993.

DURKHEIM E., *De la division du travail social*, (1893), Paris, PUF, « Quadrige », 1994.

DURKHEIM E., *Les règes de la méthode sociologique*, (1895), Paris, PUF, « Quadrige », 1992.

DUVIGNAUD J., *Le jeu du jeu,* Paris, Balland, 1980.

DUVIGNAUD J., *Hérésie et subversion*, *essai sur l'anomie*, (1973), Paris, La Découverte, 1986.

DUVIGNAUD J., *La solidarité. Liens de sang et liens de raison,* Paris, Fayard, 1986.

DUVIGNAUD J., « L'utopie, composante du vécu social », *Utopies et sciences sociales* / ed. PEQUIGNOT B., Paris, L'Harmattan, 1998, p. 189-191.

EBERSOLD S., *La naissance de l'inemployable*, Rennes, PUR, 2001.

EHRENBERG A., *La fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998.

ELIAS N., *La civilisation des mœurs*, (1969), Paris, Calmann-Lévy, 1973.

ELIAS N., *Qu'est-ce que la sociologie*, (1970), Paris, Calmann-Lévy, 1973.

ELIAS N., SCOTSON J.L., *Logiques de l'exclusion : enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté,* (1965), Paris, Calmann-Lévy, 1997.

ETCHEGOYEN A., *Le temps des responsables*, Paris, Julliard, 1993.

FERREOL G., *Intégration et exclusion dans la société française contemporaine*, Lille, PUL, 1993.

FINKELKRAUT A., *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

FISCHER G.N., *La psychologie sociale*, Paris, Le Seuil, 1997.

FITOUSSI J.P., ROSANVALLON P., *Le nouvel âge des inégalités*, Paris, Le Seuil, 1996.

FREUND J., *Sociologie de Max Weber*, Paris, PUF, 1983.

FREYSSINET J., *Le chômage*, Paris, La Découverte, coll. Repères, n° 22, 1991.

FRIEDBERG E., *Le pouvoir et la règle*, Paris, Le Seuil, 1993.

De GAULEJAC V., *La lutte des places*, Paris, Epi, 1994.

De GAULEJAC V., *Les sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

GAULLIER X., *La machine à exclure*, Paris, Gallimard, 1996.

GEREMEK B., *La potence ou la pitié*, Paris, Gallimard, 1987.

GIDDENS A., *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994.

GOFFMAN E., *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, (1963), Paris, Minuit, « Sens commun », 1975.

GOFFMAN E., *Les rites d'interaction*, (1967), Paris, Minuit, « Sens commun », 1974.

GRAWITZ M., *Lexique des sciences sociales*, (1981), Paris, Dalloz, 1991.

GRIGNON C., PASSERON J.C., *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989.

GUYAU J.M., *L'esquisse d'une morale sans obligation ni sanction,* Paris, Librairie Félix Alcan, 1917.

GUYENNOT C., *L'insertion, un problème social*, Paris, L'Harmattan, 1998.

HABERMAS J., *Théorie de l'agir communicationnel*, (1981), Paris, Fayard, 1987, (2vol.)

HAMILTON E., *La mythologie*, (1940), Paris, Marabout, 1992.

HAROUEL J.L., *Culture et contre culture*, Paris, PUF, « Quadrige », 1994.

HERREROS G., *Pour une sociologie d'intervention*, Toulouse, Erès, 2002.

HEINICH N., *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

HEINICH N., *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. Repères, n° 328, 2001.

HILAIRE M.M., (dir.), *Actions de réinsertion. Mettre en place de nouveaux services*, UNIOPSS, Paris, ESF éditeur, 2001.

HOGGART R., *La culture du pauvre*, (1957), Paris, Minuit, « Sens commun », 1970.

ION J., *Les équipements socioculturels et la ville*, Paris, Ed. Système économique urbain, 1972.

ION J., *L'appareil d'action culturelle,* Paris, Editions Ouvrières, 1974.

ION J., *Le travail social à l'épreuve du territoire,* Toulouse, Privat, 1990.

JEANSON F., FOREST PH., CHAMPAGNE P., *La culture pratique du monde*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2005.

JEUDY H.P., *Les usages sociaux de l'art*, Belval, Circé, 1999.

JOAS H., *La créativité de l'agir*, (1992), Paris, Editions du Cerf, 1999.

JOBERT B., *Le social en plan*, Paris, Editions Ouvrières, 1972.

JODELET D., *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1997.

JUAN S., *Sociologie des genres de vie*, Paris, PUF, 1991.

KARSZ S., *Déconstruire le social*, Paris, L'Harmattan, 1992.

KARSZ S., *L'exclusion, définir pour en finir*, Paris, Dunod, 2000.

KOKOREFF M., RODRIGUEZ J., *La France en mutation. Quand l'incertitude fait société*, Paris, Payot, 2004.

KRIS E., KURZ O., *L'image de l'artiste : légende, mythes et magie*, (1934), Marseille, Rivages, 1987.

KUHN T., *La structure des révolutions scientifiques*, (1962), Paris, Flammarion, 1983.

LABBENS J., *Sociologie de la pauvreté*, Paris, Gallimard, 1978.

LAHIRE B., *L'homme Pluriel, Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998.

LAHIRE B., *La culture des individus*, Paris, La Découverte, 2004.

LAMARQUE G., *L'exclusion*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, n° 3077, 1996.

LAZARSFELD P., JAHODA M., ZEISEL H., *Les chômeurs de Marienthal*, Paris, Minuit, 1981.

LEDRUT R., *Sociologie du chômage*, Paris, PUF, 1966.

LEDRUT R., *L'espace en question*, Paris, Anthropos, 1976.

LEFEBVRE G., *Reconstruction identitaire et insertion*, Paris, L'Harmattan, 1998.

LEGRAND M., MEYER V., ZANFERRARI F., « Encadrement et expertise », *Les mutations du travail social* / ed. CHOPART J.N., Paris, Dunod, 2000, p. 165-174.

LENOIR R., *Les exclus, un français sur dix*, Paris, Le Seuil, 1974.

LEVY-LEBOYER C., *La gestion des compétences*, Paris, Les Editions d'Organisation, 1996.

LINTON R., *Le fondement culturel de la personnalité*, (1959), Paris, Dunod, 1999.

LION A., De MECA P., *Culture et pauvretés*, Paris, La Documentation Française, 1988.

MAISONDIEU J., *La fabrique des exclus*, Paris, Bayard, 1997.

MAJASTRE J.O., *La culture en archipel*, Paris, Ministère de la culture et de la Communication, 1986.

MAJASTRE J.O., « Art et utopie », *Utopies et sciences sociales* / ed. PEQUIGNOT B., Paris, L'Harmattan, 1998, p. 203-208.

MALRAUX A., *Les conquérants*, Paris, Grasset, 1956.

MALRAUX A., *Le musée imaginaire*, (1947), Paris, Folio essais, 2002.

MARTINET M., *Culture prolétarienne*, (1935), Marseille, Agone, 2004.

MAUREL C., *Education Populaire et travail de la culture. Eléments d'une théorie de la praxis,* Paris, L'Harmattan, 2000.

MAUSS M., *Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF, « Quadrige », 2003.

MEDA D., *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Flammarion, 1995.

MENDRAS H., FORSE M., *Le changement social. Tendances et paradigmes*, Paris, Armand Colin, 1983.

MENGER P.M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2002.

MESSU M., *Les assistés sociaux : analyse identitaire d'un groupe social*, Toulouse, Privat, 1991.

MESSU M., *La pauvreté cachée. Une analyse bachelardienne de la pauvreté*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2003.

MERTON R.K., *Eléments de théorie et de méthode sociologiques*, (1949), Paris, Plon, 1965.

MEYERSON E., *De l'explication dans les sciences*, Paris, Payot, 1921.

MOULIN R., *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.

MOULINIER P., (dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles*, Paris, Regards croisés, 2002.

NICOLAS LE-STRAT P., *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, 1998.

OGIEN R., *Théories ordinaires de la pauvreté*, Paris, PUF, 1983.

ORRU M., *L'anomie, histoire et sens d'un concept*, Paris, L'Harmattan, 1998.

PARSONS T., *The Social System*, Glencoe, The Free Press, 1951.

PASSAL C., JAMET J., *L'insertion en question ?,* Paris, L'Harmattan, 1995.

PAUGAM S., *L'exclusion, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1996.

PAUGAM S., *La disqualification sociale, essai sur la nouvelle pauvreté*, Paris, PUF, 1991.

PAUGAM S., *La société française et ses pauvres*, Paris, PUF, 1993.

PEQUIGNOT B., (dir.), *Utopies et sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1998.

PERETZ H., *Les méthodes en sociologie, l'observation,* Paris, La Découverte, coll. Repères, n° 234, 1998.

PESSIN A., « Alternative et utopie dans la France contemporaine », *Utopies et sciences sociales* / ed. PEQUIGNOT B., Paris, L'Harmattan, 1998, p. 135-144.

PIRE J.M., *Sociologie d'un volontarisme culturel fondateur*, Paris, L'Harmattan, 2002.

POUJOL G., *Education Populaire : le tournant des années 1970*, Paris, L'Harmattan, 2000.

POUJOL G., SIMONOT M., « Militants, animateurs et professionnels : le débat socioculturel-culturel. (1960-1980) », *Les associations dans la vie et la politique culturelles* /ed. MOULINIER P., Regards croisés, 2002, p. 89-105.

RIESMAN D., *La foule solitaire*, Paris, Arthaud, 1964.

ROSANVALLON P., *La nouvelle question sociale*, Paris, Le Seuil, 1998.

ROUSSEAU, J.J., *Les confessions*, (1770), Paris, Folio, coll. Essais, 1987.

ROUSTANG G., LAVILLE J.L., EME B., *Vers un nouveau contrat social*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

SAINSAULIEU R., *L'identité au travail*, Paris, Presses de la Fondation Nationale de Sciences Politiques, 1977.

SAINT-SIMON C.H., « Opinions littéraires, philosophiques et industrielles », *Traités politiques et autres écrits*, édition d'Yves Coirault, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 431.

SANSOT P., *Les gens de peu*, Paris, PUF, 1991.

SARTRE J.P., *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970.

SCHNAPPER D., *L'épreuve du chômage*, Paris, Gallimard, 1981.

SCHNAPPER D., *La communauté des citoyens*, Paris, Gallimard, 1994.

SCHNEIDER B., FLYE SAINTE MARIE A., *Penser/Agir, dynamiques interculturelles au cœur de la ville*, Paris, L'Harmattan, 2004.

SCHUMPETER J.A., *Théorie de l'évolution économique*, (1912), Paris, Dalloz, 1935.

SCHWARTZ B., *Moderniser sans exclure*, Paris, La Découverte, 1994.

SIMMEL G., *La tragédie de la culture*, Marseille, Rivages, 1988.

SIMMEL G., *Les pauvres*, (1908), Paris, PUF, 1998.

SIMMEL G., *Sociologie – Etude sur les formes de la socialisation*, (1908), Paris, PUF, 1999.

STRAUSS A., *La trame de la négociation – Sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris, L'Harmattan, 1992.

SUE R., *Temps et ordre social, sociologie des temps sociaux*, Paris, PUF, 1994.

TARDE G., *Les lois sociales : esquisse d'une sociologie*, (1890), Editions Le Plessis Robinson, 1999.

De TOCQUEVILLE A., *Mémoire sur le paupérisme*, *Mémoires de la société académique de Cherbourg,* (1835), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1991.

TOURAINE A., *La voix et le regard*, Paris, Le Seuil, 1978.

TOURAINE A., *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

VANDENBERGHE F., *La sociologie de Georg Simmel*, Paris, La Découverte, coll. Repères, n° 311, 2001.

VEBLEN T., *Théorie de la classe de loisir*, (1899), Paris, Gallimard, 1970.

VERDES-LEROUX J., *Le travail social*, Paris, Minuit, « Sens commun », 1978.

VEXLIARD A., *Introduction à la sociologie du vagabondage*, Paris, Ed. Marcel Rivière et Cie, 1956.

VILAR J., *Petit Manifeste de Suresnes, Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975.

XIBERRAS M., *Les théories de l'exclusion*, Paris, Armand Colin, 1998.

YONNET P., *Travail, loisir, temps libre et lien social*, Paris, Gallimard, 1999.

WEBER M., *Economie et Société*, (1922), Paris, Plon, 1971, (2 vol.).

WEBER M., *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, (1920), Paris, Plon, 1964.

WEBER M., *Le savant et le politique*, (1919), Paris, 10/18, 1963.

Revues et périodiques

ADAI., « Du rêve à la réalité », *La Lettre de l'ADAI 13*, n° 7, novembre/décembre 2002, p. 1-4.

ADAI., « Optimiste malgré tout », *La lettre de l'ADAI 13*, n° 13, novembre/décembre 2003, p. 1-4.

ALFAROSBA C., DE MONTALEMBERT M., « La politique de la ville et des quartiers », *La protection sociale en France*, La Documentation Française, 3ème édition mise à jour, Paris 2001, p. 155-159.

ANDRE C., « L'estime de soi au quotidien », *Sciences Humaines*, octobre 2002, n° 131, p. 34-39.

ANGUIS M., « Les allocataires de minima sociaux en 2002 », *Etudes et Résultats*, DREES, n° 276, décembre 2003, p. 1-8.

ASTOLFI J.P., « La théorie de l'activité. (Alexis Léontiev) », *Educations*, 1999/2, n°18-19, p. 26-29.

BADEL M., « La lutte contre les exclusions et la construction de la citoyenneté », *Revue de Droit Sanitaire et Social*, avril-juin 1999, n° 35 (2), p. 431-457.

BASCHENIS A., « Le droit à des ressources minimales », *Revue de Droit Sanitaire et Social*, n° 35 (2), avril-juin 1999, p. 375-387.

BENEZET N., « Il n'y a pas d'être humain impossible à rejoindre », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n° 171, septembre 1999, p. 6-8.

BERT C., « L'effet Pygmalion : mythe ou réalité ? », *Sciences Humaines*, n° 84, juin 1998, p. 42-44.

BENTOLILA N., « L'interface ou comment observer, analyser et donner à comprendre les activités artistiques et culturelles en milieu social », *Cassandre,* 06/1999, n° 29, p.12-13.

BRAUD Ph., « A la recherche de notoriété », *Sciences Humaines*, octobre 2002, n° 131, p. 30-33.

BRENNER P., « Fédération française des centres sociaux », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 60-62.

BRUGERE F., « Le musée entre culture populaire et divertissement », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 90-103.

CHENU A. et HERPIN N., « Une pause dans la marche vers la civilisation des loisirs ? », *Economie et Statistique*, n° 352-353, 2002, p. 15-30.

CHOPART J.N., « Les sociologues et l'exclusion. Que reste-t-il entre l'individu et l'Etat ? », *Lien social et politiques*, RIAC, automne 1995, n° 34, p. 31-42.

CHRISTEN N., « ATD-Quart Monde », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 49-53.

COHEN V., LARGUEZE B., « Processus d'entrée dans le dispositif du RMI et modalités d'insertion », *Economie et Statistique*, 2001 6/7, n° 346-347, p. 53-66.

COULANGEON PH., MENGER P.M., ROHRIK I., « Les loisirs des actifs : un reflet de la stratification sociale », *Economie et Statistique*, 2002, n° 352-353, p. 39-55.

DAUMAS C., LEBOVICI E., LECHNER M., « Emploi Travaïe ! », *Libération*, lundi 31 janvier 2005.

DECROP G., « Le dispositif d'insertion du RMI : dispositif de crise ou miroir des mutations de la société française contemporaine ? », *Travail et Emploi*, janvier 2000, n°81, p. 81-88.

DEJOURS C., « La reconnaissance au travail », *Sciences Humaines*, octobre 2002, n°131, p. 25-27.

DELHOUME B., « L'aide sociale générale », *La protection sociale en France*, La Documentation Française, 3ème édition mise à jour, Paris 2001, p. 96-100.

DORLIN-OBERLAND F., « Politiques du squa(r)t. Aseptisation ou expulsion pour les squats d'artistes », *Cassandre*, 01-02/2003, n° 51, p. 44-45.

DORTIER J.F., ZUBER M., « Rencontre avec Anthony Giddens », *Sciences Humaines*, juin 1998, n° 84, p. 38-41.

DUMAZEDIER J., « Points d'impact entre les mouvements socio-politiques et les mouvements socio-culturels », *Peuple et culture,* Décembre 2002, n° 27, p. 12-13.

EME B., « Prendre en compte le monde vécu », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n°173, mars 2000, p. 45-49.

FAUJAS A., « 21 régions lancent les emplois tremplins », *Le Monde*, 23 novembre 2004.

FE J., « Revendication d'une revalorisation des minima sociaux et de leur indexation sur le SMIC », *Le Monde*, 1/12/1998.

FITZGERALD S., « Art, dynamique urbaine et cohésion sociale », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 27-29.

De la GORCE F., « Comment nous sommes devenus des défenseurs des droits de l'homme », *Vaincre l'exclusion, Quart Monde*, n° 168, décembre 1998, p. 8-12.

GROUPE REFLEXE., « La décentralisation culturelle pervertie », supplément au n° 52, *Cassandre*, mars-avril 2003, p. 1-32.

GROUPE REFLEXE., « Parlement pour la démocratie culturelle », *Cassandre*, 07-08/2003, n° 54, p. 45.

HAMILTON C., « Art et inclusion sociale : point de vue sur le Royaume Uni », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe,* 28-29/03/2003, p. 12-15.

HANTALI N., « Le volet emploi de la loi du 29 juillet 1998 », *Revue de Droit Sanitaire et Social*, n° 35 (2), avril-juin 1999, p. 324-341.

JANSEN P., « La naissance des Maisons des Jeunes et de la Culture. Eléments pour l'histoire de l'Education Populaire », *Document INEP*, n° 21, Marly Le Roi, 1976.

JESU F., « Le développement social local : sources, concept, évolution, actualité », *RIDS, ODAS,* 2000, p. 1-5.

JOIN-LAMBERT L., « La dignité comme expérience », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n° 168, décembre 1998, p. 3-4.

JOIN-LAMBERT L., « Briser les images passées pour voir des citoyens », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n° 169, mars 1999, p. 20-25.

JOIN-LAMBERT L., « Risquer l'empreinte de l'autre », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n° 171, septembre 1999, p. 4-5.

KERHUEL A., VEDRINE J.L., « Confiance en l'homme, confiance en la société », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n° 173, mars 2000, p. 21-26.

LABORDE J.P., « Le droit au revenu minimum d'insertion dans la loi du 1° décembre 1988 », *Droit social*, n° 7/8 Juillet-Août 1989, p. 589-596.

LAGARENNE C., LEGENDRE N., « Les travailleurs pauvres en France : facteurs individuels et familiaux », *Economie et Statistique*, 2000-5, n° 335, p. 3-25.

LAPEYRONNIE D., SAEZ J.P., BONNIEL J., MATARASSO F., « Culture(s) et action(s) artistiques dans l'espace urbain en crise », *Bilan et perspectives du travail artistique dans les quartiers d'Europe*, *Banlieues d'Europe*, 12-13/03/1998, p. 25-34.

LAROQUE G., SALANIE B., « Une décomposition du non-emploi en France », *Economie et Statistique*, 2000-1, n° 331, p. 47-66.

LEMIRE L., « Malraux, historien ou pillard ? », *Le Nouvel Observateur*, n° 2091, p.130.

LHOMMEAU B., « Les allocataires du RMI : moins d'isolés au sens familial et social que dans la statistique administrative », *Economie et Statistique*, 06/07/2001, n° 346-347, 2001, p. 33-46.

MAIGRET E., « Pierre Bourdieu, la culture populaire et le long remords de la sociologie de la distinction culturelle », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 170-178.

MATHIEU-CABOUAT S., « Le revenu minimum d'insertion : allocation ou contrat ? Un choix nécessaire », *Droit social*, n°7/8 Juillet-Août 1989, p. 611-615.

MATHIEU F., « Légère hausse des bénéficiaires du RMI au 30 juin 2002 », *L'essentiel*, n° 5, octobre 2002, p. 1-4.

MAYOL P., « Michel de Certeau, l'historien et la culture ordinaire », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 191-205.

MEDA D., « L'évolution des temps sociaux au travers des enquêtes emploi du temps », *Economie et statistique*, 2002, n° 352-353, p. 3-13.

MEYER G., LALLEMAND B., « L'intervention d'artistes dans un parcours d'insertion sociale », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 39-42.

MIGNON P., « De Richard Hoggart aux *cultural studies* : de la culture populaire à la culture commune », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 179-190.

MONGIN O., « Entre George Stenner et Italo Calvino », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 129-135.

MONGIN O., « L'envers et l'endroit de la culture populaire », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 136-139.

NAKACHE M., « Pas autre chose que la révolution », *Cassandre*, 01-02/2002, n° 45, p.40.

PASSERON J.C., « Quel regard sur le populaire », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 145-161.

POISSON J.C., « Manifeste pour une éthique de l'art en prison », *Cassandre*, 01-02/2003, n° 51, p. 41.

POUSSEUR I., « Nouvelles expériences à l'initiative des institutions », *Bilan et perspectives du travail artistique dans les quartiers d'Europe*, *Banlieues d'Europe*, 12-13/1998, p. 17-19.

PUJOLAR O., « Présentation générale de la loi », *Revue de Droit Sanitaire et Social*, n° 35 (2), avril-juin 1999, p. 255-279.

R. A., « Une hécatombe sociale. La liste noire », *L'Est Républicain*, Lundi 20 octobre 2003.

REDEGELD T., « René Cassin, Joseph Wrésinski : une même passion pour la défense de la dignité humaine », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n° 169, mars 1999, p.40-45.

RENARD C., « Les partenariats entre ce type de projet et les institutions publiques : des collectivités locales aux réseaux indépendants », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe,* 28-29/03/2003, p. 54-59.

RIOUX L., « Recherche d'emploi et insertion professionnelle des allocataires du RMI », *Economie et Statistique*, 2001-6/7, n° 346-347, p. 13-24.

RIOUX L., FOUGERE D., « Le RMI treize ans après : entre redistribution et incitations », *Economie et statistique*, 2001-6/7, n° 346-347, p. 3-12.

ROMAN J., « Peut on renoncer à la catégorie de « culture populaire ». Héritiers, parvenus et passeurs », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p.140-144.

ROMAN J., MAYOL P., GARAPON P., « De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie, un siècle d'Education Populaire », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 39-64.

ROSENFLED J., « Savoirs partagés en vue d'un changement », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde,* n° 173, mars 2000, p. 40-44.

SAEZ G., « Le concept de « socioculturel » en Europe », *Travail social et travail artistique en Europe*, *Banlieue d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 5-8.

SALUSTRO C., « La déclaration universelle des droits de l'homme est pour moi une référence », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde* n° 168, décembre 1998, p. 5-7.

SANE P., « La dignité d'un quart des habitants du monde est mise à mal… », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n° 168, décembre 1998, p. 40-44.

SAUVAGE P., « Identité et altérité », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde*, n° 171, septembre 1999, p. 46-49.

SAVANE P., « Itinéraire de Joffre Dumazedier. Vers un humanisme du XX° siècle », *Peuple et culture*, 12/2002, n° 27, p. 4-8.

SOLIS R., « Un pavé dans le spectacle vivant », *Libération,* 11 mai 2004.

SOULEYRAU J., « Animation théâtrale dans un atelier Emmaüs », *Actualité de la formation,* Centre INFFO, n° 120, 1992, p. 12-16.

SUBTIL M.P., « Survivre au Goulag, grâce au théâtre », *Le Monde*, 22 novembre 2002.

SUBTIL M.P., « L'économie schizophrène du théâtre français », *Le Monde,* 28 décembre 2004.

SUE R., « Joffre Dumazedier : la liberté d'être soi », *Peuple et culture*, décembre 2002, n° 27, p. 15.

TABBONI S., « L'ambivalence sociologique chez Norbert Elias. De la théorie de la civilisation à celle des établis et des marginaux », *Norbert Elias, pour une sociologie non normative, Tumultes*, octobre 2000, n° 1, Editions Kimé, Paris, , p. 95-106.

De TAISNE Y., CORRE N., « Tout le monde a besoin d'une part de rêve pour vivre », *Vaincre l'exclusion*, *Quart Monde,* n° 173, mars 2000, p. 18-20.

TODOROV T., « Sous le regard des autres », *Sciences Humaines*, août-septembre 2003, n° 141 bis, p. 8-12.

VIDANA J.L., « La lutte contre la pauvreté et l'exclusion », *La protection sociale en France*, La documentation française, 3ème édition mise à jour, Paris 2001, p. 144-154.

VIDEAU FALGUEIRETTES H., « Christopher Lasch contre le pluralisme américain », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, mars-avril 2002, n° 283, p. 162-169.

VIOSSAT L.C., « Protections et institutions sociales », *La protection sociale en France*, La documentation française, 3ème édition mise à jour, Paris 2001, p. 61-67.

VIOSSAT L.C., « La sécurité sociale », *La protection sociale en France*, La documentation française, 3ème édition mise à jour, Paris 2001, p. 68-77.

WILLMANN C., « Le service gratuit, à la recherche de son contrat. A propos de l'article 10 de la loi du 29 juillet 1998 », *Revue de Droit Sanitaire et Social*, n° 35 (2), avril-juin 1999, p. 350-372.

WONG A., « Bavardages-coup de grâce », *Cassandre,* automne 2003, n° 55, p. 24-25.

<u>Journées d'étude et colloques</u> (ordre chronologique)

Réseau Banlieues d'Europe., *Bilan et perspectives du travail artistique dans les quartiers d'Europe*, 7ème rencontres annuelles du réseau Banlieues d'Europe, Strasbourg, 12-13 mars 1998.

Université de Pau et des Pays de l'Adour., *Invention et réinvention de la citoyenneté*, « Les multiples facettes de la citoyenneté. Clarification du concept et enjeux de la citoyenneté pour l'Europe », Blanc M., 9-11 décembre 1998.

AISLF., *QUEBEC et après…*, Bulletin de l'AISLF, 3-7 juillet 2000, n° 17.

Peuple et Culture., *Travail artistique et création sociale*, rencontres de Sommières, 18-19 septembre 2000.

Réseau d'Informations sur le développement Social., *Les Assises Franciliennes du Développement Social*, Issy-les-Moulineaux, 30-31 janvier 2001.

Conseil Général de Meurthe et Moselle., *Forum permanent « Culture est lien social »*, Paroles communes, 10 juin 2002.

Réseau Banlieues d'Europe., *Travail social et travail artistique en Europe*, Berlin, 28-29 mars 2003.

Conseil Général de Meurthe et Moselle., *Forum permanent « Culture est lien social »,* Actes des Forum, les ateliers du Forum, 19-20 juin 2003.

Conseil Général des Vosges., *Reg'art & actions, QUI BOUGE ?*, Exposition, octobre 2003.

Conseil Général de Meurthe et Moselle., *Forum permanent « Culture est lien social »*, Les assises du Forum, 7-8 janvier 2004.

IRTS de Ban St Martin., *Conférence de Robert CASTEL sur l'ouvrage* « L'insécurité sociale, qu'est-ce qu'être protégé ? », 17 mars 2004.

Centre Public d'Action Sociale (CPAS)., *L'art dans la lutte contre les exclusions sociales*, Liège, 5 mai 2004.

Rapports, manifestes et lois (ordre chronologique)

Manifeste de Peuple et Culture, 1945.

Loi n° 88-1088 du 1er décembre 1988 relative au Revenu Minimum d'Insertion (Journal Officiel, 3 décembre 1988).

Rapport du groupe de travail présidé par Philippe Nasse, *Exclus et Exclusions, Connaître les populations, comprendre les processus,* Commissariat général du plan, La documentation française, janvier 1992.

Rapport du groupe de travail présidé par Antoine Lazarus, *Ville, santé mentale, précarité et exclusion sociale*, *Une souffrance qu'on ne peut plus cacher*, février 1995.

Loi n° 98-657 du 29 juillet 1998 d'Orientation relative à la Lutte contre les Exclusions.

Rapport d'activité du Conseil National de Lutte contre la Pauvreté et l'Exclusion Sociale, juin 1999-décembre 2000.

Programme Départemental d'Insertion PDI 2001-2003, DVIS, 2001.

Rapport de l'Observatoire national de la pauvreté et de l'exclusion sociale, La Documentation Française, 2001-2002.

Programme Départemental d'Insertion et de lutte contre les Exclusions 2002-2004, Conseil Général de Meurthe et Moselle, 2002.

Bilan d'activité 2001, Direction Vosgienne des Interventions Sociales, Conseil Général des Vosges, 2002.

Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture, *Projet fédératif d'Education Populaire des maisons des jeunes et de la culture*, 2 mai 2002.

Rapport du Conseil Economique et Social, *Contribution au débat, adoptée par le Bureau,* 14 mai 2002.

Plan national d'action pour l'inclusion sociale 2003-2005, PNAInclusion, France, 2003.

Bilan d'activité 2002, Programme Départemental d'Insertion (DVIS), Conseil Général des Vosges, 2003.

Bilan d'activité 2002, Actions insertion PDI-FSE, DVIS, Conseil Général des Vosges, 2003.

Rapport d'expérimentation FNDVA, *Comprendre, structurer et développer le modèle de Tiers Lieu Culturel,* mars 2003.

Rapport de l'UREIL, *Recueil des pratiques sociales et professionnelles*, Conseil Général des Vosges, juillet 2003.

Rapport de l'Observatoire National de la Pauvreté et de l'Exclusion Sociale, La Documentation Française, 2003-2004.

Rapport d'évaluation du dispositif « Art et Actions », LASTES, réalisé par Bretagne V., coordonné par Legrand M., janvier 2004.

Documents électroniques et radiophoniques

AFSA C., GUILLEMOT D., « Plus de la moitié des sorties du RMI se font grâce à l'emploi », *INSEE Première*, n° 632, février 1999.

Disponible sur : www.insee.fr.

Autre(s)pARTs, « Que vive l'art », *textes et réflexions*, 28.11.2002.

Disponible sur : http://www.culture-commune.asso.fr/autresparts/text.htm

BALLET B., « 300 000 chômeurs de moins en deux ans », *INSEE Première*, n° 680, novembre 1999.

Disponible sur : www.insee.fr.

BISSUEL B., « Enquête sur ces ruptures qui conduisent à l'exclusion », *Le Monde*, 11.03.2002.

Disponible sur : http://www.lemonde.fr:imprimier_article_ref/0,5987,3226--266093.

BISSUEL B., « M. FILLON veut transformer le RMI en revenu minimum d'activité – Des bénévoles dénoncent « un contresens ». », *Le Monde*, 17.10.2002.

Disponible sur : http://www.lemonde.fr:imprimier_article_ref/0,5987,3226--294543.

BRONNEC T., « Michel ROCARD : il faut tout tenter pour améliorer l'insertion (interview) », *L'Expansion-L'économie au quotidien*, 30.10.2002.

Disponible sur : http://www.lexpansion.com/Pages/PrintArticle.asp?ArticleId=63346

BRONNEC T., « Ce que le gouvernement veut faire du RMI », *L'Expansion-L'économie au quotidien*, 30.10.2002.

Disponible sur : http://www.lexpansion.com/Pages/PrintArticle.asp?ArticleId=63348

Bulletin du DEP, « Les activités artistiques amateur », *Développement culturel*, n° 109, mars 1996.

Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep.

Bulletin du DEP, « Les arts plastiques en amateur », *Développement culturel*, n° 110, avril 1996.

Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep.

Bulletin du DEP, « Le théâtre en amateur », *Développement culturel*, n° 114, juillet 1996.
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep.
Bulletin du DEP, « Les usages du contrat emploi - solidarité (CES) dans le domaine culturel », *Développement culturel*, n° 115, octobre 1996.
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep.
Bulletin du DEP, « Les dépenses culturelles des ministères autres que le Ministère de la culture en 1993 », *Développement culturel*, n° 116, mars 1997.
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep.
Bulletin du DEP, « Les pratiques culturelles des Français, évolution 1989-1997 », *Développement culturel*, n° 124, juin 1998.
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep.
Bulletin du DEP, Les dépenses des ménages pour la culture – Evolutions et déterminants », *Développement culturel*, n° 132, février 2000.
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep.
Bulletin du DEP, « Les dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1996 », *Développement culturel*, hors série, octobre 2000.
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep.
CASES C., LAGARDE Ph., « Activité et pauvreté, une tranche de vie des personnes de 17 à 59 ans », *INSEE Première*, n° 450, mai 1996.
Disponible sur : www.insee.fr.
DDAT, Base de données sur les actions de développement culturel, 25.03.2004.
Disponible sur : http://service.culture.gouv.fr/devculturel/mainddat_b.htm
« Développement culturel, culture et handicap ».
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/handicap.htm
« Développement culturel « culture et justice ».
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/justice.htm
DIDEROT D., d'ALEMBERT J.R., *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* (1770), En texte intégral [Cédérom], Marsanne, Ed. Redon, 1999.
Emission de France Culture portant sur les ateliers d'écriture, 27 janvier 2004.
Emission de France Culture portant sur la démocratisation de la culture, 10 mai 2004.
GISSOT C., MERCIER M.A., « Chômage et emploi en mars 1997 », *INSEE Première*, n° 530, juin 1997.
Disponible sur : www.insee.fr.

LAPASSADE G., « La méthode ethnographique ».
Disponible sur : http://www.ai.univ-paris8.fr/corpus/lapassade/ethngrin.htm
« Le développement culturel en actions ».
Disponible sur : http://service.culture.gouv.fr/devculturel/
MERCIER M.A., BRUNET F., « Enquête sur l'emploi de mars 2000, la très forte hausse de l'emploi a bénéficié à toutes les catégories de chômeurs », *INSEE Première*, n° 723, juin 2000.
Disponible sur : www.insee.fr.
MORMICHE P., « Le handicap se conjugue au pluriel », *INSEE Première*, n° 742, octobre 2000.
Disponible sur : www.insee.fr.
Rapport d'activité du Ministère de la culture 2002/2003, « Les politiques interministérielles, vecteurs d'accès à la culture ».
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/accueil.htm
Réunion de la commission nationale Culture et Handicap, « Présentation des mesures nouvelles en faveur de l'accès des personnes handicapées à la culture et à l'audiovisuel », Point presse de Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la culture et de la communication et de Marie-Thérèse Boisseau, Secrétaire d'Etat aux personnes handicapées, 5.05.2003.
Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-politique.htm
ZOYEM J.P., « Les contrats d'insertion du RMI », *INSEE Première*, n° 679, octobre 1999.
Disponible sur : www.insee.fr

ANNEXES

Annexe 1 – Méthodologie et répartition des acteurs en trois catégories

I. Les outils méthodologiques

1. L'observation participante

Au sein des Adipa, les participants connaissaient l'objet de notre présence. Ils savaient donc que d'une part, nous réalisions une évaluation du dispositif Art et Actions suite à une commande du Conseil Général des Vosges et que d'autre part, nous réalisions une thèse en sociologie sur les questions relatives à l'introduction de l'art et des artistes dans les politiques d'insertion. Lors de la première séance d'observation, nous leur avons exposé l'ensemble de la démarche et des outils méthodologiques qui seraient mobilisés. Après un temps relativement court (en moyenne deux à trois séances d'observation participante), les participants ont cessé de nous observer et un climat de confiance s'est installé. De personne missionnée par l'institution gestionnaire du social et potentiellement dangereuse pour l'avenir des ateliers, nous pouvions acquérir un statut de participant intégré au groupe et ainsi mener notre observation.

<u>Grille thématique de l'observation participante au sein des Adipa</u>

¤ Ordre d'arrivée et de départ des participants à mesure de la journée

¤ Qui fait quoi ? Organisation pratique et technique (indication sur les façons de faire, organisation de la séance, rappel des objectifs à atteindre pour les expositions, préparation du matériel, nettoyage du matériel, préparation des repas et des pauses, etc.)

¤ Organisation spatio-temporelle (répartition des participants dans l'espace, gestion des repas et des pauses café, gestion du temps de la production artistique, etc.)

¤ Réactions du groupe face à la venue de nouveaux participants

¤ Qui aide qui ? Organisation des solidarités intra-groupes sur le plan technique de la production artistique

¤ Les différents leaders et médiateurs en présence (le gardien, le coordinateur, le représentant, etc.)

¤ Création de sous-groupes par affinité / évolution des sous-groupes à mesure des séances d'observation

¤ Objet des discussions dans les sous-groupes / dans les temps partagés (repas, pauses) : avenir institutionnel de l'atelier, projet commun avec d'autres ateliers, discussion sur les personnes absentes, rappel des souvenirs des moments forts vécus la première année, discussions autour de valeurs démocratiques (tolérance, lutte contre le racisme, liberté, etc.), partage d'expérience avec l'artiste, avec l'animateur socioculturel, etc.

2. Les entretiens semi-directifs

Grille thématique des entretiens semi-directifs

Si nous ajustions les grilles d'entretien en fonction du statut des personnes interrogées (intervenant social, artiste, animateur socioculturel, partenaire institutionnel, partenaire associatif, élu, participant), chacun des 117 entretiens semi-directifs d'une durée moyenne de 1h00 a permis d'aborder les thématiques suivantes :

¤ Représentations sociales sur l'insertion

¤ Représentations sociales sur la culture

¤ Représentations sociales sur l'introduction de la pratique artistique dans les pratiques de l'insertion

¤ Comparaison entre les Adipa et les actions d'insertion habituelles

¤ Effets de la participation aux Adipa sur le déroulement des parcours d'insertion des participants

¤ Le partenariat à l'œuvre au sein des Adipa, quelle évolution ? Quels objectifs à atteindre ? Quel partenariat idéal ?

¤ Les spécificités du binôme artiste / animateur socioculturel ? Comparaison avec une intervention sociale plus classique ?

¤ Les spécificités de l'intervention de l'artiste ? Un agent d'insertion ordinaire ?

¤ La pratique artistique et l'acquisition de compétences (sociales, professionnelles)

¤ La participation des Adipa au développement social des territoires

3. Le questionnaire

Un questionnaire a été adressé à l'ensemble des travailleurs sociaux du département des Vosges (pour l'essentiel, des assistants sociaux, conseillers en économie sociale et familiale, conseillers d'insertion). Il leur était transmis par les cadres du social responsables de leur circonscription. Sur les 101 travailleurs sociaux ainsi contactés, 61 professionnels ont répondu au questionnaire suivant.

1. Sur votre secteur d'intervention, existe-t-il des actions d'insertion collectives ?

 Oui Non

2. Etes-vous impliqué dans ces actions ?

 Oui Non

3. D'une façon générale, ces dispositifs visent d'abord,

 L'insertion sociale
 L'insertion professionnelle
 Les deux à la fois

4. Selon vous, une action d'insertion doit d'abord viser (numéroter de 1 à 6 par ordre décroissant d'importance, 1 = le plus important)

 Le retour à l'emploi
 La confiance en soi
 L'autonomie
 Le sens des responsabilités
 Le développement de la capacité individuelle à faire des choix
 Le développement de compétences professionnelles
 Autre (préciser) ……

5. Pour chaque type de dispositif, indiquez si selon vous, il vise plutôt l'insertion sociale, plutôt l'insertion professionnelle ou les deux à la fois

	Sociale	professionnelle	les deux
Chantier d'insertion environnement			
Lieu d'accueil et d'écoute			
Chantier d'insertion décors et costumes			
Accompagnement santé			
Atelier d'insertion art plastique			
Formation qualifiante			
Lutte contre l'illettrisme			

Atelier d'insertion sculpture	▯	▯	▯

6. Parmi ces mêmes dispositifs, quels sont ceux qui sont plutôt destinés aux personnes :

	Très éloignées de l'emploi	Eloignées de l'emploi	Proches de l'emploi	Sans distinction
Chantier d'insertion environnement	▯	▯	▯	▯
Lieu d'accueil et d'écoute	▯	▯	▯	▯
Chantier d'insertion décors et costumes	▯	▯	▯	▯
Accompagnement santé	▯	▯	▯	▯
Atelier d'insertion art plastique	▯	▯	▯	▯
Formation qualifiante	▯	▯	▯	▯
Lutte contre l'illettrisme	▯	▯	▯	▯
Atelier d'insertion sculpture	▯	▯	▯	▯

7. Parmi les affirmations suivantes, indiquez celle qui vous semble la plus juste :

▯ On ne peut pas accéder à l'emploi si on n'a pas atteint les objectifs de l'insertion sociale

▯ Insertion sociale et insertion professionnelle doivent se réaliser parallèlement et dans un même temps

8. Parmi les affirmations suivantes, indiquez celle qui vous semble la plus juste :

▯ Parmi les personnes en difficulté, certaines sont désormais inemployables

▯ D'une façon générale, l'inemployabilité n'existe pas

9. Selon vous, <u>dans un processus d'insertion</u>, la priorité doit être donnée (classer par ordre d'importance ; 1 = le plus important)

▯ Au logement ▯ A la santé ▯ A la formation

▯ Au retour à l'emploi ▯ A l'accès à la culture ▯ A la vie familiale

10. Selon vous, <u>dans les politiques d'insertion</u>, la priorité est accordée (classer par ordre d'importance ; 1 = le plus important) **:**

▯ Au logement ▯ A la santé ▯ A la formation

▯ Au retour à l'emploi ▯ A l'accès à la culture ▯ A la vie familiale

11. Avez-vous déjà entendu parler du projet « Pygmalion » ?

▯ Oui ▯ Non

12. Avez-vous déjà entendu parler du projet « Art et Actions » ?

 Oui Non

13. Si oui, comment ?

 Circulaire (lettre) d'information Discussion avec des collègues

 Journal « ouvrons les guillemets » Autre (préciser)

14. Etes-vous directement impliqué dans le dispositif « Art et Actions » ?

 Oui Non

15. Selon vous, les activités mises en place dans les ateliers d'insertion par la pratique artistique existant sur le département concernent (plusieurs réponses possibles) :

 La peinture La sculpture La photographie Le théâtre

 L'écriture La musique L'infographie Autre (préciser)

16. Selon vous, ce dispositif s'adresse (une seule réponse possible)

 Aux jeunes en insertion uniquement

 Aux bénéficiaires de minima sociaux uniquement

 Aux jeunes en insertion et aux bénéficiaires de minima sociaux

 A tout public, même hors secteur social

17. Selon vous, le dispositif « Art et Actions » s'adresse plutôt aux personnes :

 Très éloignées de l'emploi

 Eloignées de l'emploi

 Proches de l'emploi

 Sans distinction de public

18. En tant qu'intervenant social, souhaiteriez-vous participer à une action d'insertion ayant pour support une activité artistique :

 Oui. Pour quelles raisons :

…….

 Non. Pour quelles raisons :

…….

19. Dans une activité d'insertion qui mobilise la pratique artistique, le plus important pour vous est :

 Le groupe, quelle que soit l'activité support

 L'activité support avant tout

 Le groupe et l'activité support

 Ne sait pas

20. Parmi ces éléments, indiquez ceux qui, selon vous, relèvent plutôt de l'art et de la culture / ne relèvent plutôt pas de l'art et de la culture :

	Relève plutôt de l'art et de la culture	Ne relève plutôt pas de l'art et de la culture	NSP
Le hip hop			
La littérature classique			
Les grands peintres			
Le tag			
Le théâtre de vaudeville			
La musique classique			
Les tambours du Bronx			
Le rock			
Les arts du cirque			
La photographie			

21. Parmi ces éléments, indiquez ceux qui, selon vous, émergent plus facilement dans une démarche d'insertion individuelle ou au contraire dans une démarche collective :

	Individuelle	Collective	Les 2
La confiance en soi			
La responsabilité			
L'estime de soi			
L'acquisition de savoir-faire			
Le savoir-être			
Les règles de vie en société			
La motivation			
L'autonomie			

22. Selon vous, une action d'insertion est vraiment efficace si (seulement deux réponses possibles) :

 Elle a des résultats en termes de sortie vers l'emploi ou la formation qualifiante

 Elle permet à une personne de se positionner librement dans ses choix de vie

 Elle permet à la fois l'insertion de la personne dans son environnement et le développement du territoire

 Elle est transversale aux différents domaines de développement du territoire

 Autre (préciser) ……..

23. Selon vous et parmi les éléments suivants, quels sont ceux sur lesquels le projet « Art et Actions » est *plus, autant, moins efficace* que des dispositifs d'insertion plus classiques (exemple : chantier d'insertion environnement) :

	Plus	Autant	Moins
Le développement de compétences	☐	☐	☐
L'apprentissage de la vie en groupe	☐	☐	☐
L'estime de soi	☐	☐	☐
La rigueur de travail	☐	☐	☐
Le plaisir au travail	☐	☐	☐
Une meilleure compréhension de l'environnement	☐	☐	☐
Le retour à l'emploi	☐	☐	☐
L'orientation vers une formation	☐	☐	☐
Le développement de l'imaginaire	☐	☐	☐
L'expression de soi	☐	☐	☐

24. Complétez cette phrase en fonction de ce à quoi elle vous fait penser spontanément :
Les actions d'insertion qui mobilisent la pratique artistique permettent …….

25. Complétez cette phrase en fonction de ce à quoi elle vous fait penser spontanément :
Les actions d'insertion qui mobilisent la pratique artistique risquent de …. …….

26. Selon vous, une action d'insertion qui mobilise la pratique artistique doit nécessairement être encadrée par (une seule réponse possible) :
☐ Un artiste seulement
☐ Un animateur socioculturel seulement
☐ Un artiste et un animateur socioculturel

27. Selon vous, pour qu'un travailleur social participe à une action d'insertion qui mobilise la pratique artistique, il faut que (4 réponses possibles par ordre décroissant ; 1 = le plus important) :
☐ Il soit personnellement inscrit dans une pratique artistique amateur
☐ Il soit sensibilisé à l'art d'une façon générale
☐ Il croit à l'efficacité du support artistique sans pour autant l'avoir pratiqué
☐ Il connaisse personnellement un ou plusieurs artistes

28. Selon vous, pour qu'un <u>artiste</u> participe à une action d'insertion qui mobilise la pratique artistique, il faut que (4 réponses possibles par ordre décroissant ; 1 = le plus important) :

 Il soit compétent dans la *technique* artistique
 Il ait déjà eu une expérience d'encadrement avec un public dit « difficile »
 Il ait une bonne connaissance du fonctionnement du secteur social
 Il ait une expérience dans l'animation socioculturelle

29. Selon vous, la culture est d'abord : (Indiquez vos choix par ordre d'importance ; 1 = le plus important ; 8 = le moins important)

 Un élément essentiel de la citoyenneté
 Un élément qui permet de révéler les potentialités des personnes
 Un élément essentiel dans l'insertion
 Un élément qui permet l'ouverture d'esprit
 Un élément qui donne accès à l'espace public
 Un élément qui permet de donner sens à l'existence
 Un élément créateur de lien social
 Un élément à acquérir lorsqu'on a d'abord acquis le reste (logement, emploi, stabilité sociale et financière, etc.)
 Un élément qui relève du loisir

30. Parmi les éléments cités ci-dessus, y en a-t-il avec lesquels vous êtes en désaccord ?

 Oui Non

31. Si oui, lesquels ?

……

32. Personnellement, pratiquez vous ou avez-vous pratiqué de façon régulière une des activités suivantes :

 Cinéma Peinture Visite de musée Photographie
 Développement photo Jeu scénique et théâtre Jeux de rôles
 Écriture Sculpture Musique
 Lecture. De quel type : Roman Poésie Policier Magazines
 Autre (préciser) …….

33. Situation sociale et professionnelle :

Sexe : Masculin Féminin

Age : ……..

Nombre d'années d'expérience dans le secteur social :

……

Sur quelle circonscription du département intervenez-vous ?
……..

4. Les entretiens collectifs auprès des travailleurs sociaux de secteurs

Sur les 61 répondants au questionnaire, 49 travailleurs sociaux de secteur ont accepté de participer à une réunion permettant de compléter le matériau quantitatif par un recueil de données qualitatives. Nous avons organisé une réunion par circonscription, le département des Vosges étant découpé en 9 circonscriptions pour ce qui concerne l'intervention sociale. Chaque réunion se déroulait de la façon suivante :

¤ Présentation des résultats du questionnaire

¤ Présentation d'un film d'une dizaine de minutes réalisé par la DVIS et présentant la vie des Adipa lors de leur première année d'expérience.

¤ Recueil des réactions après visionnage du film

¤ Questions semi-directives permettant d'affiner le recueil des opinions, perceptions et représentations sociales sur les Adipa, leur mode de fonctionnement, leurs atouts et leurs limites, leurs risques d'effets pervers, etc.)

II. Répartition des acteurs en trois catégories : tribunitiens, ambivalents, conservateurs

L'ensemble des matériaux qualitatifs a fait l'objet d'une analyse du discours permettant de répartir et classer les acteurs interrogés en trois catégories : les tribunitiens, les ambivalents et les conservateurs. Chaque catégorie a été constituée en fonction des critères suivants :

¤ Représentations sociales sur l'insertion :
- *En faveur du changement / réticent au changement*
- *Pour une insertion citoyenne / pour une insertion fonctionnelle*

¤ Représentations sociales sur la culture :
- *Culture pour tous / culture réservée*

¤ Statut principal :
- *Elu / intervenant social / partenaire institutionnel / partenaire associatif / artiste / animateur socioculturel / participant*

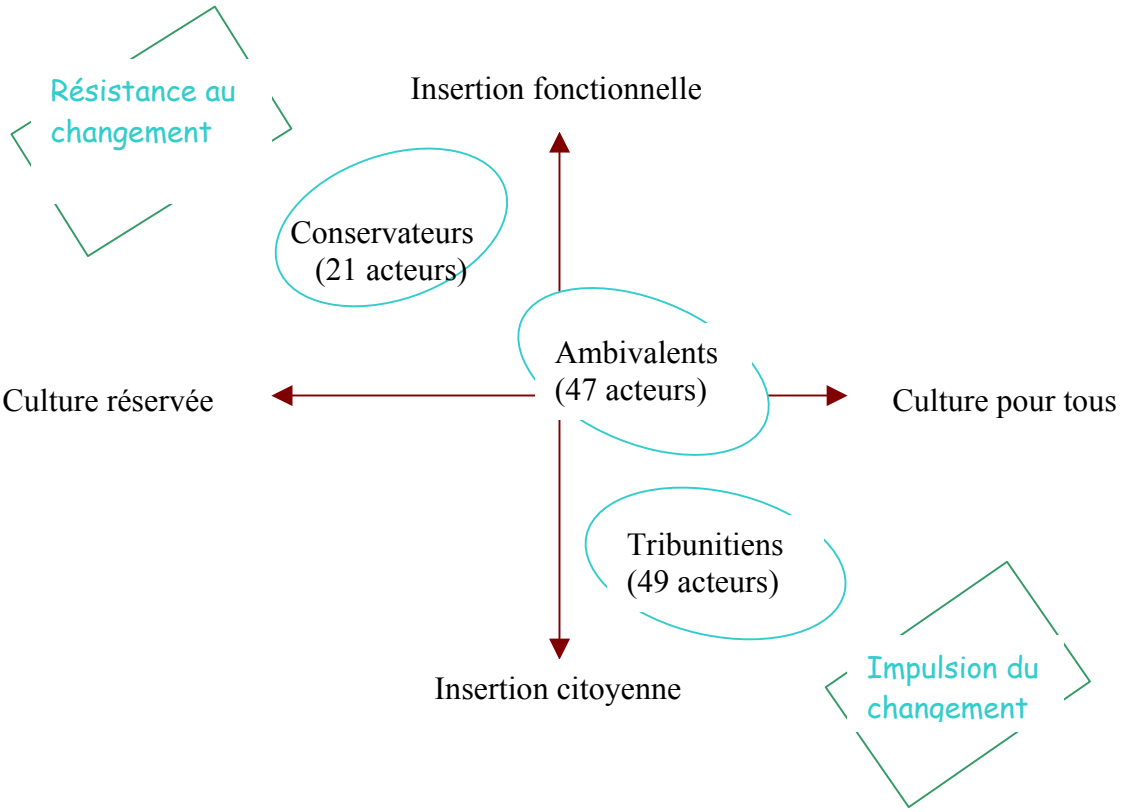
¤ Statuts subordonnés :
- *Pratique artistique amateur personnelle, présente ou passée*
- *Engagement militant présent ou passé*

¤ Degré d'engagement dans les Adipa
Proximité / éloignement en termes de portage du projet et de responsabilité face aux Adipa

1. Répartition des acteurs selon leurs représentations de l'insertion et de la culture

Nous avons vu que l'analyse part du présupposé d'un lien d'interdépendance entre les croyances et l'action ou encore, entre les représentations individuelles et les pratiques sociales. Nous utilisons donc la notion de représentation principalement dans sa fonction d'orientation, de guide des comportements et des pratiques.

Graphique 3. Les représentations des acteurs sur l'insertion et la culture



2. Répartition des acteurs selon le statut principal et la fonction sociale

Sans entrer dans une analyse purement structuro-fonctionnaliste, les indications relevant du statut et de la fonction sociale sont importantes à prendre en compte puisque ces deux facteurs déterminent en partie la position des acteurs dans les jeux de pouvoir. Le statut ou *stare,* indique « la situation de l'individu, son rang dans une société donnée, le rôle qui lui incombe, la fonction sociale qui lui est dévolue »[274]. Il revêt donc le plus souvent un aspect fonctionnel et normatif.

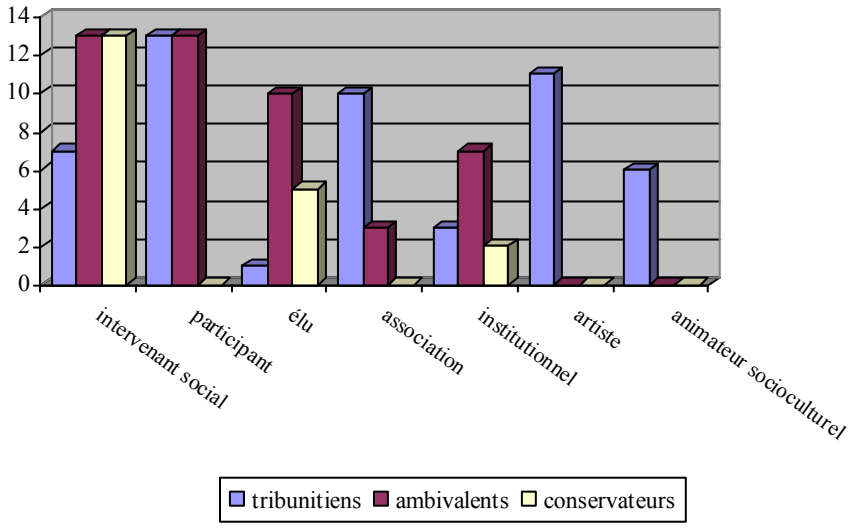
Mais on suppose aussi qu'un individu qui occupe un statut fonctionnel dans un monde social peut occuper un rôle dysfonctionnel dans un autre monde. C'est le cas des artistes qui interviennent dans les Adipa. Occupant une position marginale, ils interviennent toutefois dans les jeux de pouvoir au même titre que les acteurs qui ont un statut fonctionnel.

[274] Grawitz M., *Lexique des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 1991, p. 364.

La fonction sociale quant à elle désigne le moyen de maintenir l'équilibre de la structure et fait implicitement appel à la capacité d'adaptation de l'individu aux évolutions de la structure sociale dans laquelle il officie. Outre que le statut traduit la position de l'individu dans un système, la notion d'adaptation qui l'accompagne nous intéresse dans la mesure où elle permet de prendre en compte les marges de manœuvre dont dispose un individu dans un système formé par une multiplicité de hiérarchies.

Les intervenants sociaux relevant de la catégorie des tribunitiens se caractérisent fortement par leur capacité à saisir les marges de manœuvre qui sont à leur disposition et qui les placent à l'intersection entre le monde de l'insertion et celui de la culture. Comme l'artiste, ils occupent une place particulière dans les relations de pouvoir que par ailleurs ils provoquent pour une bonne part. Ces intervenants sociaux, lorsqu'ils s'allient au rôle dysfonctionnel des artistes, complexifient les jeux de pouvoir et les tensions nécessairement inhérentes au changement social.

Graphique 4. Répartition des acteurs selon le statut principal (effectif)



Les tribunitiens sont sur-représentés par les artistes et les accompagnateurs sociaux ; viennent ensuite les responsables d'associations puis les participants. En revanche, ils ne sont représentés que par 3 des responsables institutionnels et 1 seul des élus interrogés. La grande partie des acteurs qui portent un projet d'insertion citoyenne

est donc relativement éloignée du pouvoir institutionnel officiel, celui qui œuvre plus particulièrement par le biais de la décision technique et budgétaire, principalement incarnée par les élus et les responsables institutionnels.

Ces deux catégories influentes sont en revanche majoritairement rattachées à la catégorie des ambivalents avec 10 des 16 élus interrogés et 7 des 12 responsables institutionnels. Leur positionnement invite à penser, là encore, que la catégorie des ambivalents occupe un rôle déterminant dans l'impulsion du changement que souhaitent les tribunitiens. Loin d'être des garants du succès des transformations revendiquées, les ambivalents ont une position qui permet de penser qu'ils sont susceptibles de travestir les transformations dont les tribunitiens sont porteurs.

Quant aux acteurs qui jouent un rôle important dans le fonctionnement des Adipa par le biais du partenariat (orientations des publics, actions croisées etc.), ils sont répartis entre les trois catégories d'acteurs. En effet, si 10 responsables d'associations relèvent de la catégorie des tribunitiens, les intervenants sociaux se partagent entre les conservateurs (13) et les ambivalents (13).

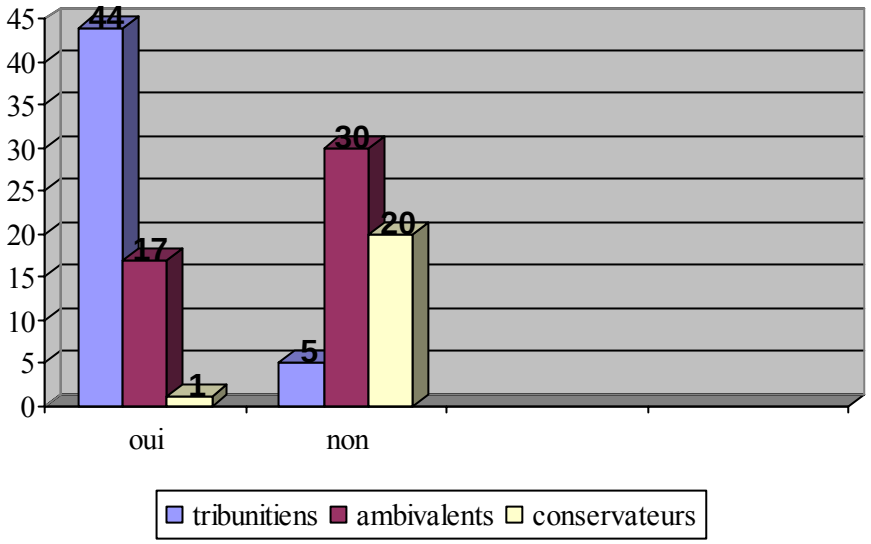
Le statut principal ne peut toutefois pas être considéré comme un facteur sur-déterminant dans les relations de pouvoir. La logique de ces dernières peut en effet être contrebalancée par l'impact des statuts subordonnés.

3. Répartition des acteurs selon les statuts subordonnés

Le statut dépendant de la fonction sociale officiellement reconnue qu'Everett Hugues nomme le statut principal, ne suffit pas à éclairer la part d'autonomie des acteurs dans ce type d'action. Le positionnement en fonction des représentations sociales, qui elles mêmes sont liées en partie au statut principal, est à compléter par les statuts accessoires ou subordonnés. En effet, on s'aperçoit par exemple que l'opinion des élus est en partie déterminée certes, par leur appartenance politique, mais aussi par leurs activités et appartenances sociales (militantisme, inscription dans une association, formation professionnelle, etc.). Parmi ces activités, nous avons plus particulièrement testé celles qui relèvent des pratiques militantes.

Nous accordons une importance particulière au militantisme dans la mesure où en tant qu'expérience sociale, il permet « d'expérimenter de nouveaux types de relations sociales, d'apprendre des modèles de comportements différents de ceux qu'acquiert l'individu qui suit une carrière morale à travers l'école et la vie professionnelle »[275]. Dans cette perception, l'engagement militant que requiert l'adhésion au projet des tribunitiens devrait influencer l'opinion des ambivalents. Les tribunitiens devront donc plus particulièrement compter sur la minorité (toutefois non négligeable) des ambivalents qui déclarent avoir ou avoir eu une expérience militante.

Graphique 5. Répartition des acteurs selon l'engagement militant présent ou passé (effectif)



Le second statut subordonné pris en compte concerne l'expérience personnelle de la pratique artistique en amateur. Il s'agit de mieux comprendre s'il existe une corrélation entre le sens vécu et l'acceptation d'ateliers d'insertion par la culture.

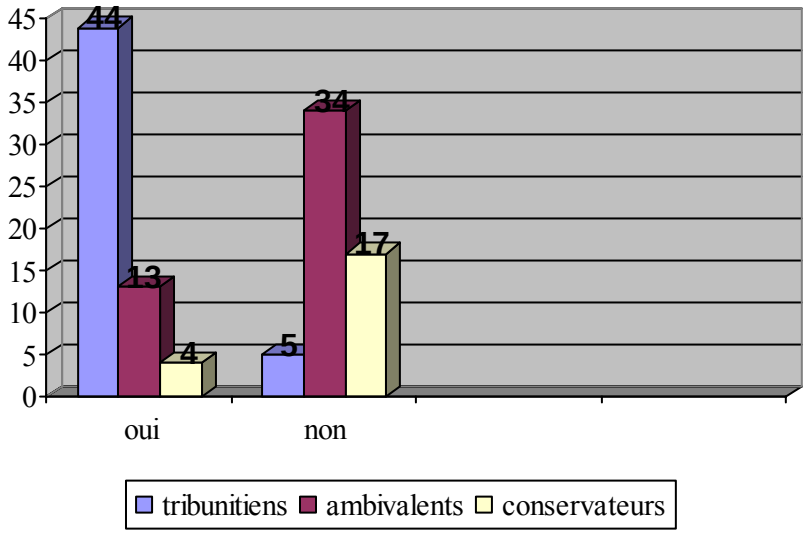
Nous présupposons en effet que la pratique artistique, parce qu'elle interpelle la sensation, est une activité qui relève en partie de l'intimité, entre vie sociale et vie privée. Les sensations qu'une telle activité peut procurer sont donc difficilement

[275] Mendras H., Forsé M., *op.cit.*, p. 204.

compréhensibles en dehors de la subjectivité de l'acteur. Elles sont aussi très difficiles à expliquer et à mesurer. On peut donc penser par exemple qu'un ambivalent qui oscille entre deux tendances opposées quant à l'acceptation des Adipa, se prononcera plus facilement en leur faveur s'il a lui-même pratiqué une activité artistique.

Il ne faut toutefois pas en conclure qu'il se positionnera de façon certaine en faveur de ce type d'actions. L'influence de cette expérience vécue peut aussi leur être défavorable ; elle est fonction de ce que chaque acteur ressort de sa propre expérience.

Graphique 6. Répartition des acteurs selon la pratique artistique en amateur présente ou passée (effectif)

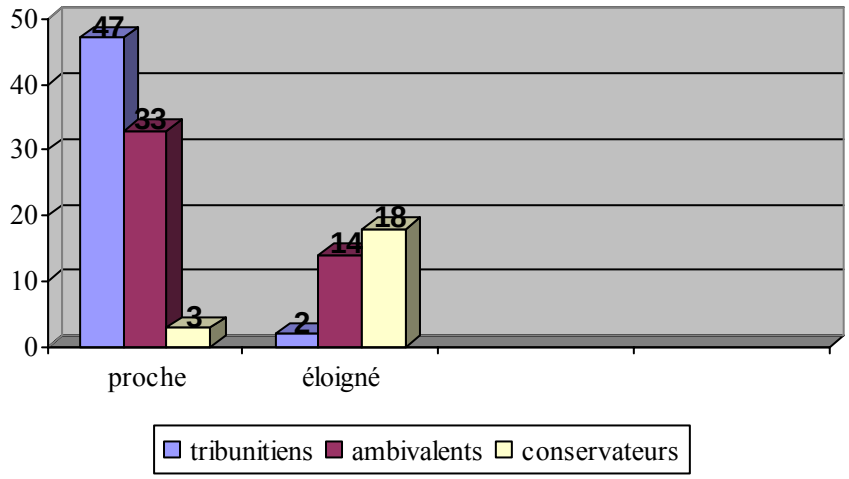


Le militantisme et l'expérience vécue en termes artistique représentent deux statuts subordonnés susceptibles d'agir sur le rapport au monde et la façon de voir de l'individu, quel que soit son statut principal. Les corrélations recherchées entre statut principal et statuts subordonnés permettent ainsi d'approcher le positionnement des acteurs de la manière la plus complète possible.

4. Répartition des configurations selon le degré d'engagement dans l'action

Dans la mesure où les représentations sociales et les pratiques se développent dans une relation dialectique, le positionnement des acteurs en fonction de leurs représentations doit être complété par le facteur de la proximité ou au contraire de l'éloignement vis-à-vis des Adipa. On suppose en effet que plus un acteur est physiquement présent dans un atelier, plus ses représentations sociales sont susceptibles d'évoluer et plus, en retour, ses pratiques se modifient.

Graphique 7. Répartition des acteurs selon le degré d'engagement dans les Adipa (effectif)



Contrairement aux indicateurs précédents, le degré d'engagement dans l'action ne relève pas tant d'une analyse des discours que de faits aisément objectivables tels que la connaissance sur les activités concrètes menées dans les Adipa, la capacité à les localiser ou encore les connaissances minimales sur leurs conditions de fonctionnement. Une fois de plus et sans surprise, 47 des 49 tribunitiens sont très proches de l'action alors que 18 des 21 conservateurs en sont éloignés. Cela signifie en revanche que 3 conservateurs (qui sont en fait trois responsables institutionnels) interviennent directement dans le projet organisationnel et qualitatif des tribunitiens. Dans la mesure où leur position hiérarchique leur confère un certain pouvoir, leur présence est à prendre en considération dans l'étude des tensions et conflits qui se nouent autour du projet d'une insertion citoyenne, à laquelle ces trois acteurs sont opposés. Enfin, on remarque que 33 des 47 ambivalents sont proches des Adipa. Leur oscillation intervient donc là

encore fortement dans le projet des tribunitiens, ce qui complexifie l'étude de leurs relations réciproques.

Annexe 2 - L'inscription des Adipa dans un mouvement global : politique de la ville, politiques interministérielles et société civile

Le développement des Adipa s'inscrit dans un mouvement social plus global en faveur des actions d'insertion et d'intégration par la culture. Ce mouvement est lui-même facilité et/ou encouragé par au moins trois facteurs relevant à la fois de la sphère politique – à travers la politique de la ville et la mise en œuvre de politiques interministérielles – et de la société civile – à travers le développement de réseaux associatifs.

I. La politique de la Ville

L'instauration d'une politique de la ville résulte d'une succession de constats opérés par les élus locaux, les professionnels du social, les administrations et autres acteurs sur la dégradation du climat social qui règne dans les périphéries urbaines[276]. Les motivations des décideurs quant à la mise en place d'une politique publique spécifique trouvent en effet leur source dans le constat d'une précession du climat social dans les espaces à forte concentration urbaine ; des espaces susceptibles de perturber la

[276] La première alerte est donnée par les émeutes des Minguettes en 1981 qui sont à l'origine des premières mesures d'intervention sur les quartiers dits « défavorisés ». Ces mesures s'accumulent jusqu'en 1991, date à laquelle la Loi d'Orientation pour la Ville (LOV) constituera le pivot de la politique du même nom. Elle est suivie en 1996, de la loi relative au Pacte de Relance pour la Ville qui renforce l'engagement de l'Etat en infléchissant la politique de la ville vers des préoccupations économiques et la création d'emplois. Cette nouvelle gestion de la ville permet de relier les préoccupations urbaines à celles de l'insertion professionnelle. L'insertion sociale trouvera quant à elle un lieu d'ancrage au sein des préoccupations de la ville en 2000, à travers la loi Solidarité et Renouvellement Urbain (SRU), cette dernière intégrant les questions d'insertion sociale au sein de problématiques plus vastes qui visent le maintien du lien social et des solidarités. Une telle assise politique indique que les problèmes de gestion des villes, de dégradation du climat social dans certains groupements d'habitats urbains ont acquis une dimension politique suffisamment importante pour relever d'un traitement social et politique spécifique.

cohésion sociale et de remettre en cause les idéaux démocratiques. Désormais, l'espace urbain pose avec acuité la question du délitement du lien social. La politique de la ville est alors caractérisée par une mise en oeuvre dans l'urgence pour répondre à des situations qui sont elles aussi, d'urgence. Elle lutte contre les formes d'exclusion sans pour autant se réduire à une politique sociale. Enfin, elle se veut une politique de terrain qui met au premier plan les acteurs locaux et l'action adaptée aux particularités des territoires.

L'objectif de la participation des habitants est au cœur des politiques de la ville. Il a ouvert les acteurs de la ville à la question de la déprivation face à des biens sociaux auxquels certaines populations n'ont que partiellement accès. Ainsi en va-t-il de biens sociaux comme l'éducation, les loisirs, le sport ou encore la culture. Ces composantes de la vie sociale nécessitent d'interroger le caractère non marchand de certains biens. Ceci implique notamment de penser ces biens en d'autres termes que ceux de l'échange monétaire. Il s'agit alors d'inventer des alternatives à l'échange et à la répartition des biens dans une économie de marché. Les acteurs de la politique de la ville ont ainsi été amenés à réinterroger le rôle de la société civile et plus particulièrement des associations dans la dynamisation des échanges autour de ces différents biens civiques.

La politique de la ville, en interrogeant des thématiques de développement social liées à l'immigration, l'exclusion, l'insertion et l'intégration, a permis l'émergence et la diversification d'actions d'insertion par la culture, l'action culturelle étant une partie intégrante des biens sociaux qui s'inscrivent dans l'échange social et/ou solidaire plus qu'économique. Dès son origine, le Ministère de la ville a travaillé en étroite collaboration avec le Ministère de la culture dans le but de développer l'accès des personnes issues de l'immigration à la pratique artistique et aux biens culturels. La démarche s'inscrit dans une velléité de lutte contre les discriminations. Progressivement, « les développements de la politique de la ville vont amener à associer puis à identifier l'intégration des immigrés au droit de la ville, assimilant aux actions de développement urbain des objectifs qui relèvent de l'interculturalité ou des relations interethniques »[277].

[277] Schneider B., Fly Sainte Marie A., *Penser/agir, dynamiques interculturelles au cœur de la ville*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 11.

II. Les politiques interministérielles

Les politiques interministérielles qui croisent le Ministère de la culture avec d'autres Ministères participent à l'émergence d'un contexte favorable au développement d'actions d'insertion par la culture[278]. Parmi les différentes politiques développées[279], nous retiendrons le partenariat entre les politiques culturelles et les politiques relatives aux Affaires Sanitaires et Sociales qui rassemblent le secteur du handicap et les politiques en faveur de la lutte contre les exclusions.

Les Affaires Sanitaires et Sociales recouvrent en effet plusieurs compétences ministérielles et plusieurs catégories de population. Parmi cette pluralité, le secteur du handicap accorde une forte importance à la prise en considération du handicap dans le développement culturel. Un second type de population, relevant du secteur des Affaires Sociales, caractérisé par la précarité et la pauvreté, fait lui aussi l'objet de velléités interministérielles en vue d'une prise en compte de la culture dans la lutte contre les exclusions. Cette démarche est toutefois beaucoup moins développée que celle qui s'adresse aux personnes en situation de handicap.

La commission nationale « culture et handicap » :

La Commission Nationale « culture et handicap » créée le 23 mai 2003 fait suite à une longue série de lois, allant de la loi n°75-534 du 30 Juin 1975 qui stipule que « l'accès aux sports et aux loisirs du mineur et de l'adulte handicapé (…) est une obligation nationale », jusqu'à la loi de modernisation sociale du 2 janvier 2002 qui mentionne que « l'accès du mineur et de l'adulte handicapé (…) aux droits fondamentaux reconnus à tous les citoyens, notamment aux loisirs, au tourisme et à la culture constitue une obligation nationale » (art.L114-1). Les associations nationales

[278] Le croisement de la culture avec d'autres sphères publiques s'est d'abord opéré sur un plan financier avec l'obligation, pour chaque ministère d'accorder une part de son budget à la culture. Premier pas vers le croisement des champs sociaux en faveur de la culture, cette mesure ne menait toutefois pas derechef au développement d'une véritable politique interministérielle, c'est-à-dire à la mise en place de dispositifs cohérents et de moyens – humains notamment – véritablement mutualisés. Il faut attendre les années 1980 pour que des mesures concrètes soient instituées.

[279] Il existe aussi des protocoles interministériels entre le Ministère de l'Education Nationale et le Ministère de la culture notamment en faveur des classes à Pratique Artistique et Culturelle (classes à PAC), entre la Culture et Jeunesse et Sports (notamment en faveur des actions défi jeunes), entre la culture et la justice, visant le développement d'activités artistiques et culturelles en secteur pénitentiaire.

qui représentent les personnes en situation de handicap et s'engagent dans la défense de leurs droits sont activement présentes dans cette commission et participent ainsi fortement à l'orientation des décisions, occupant un rôle de groupe de pression.

Si la commission nationale s'oriente fortement vers la question de l'accès aux services et aux biens culturels, laissant quelque peu en marge la valorisation des pratiques amateurs, la rencontre « Art, culture et handicap » de Bourges en octobre 2003 a remis cette question sur le devant de la scène, orientant la réflexion sur l'objectif d'une meilleure insertion des personnes en situation de handicap par le biais de la pratique et de la création artistique. En plus de viser le mieux-être individuel, il s'agit, par le biais de la diffusion (réalisation de spectacles, expositions, etc.), de parvenir à une reconnaissance du travail artistique de ce public spécifique afin de changer le regard que la société lui porte.

Le groupe permanent « culture / lutte contre les exclusions » :

On retrouve la double préoccupation – insertion individuelle et changement de regard du collectif – dans les actions de lutte contre les exclusions qui mobilisent l'outil culturel et artistique. Le groupe permanent « Culture/Lutte contre les exclusions » fait partie des politiques interministérielles retenues dans le rapport d'activité du Ministère de la culture 2002/2003 comme étant un vecteur d'accès à la culture pour tous.

Comme dans le secteur du handicap, les associations et groupes de pressions tels que ATD-Quart Monde, la Fondation Abbé Pierre et le Secours Populaire Français sont les principaux partenaires associatifs de ce groupe. Les objectifs défendus dans cette perspective interministérielle visent « l'étude et la mise en place d'indicateurs pertinents et des outils les plus aptes à répondre aux exigences de la loi et des sollicitations européennes »[280]. Les acteurs font référence à la loi de juillet 1998 sur la lutte contre les exclusions et plus particulièrement à l'article 140 qui stipule que « l'égal accès pour tous, tout au long de la vie, à la culture, à la pratique sportive, aux vacances et aux loisirs constitue un objectif national. Il permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté ». Cet article est renforcé par le Plan National d'Aide à l'Inclusion (PNAI) 2003-2005 qui est en charge du suivi de la mise en place de la loi de

[280] Rapport d'activité du Ministère de la culture 2002/2003, « Les politiques interministérielles d'accès à la culture », disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/accueil.htm.

1998 et de la recherche de cohérence entre les orientations politiques nationale et européenne.

Quant aux orientations européennes mentionnées par ce groupe permanent, elles font référence aux actions soutenues et financées par le Fonds d'Action et de Soutien pour l'Intégration et la Lutte contre les Discriminations (FASILD), le PIC Equal et dans une moindre mesure le Fonds Social Européen (FSE), qui sont les structures européennes les plus mobilisées dans la lutte contre les discriminations. Les autres axes de réflexion du groupe Culture/Lutte contre les exclusions concernent d'une part, « l'ouverture d'un appel à projet structurant et innovant dans ce domaine » d'autre part, la mise en place d'une politique d'insertion professionnelle qui prend en compte les projets d'insertion des bénéficiaires du RMI souhaitant se professionnaliser dans les métiers de la culture, et enfin, l'engagement des associations nationales et locales dans la mise en application des politiques tarifaires en matière d'accès aux biens et services culturels.

Ce groupe permanent oriente donc l'action interministérielle vers le développement de mesures visant l'accès à la culture, et plus particulièrement aux biens et aux services culturels. Il vise ainsi ce que l'on peut appeler l'insertion *dans* la culture, qui se différencie d'une démarche valorisant l'insertion *par* la culture et la pratique artistique. L'insertion *dans* la culture rejoint des préoccupations vieilles de plus d'un siècle en termes de démocratie culturelle. Sur ce point, le groupe permanent « culture / lutte contre les exclusions » ne sort donc pas des sentiers battus et n'est pas porteur d'innovation. Ses revendications portent sur des objectifs qui, à mesure du temps, ont acquis une forme de légitimité politique et sociale.

En revanche, il n'en va pas de même des actions d'insertion *par* la pratique artistique. Lorsque ce groupe permanent exprime la volonté de réfléchir à la mise en place d'outils susceptibles de répondre aux exigences de la loi, il fait comme s'il n'existait pas d'actions culturello-sociales, comme si tout restait à faire dans ce domaine. Dans le même ordre d'idée, on remarque par exemple qu'il n'existe pas de commission interministérielle, de protocole d'accord ou de groupe permanent qui serait intitulé « culture et action sociale », ou bien « culture et insertion », alors même que

depuis la création du RMI, l'insertion est devenu un domaine spécifique des politiques sociales, distinct mais toutefois corrélé aux politiques de lutte contre les exclusions.

Le groupe permanent en faveur de l'intervention de la culture dans la lutte contre les exclusions, qui est la cellule la plus à même de valoriser les actions d'insertion par la culture, ne prend donc pas en compte ce phénomène qui par ailleurs ne fait l'objet d'aucun recensement précis ni d'aucune évaluation faute de données provenant des institutions concernées. Pourtant, suite à la loi de 1998, « une circulaire spécifique a été transmise par le Ministère de la culture en direction des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) pour impulser la politique du ministère dans ce domaine. Depuis lors, seules les Directives Nationales d'Orientation (DNO) adressées, chaque début d'année, par le ministre aux directions centrales et déconcentrées rappellent cet objectif »[281]. De même, si depuis moins d'une décennie, le Ministère de la culture s'engage dans la lutte contre les exclusions, son engagement est sans cesse décroissant si on se réfère à sa contribution financière[282].

Mais le Ministère de la culture n'est pas le seul à ne pas se positionner clairement sur ce domaine. Il n'est que le reflet d'une ambiguïté plus générale qui se retrouve dans la plupart des instances évaluatives et décisionnelles. Ainsi peut-on remarquer que « l'accès à la culture ne figure pas parmi les 24 indicateurs de difficultés de conditions de vie mesurées par l'INSEE »[283] ; alors que le rapport du Conseil Economique et Social de juin 2003 rappelait sans citer de données quantifiées « combien l'accès à la culture, au sens large du terme, était un élément important »[284].

On trouve ici la récurrence d'une ambiguïté et d'un décalage entre les discours et les faits objectivables. En effet, d'un côté, l'institution rappelle comme une évidence

---

[281] Fourcade M., Jeske V., Naves P., *Synthèse des bilans de la Loi d'orientation du 29 juillet 1998 relative à la lutte contre les exclusions,* Rapport n°2004 054, Mai 2004, Inspection Générale des Affaires Sociales (IGAS), 36 p.

[282] L'IGAS rappelle en effet que « des conventions ont été signées en 2001 par le Ministère de la culture avec quatre associations : ATD-Quart Monde, la Fondation Abbé Pierre, le Secours Populaire Français et « PULSART ». Le montant total annuel de l'aide apportée directement par le Ministère de la culture aux expérimentations ou organismes nationaux a été de 95 000 € en 2002, 50 000 € en 2003 et de 30 000 € inscrits pour 2004 » (IGAS, *op.cit.*).

[283] L'IGAS fait référence à « l'enquête permanente sur les Conditions de vie des ménages », INSEE, mai 2003.

[284] IGAS, *op.cit.*

que l'action culturelle a un rôle à jouer dans une lutte contre les exclusions qui ne se limite pas aux questions matérielles et d'un autre côté, cette même institution participe de façon décroissante à la mise à disposition de moyens (financiers notamment) qui permettraient pourtant de répondre positivement au discours mobilisateur qu'elle émet. Au final, les initiatives d'insertion par la culture et la pratique artistique, même si elles sont défendues par le monde associatif, représentent une préoccupation quelque peu délaissée par une grande part du monde institutionnel.

III. La société civile et les réseaux associatifs

Les réseaux qui se mettent en place depuis une dizaine d'années autour du lien culture/société ou culture/insertion représentent un facteur structurel laissant à penser que les actions d'insertion/intégration par la culture sont en train d'acquérir une existence sociale significative. Ces réseaux[285] permettent de mieux comprendre comment le mouvement en faveur de l'insertion par la culture et la pratique artistique se structure à l'interne, comment la réflexion s'organise et se lie à l'action.

D'une manière générale, les principaux réseaux existants aux échelons européen, national et local, ont pour préoccupation globale d'apporter des réponses à la fois réflexives et concrètes aux questions relatives à la place de l'art et de la culture dans la société. Certains centrent plus particulièrement leur réflexion et action sur le rôle plus spécifique de l'art et de la culture dans la lutte contre toute forme de discrimination et d'exclusion.

[285] Rappelons que d'un point de vue pragmatique, la notion de réseau désigne les associations et/ou groupes d'individus qui se rassemblent volontairement autour d'un objet social commun. Au sens simmelien, le réseau désigne « des processus d'interactions microsociologiques qui sont le creuset de la société » (Vandenberghe F., *La sociologie de Georg Simmel*, Paris, La Découverte, 2001, p. 43). En ce sens, la notion est proche de la forme sociale du « cercle » qui désigne, toujours au sens simmelien « des groupes plus ou moins organisés où les individus se réunissent en fonction d'intérêts communs » (Degenne A., Forsé M., *Les réseaux sociaux*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 70). Du latin *rets*, le réseau désigne un filet, un maillage, ou encore un tissage de liens. Il consiste à mettre en relation des éléments qui, en d'autres circonstances, fonctionnent séparément.

- Les réseaux tels que Artfactorie et Autre(s)pARTs développent des temps d'échange sur la question du rôle politique et citoyen de la production artistique et de l'artiste dans les sociétés contemporaines. Ils centrent leur réflexion sur les thématiques qui relient l'art et la société, sans opérer de distinction entre des populations spécifiques. Ils tentent d'agir dans le sens d'un rapprochement de l'artiste et des habitants en vue d'une production commune. Ils visent à créer une plateforme de réflexion et d'échanges sur les problématiques induites par les initiatives et pratiques culturelles et artistiques qui interrogent les rapports entre populations, art et territoires. Pour ce faire, ils recensent, produisent et mettent en ligne (*via* Internet) des corpus de textes engagés, journalistiques ou scientifiques. Une de leurs thématiques privilégiées concerne plus particulièrement les nouveaux espaces de création (friches, squats, etc.) tentant de montrer que ces nouveaux lieux de l'art sont aussi porteurs de nouvelles identités sociales de l'artiste qui trouve ainsi une autre place, un autre rôle dans la société.

- Le groupe Reflex[e] quant à lui, marque davantage son engagement militant dans la volonté de recouvrir un rôle de contre-pouvoir dans la construction de la société. Il revendique clairement une reconnaissance des fonctions sociales de l'art. Ainsi, les membres de ce groupe de pression souhaitent créer un « Parlement de la démocratie culturelle [qui vise à] agir, en France, mais aussi en Europe et dans le monde, en coordination avec d'autres regroupements, pour produire de la réflexion et des actions, aider à l'organisation de résistances, construire et faire connaître des propositions alternatives »[286]. Ce groupuscule composé d'artistes, de professionnels de la culture, de directeurs d'équipements culturels, mais aussi de chercheurs en sciences sociales, revendique sa participation à la réflexion et à la décision quant aux orientations de la politique culturelle et plus précisément, quant aux effets de la nouvelle vague de décentralisation et de la réforme du statut d'intermittent engagée par le gouvernement Raffarin depuis 2002. Ils sont donc, plus encore que les premiers, pleinement engagés de façon militante, dans la volonté de se faire reconnaître comme un groupe contestataire, susceptible de remettre en cause l'ordre établi. En guise de déclaration de l'existence d'un Parlement de la démocratie culturelle, le groupe Reflex[e] affirme que son objectif est de « remettre en avant l'idée qu'en parlant d'art et de culture, nous parlons du moteur d'une civilisation, du moteur de la transformation

[286] Groupe Réflexe, « Parlement pour la démocratie culturelle 1° acte », *(E)Migrations*, *Cassandre*, n°54, 07/08/2003, p. 45.

collective et individuelle. Un moteur que nous voulons assez puissant pour agir sur l'ensemble de nos existences »[287].

- ***Le réseau « Art et société »*** s'engage quant à lui dans les processus d'insertion professionnelle des artistes bénéficiaires de minima sociaux. Le versant pragmatique de ce réseau lui donne l'apparence d'une moindre militance sur les questions relatives au rôle politique et social de l'art. Concrètement, l'action consiste à fournir aux jeunes artistes une formation juridique afin qu'ils parviennent à vivre de leur art en toute légalité. Parallèlement, ce réseau s'engage sur les questions relatives au déplacement socio-spatial des espaces de création et au rôle de l'artiste dans le développement de la démocratie culturelle. Ce type de réseau mène en effet une réflexion et une action en faveur du développement des couveuses d'artistes. Il s'intéresse au phénomène des friches et squats d'artistes. Plus globalement, il s'interroge sur les conséquences de ce mouvement en termes d'émergence de nouvelles formes esthétiques, de nouvelles pratiques de création. Enfin, il participe à une réflexion sur le rôle de l'artiste dans le mouvement qui tente de rapprocher l'art et les populations non familiarisées aux lieux culturels conventionnels (théâtres, opéras, galeries d'art, musées, etc.).

- ***Banlieues d'Europe*** est le réseau le plus référencé dans le domaine de l'intervention de la culture et de la pratique artistique dans les problématiques d'insertion / intégration. Les réseaux cités précédemment en sont d'ailleurs partenaires. Dès sa création en 1992, ce réseau développe une réflexion sur les questions liées à l'intervention artistique dans les quartiers dits « défavorisés ». En tant que lieu ressource, il met en relation des artistes, propose des échanges à l'échelon européen, organise des rencontres internationales qui permettent de comparer des projets et de valoriser des pratiques. L'objectif global de l'ensemble de ces démarches est de participer à la réflexion sur la démocratie culturelle, ses avancées, ses échecs et ses conditions de développement. Il s'agit notamment de mener une réflexion sur la place des cultures émergentes dans la société et de contribuer ainsi à la mise en place de la citoyenneté européenne. L'orientation des actions menées en vue de favoriser l'échange et la réflexion est en grande partie dépendante de la perception que le fondateur de l'association, Jean Hurstel, a de la culture. Elle est pour lui « le moteur essentiel d'un

[287] *Ibidem*.

échange, d'une réflexion commune, d'une ouverture artistique partagée avec la population »[288].

Ce réseau rassemble et confronte les regards d'acteurs aussi divers que des associations, des représentants de la politique de la ville, des experts et chercheurs, des opérateurs culturels, des artistes, des élus (locaux, nationaux et européens), des représentants du CES, des professionnels du social, des représentants de Jeunesse et Sports, des Affaires Sanitaires et Sociales, etc. Les élus européens lui reconnaissent une compétence d'expert ; le croisement des savoirs lui permet en effet de développer une forme d'expertise partagée. L'association regroupe ainsi près de 35 partenaires sur 20 pays. Cette ouverture vers l'Europe, voire l'international, montre que les préoccupations soulevées par le croisement entre l'art et les problématiques liées à l'exclusion/discrimination/insertion/intégration ne se limitent pas aux frontières nationales et rencontrent des similarités dans des pays qui pourtant, n'ont pas les mêmes configurations politiques, économiques, sociales et culturelles. Le mouvement entend ainsi montrer que la problématique culture/intégration transcende les questions relatives au développement urbain et aux formes de discriminations qui l'accompagnent. Elle déborde le cadre de l'évolution socio-historique de l'Etat social français pour concerner l'ensemble des politiques sociales européennes.

Les acteurs de ce réseau interpellent notamment les élus européens sur la question de la reconnaissance des formes artistiques qui émergent dans les quartiers et les banlieues. Implicitement, ils dénoncent l'absence de leur prise en compte dans la politique européenne. Odile Leperre-Verrier, députée au Parlement européen, reconnaît sur ce point qu'au niveau européen, « le concept de la sauvegarde du patrimoine l'emporte sur la création et là, il y a une dérive terrible. Notre histoire européenne impose de sauvegarder notre patrimoine. A terme, cela va devenir contraire à l'idée d'une culture ouverte, dynamique et créatrice »[289]. A ses yeux, le réseau Banlieues d'Europe est utile parce qu'il provoque le débat sur « des questions qu'il ne faut pas laisser de côté au risque de faire de la culture des bonnes intentions dont sont pétris

---

[288] Hurstel J., « Discours d'ouverture », *Travail social et travail artistique en Europe, Banlieues d'Europe*, 28-29/03/2003, p. 6.

[289] Leperre-Verrier O., « Discours d'ouverture », Banlieues d'Europe, *Bilan et perspectives du travail artistique dans les quartiers d'Europe,* 12-13/03/1998, p. 11.

tous les parlementaires et qui ne débouchent sur rien et nous conduiront sûrement un jour ou l'autre au renoncement »[290].

- ***L'association Pulsart*** se déploie quant à elle à l'échelle interrégionale. Elle vise les mêmes objectifs que Banlieues d'Europe mais en axant davantage ses pratiques vers la mise en place et le portage d'actions concrètes en faveur des publics dits « en difficulté ». Pour l'heure, elle pilote des ateliers d'insertion par la culture en Bourgogne, Bretagne et Ile de France. Créée en 1994, elle fédère depuis lors des artistes « qui revendiquent une démarche artistique et un engagement au côté des populations dites « défavorisées ». Elle prône les valeurs d'une démocratie culturelle directe, par la rencontre entre artistes et habitants des quartiers, à travers un processus de création individuelle et collective partagée »[291].

Par ailleurs, si ses actions concernent l'ensemble des habitants des quartiers dits « défavorisés », l'association Pulsart cible certaines de ses actions sur les jeunes en prévention judiciaire, travaille en partenariat avec la Protection Judiciaire de la Jeunesse (PJJ) et intervient auprès des jeunes détenus dans les prisons, mobilisant des pratiques artistiques aussi diverses que la photographie, les techniques audiovisuelles, le théâtre et les arts du spectacle, les arts plastiques, la danse et la musique. Ces outils sont perçus comme des médias favorisant « l'expression personnelle et le développement de réflexes citoyens »[292].

- ***Enfin, un forum permanent « Culture est lien social »*** a été mis en place par les CLI de l'agglomération de Nancy, en partenariat avec la Direction Départementale des Affaires Sanitaires et Sociales (DDASS), la Ville de Nancy, le Conseil Général de Meurthe et Moselle et la Région Lorraine. A l'origine de cette initiative locale, les travailleurs sociaux de secteur ont opéré le constat de l'augmentation des sollicitations du secteur culturel dans les problématiques d'insertion sociale et professionnelle. Face au constat de leur manque de compétences et de connaissances dans le domaine de l'art et de la culture – tant du point de vue des impacts de ces pratiques sur la construction

---

[290] *Ibidem*.

[291] Banque de données de la Délégation Départementale de l'Action Territoriale (DDAT), 25/03/2004, disponible sur http://service.culture.gouv.fr/devculturel/mainddat_b.htm

[292] Banque de données DDAT, *op.cit*.

identitaire que du point de vue des structures existantes et des possibilités partenariales – les professionnels du social ont souhaité provoquer l'échange entre les différents acteurs concernés par la rencontre entre culture et intervention sociale. Le Forum a ainsi joué un rôle de passerelle entre le monde social et le monde de l'art. La réflexion consiste, selon les organisateurs du Forum, à « questionner les pratiques professionnelles et institutionnelles, mais aussi les valeurs sous-jacentes portées par les actions « culturello-sociales » »[293].

Après une enquête visant à recenser le maximum d'actions existantes dans ce domaine, les organisateurs de cette mise en réseau ont constaté que les initiatives étaient nombreuses mais peu visibles, non répertoriées, disséminées sur l'ensemble du département, et portées par des secteurs d'intervention très divers, allant de la politique de la ville à la politique sociale en passant par Jeunesse et Sports, le secteur associatif (associations caritatives, maisons de quartiers, centres sociaux, etc.), le secteur culturel ou encore le secteur du handicap. L'objectif s'est alors fixé sur le développement d'un inter-partenariat permettant une complémentarité des actions, un échange sur les initiatives afin de les enrichir réciproquement, une réflexion sur les pratiques afin d'ouvrir ces actions à un public plus large et plus nombreux. Il s'agit, au final, d'aboutir à la création d'une charte inter-partenariale définissant une politique culturelle qui participe à la lutte contre les exclusions, impliquant les acteurs publics et privés, et portant sur le développement des pratiques artistiques dans les processus d'insertion. Le Conseil Général des Vosges et la DVIS, institutions porteuses des Adipa que nous avons observés, sont des partenaires actifs de ce forum permanent.

Outre des différences systémiques et organisationnelles, l'ensemble de ces réseaux vise des objectifs communs. Pour l'essentiel, il s'agit de redonner à l'art et à la culture une place et une fonction politique dans l'organisation de la cité, de réinterroger la notion de démocratie culturelle et de favoriser les actions qui encouragent son développement. Ces réseaux se caractérisent par un engagement militant porteur de contre-pouvoir dans l'optique d'être entendu politiquement et institutionnellement tant au niveau local, national qu'européen afin de participer à la construction de la société.

[293] Bilan du Forum « Culture est lien social », *Paroles Communes*, Conseil Général de Meurthe et Moselle, Rencontre du 10 juin 2002, p. 7.

LISTE DES SIGLES

AAH	Allocation adulte handicapé
ADAI	Association pour le développement des actions d'insertion
ADIPA	Atelier d'insertion par la pratique artistique
AISLF	Association internationale des sociologues de langue française
ALI	Animateur local d'insertion
ANPE	Agence nationale pour l'emploi
API	Allocation parent isolé
ASE	Aide sociale à l'enfance
ASS	Allocation de solidarité spécifique
ATD	Aide à toute détresse
BAE	Bourse d'aide à l'emploi
BEP	Brevet d'étude professionnelle
BTS	Brevet technique supérieur
CAF	Caisse d'allocations familiales
CCAS	Centre communal d'action sociale
CDD	Contrat à durée déterminée
CDI	Contrat à durée indéterminée
CEC	Contrat emploi consolidé
CES	Conseil économique et social
CES	Contrat emploi solidarité
CESF	Conseiller en économie sociale et familiale
CG	Conseil Général
CI	Conseiller d'insertion
CLI	Commission locale d'insertion
CNAF	Caisse nationale d'allocations familiales
CNLE	Conseil national des politiques de lutte contre la pauvreté et l'exclusion
CNRS	Conseil national de la recherche scientifique
CREDOC	Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie
DARES	Direction de l'animation de la recherche, des études et des statistiques
DAS	Direction de l'action sociale

DDASS	Direction départementale des affaires sanitaires et sociales
DDAT	Délégation départementale de l'action territoriale
DEFA	Diplôme d'étude relatif aux fonctions d'animation
DEP	Direction des études et prospective
DGAS	Direction générale des affaires sociales
DIV	Direction interministérielle à la ville
DNO	Directive nationale d'orientation
DRAC	Direction régionale des affaires culturelles
DVIS	Direction Vosgienne de l'Intervention Sociale
EDF	Electricité de France
FASILD	Fonds d'action sociale pour l'intégration et la lutte contre les discriminations
FSE	Fonds social européen
IGAS	Inspection générale des affaires sociales
INSEE	Institut national de la statistique et des études économiques
LOV	Loi d'orientation pour la ville
MJC	Maison des jeunes et de la culture
ONPLE	Observatoire national de la pauvreté et de l'exclusion sociale
PAC	Parcours artistique et culturel
PAIO	Point accueil, information et orientation
PDI	Programme départemental d'insertion
PIC	Programme inter-communautaire
PJJ	Protection judiciaire de la jeunesse
PNAI	Plan national d'aide à l'inclusion
PNLE	Plan national de lutte contre les exclusions
PUF	Presses universitaires de France
RC	Responsable de circonscription
RIDS	Réseau d'informations sur le développement social
RMA	Revenu minimum d'activité
RMI	Revenu minimum d'insertion
SER	Service d'études et de recherche
SRU	Solidarité et renouvellement urbain
STO	Service du travail obligatoire
TRACE	Trajet d'accompagnement vers l'emploi

TNP	Théâtre national populaire
UNESCO	Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture
UNIOPSS	Union nationale interfédérale des œuvres et organismes privés sanitaires et sociaux
URIOPSS	Union régionale interfédérale des œuvres et organismes privés sanitaires et sociaux

LISTE DES GRAPHIQUES

Graphique 1- Les priorités de l'insertion lorsqu'elles sont énoncées par les travailleurs sociaux de secteur (effectif).

Graphique 2 - Les priorités des élus lorsqu'elles sont supposées par les travailleurs sociaux de secteur (effectif).

Graphique 3 - Les représentations des acteurs sur l'insertion et la culture.

Graphique 4 - Répartition des acteurs selon le statut principal (effectif).

Graphique 5 - Répartition des acteurs selon l'engagement militant présent ou passé (effectif).

Graphique 6 - Répartition des acteurs selon la pratique artistique en amateur présente ou passée (effectif).

Graphique 7 - Répartition des acteurs selon le degré d'engagement dans les Adipa (effectif).