UCLouvain

Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication

La théorie « des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle » à l'épreuve de l'action socio-culturelle de quatre Centres culturels bruxellois.

Archipel 19 ; Le Brass ; L'Entrela ; Wolubilis

Auteur : Omar Bergallou
Promoteur : Philippe Scieur
Lectrices : Valérie Dusart & Patricia Vendramin
Année académique 2020-2021
Master en politique économique et sociale

LA THÉORIE « DES MONDES URBAINS DE LA MÉDIATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE » A L'ÉPREUVE DE L'ACTION SOCIO-CULTURELLE DE QUATRE CENTRES CULTURELS BRUXELLOIS.

ARCHIPEL 19 ; LE BRASS ; L'ENTRELA, WOLUBILIS

IN MEMORIAM THÉRÈSE MANGOT

“IL S’AGIT D’AUTONOMISER LA CULTURE PAR RAPPORT AUX PILIERS SOCIAUX-PHILOSOPHIQUES COMME LES ÉGLISES ET LE MOUVEMENT OUVRIER ORGANISÉ, MAIS AUSSI DE MARQUER LA DISTANCE PAR RAPPORT AUX LIEUX ARTISTIQUES HABITUELS, PRINCIPALEMENT FRÉQUENTÉS PAR UNE BOURGEOISIE TRÈS CULTIVÉE »

Table des matières

INTRODUCTION *1*

MÉTHODOLOGIE *3*

1 LA MÉDIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE *4*

1.1 Repères historiques : des origines à l'utopie et de l'utopie à la sociologie **4**

1.2 La culture comme enjeu politique **6**

1.2.1 La décentralisation 6

1.2.2 La démocratisation 7

1.3 Bases théoriques de la médiation culturelle : catégories et définition **8**

1.4 La professionnalisation de la médiation culturelle et artistique **11**

2 LES CENTRES CULTURELS EN FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES *12*

2.1 Définition des Centres culturels **12**

2.2 Principes et missions des Centres culturels **13**

2.3 Structure des Centres culturels **14**

2.4 Le Conseil culturel ou Conseil d'orientation **15**

2.5 Contexte légal des Centres culturels **16**

3 CONSTRUCTION DU MODÈLE D'ANALYSE *21*

3.1 Les Centres culturels bruxellois et la médiation culturelle et artistique comme champ de recherche : difficultés du terrain et défis méthodologiques **21**

3.2 Sources scientifiques de validation d'un cadre théorique **24**

3.3 Facteurs de conceptualisation **25**

3.4 L'idéal type : instrument de stratégie d'analyse **27**

3.5 Les mondes urbains de la médiation artistique et culturelle **29**

3.5.1 Sources théoriques et méthodologiques de la conceptualisation *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* 29

3.5.2 Contextes urbains et orientions de l'action de médiation 30

3.5.3 Contexte – *Métropole* et *Ville interstitielle* 31

3.5.4 Orientation de l'action culturelle – Différenciation et maillage 31

3.5.5 Typologie des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle 32

3.5.6 Les figures de Centres culturels et leurs caractéristiques 34

4 PROBLÉMATISATION ET QUESTION DE RECHERCHE *38*

5 Présentation et analyse des cas *41*

5.1 PRÉSENTATION DES CENTRES CULTURELS ET DE LEURS ACTIONS **42**

Note méthodologique 42

5.2 Archipel 19, Centre culturel de Berchem-Sainte-Agathe/Koekelberg **43**

Activités configurationnelles 43

5.3 LE BRASS, Centre culturel de Forest 44
Activités configurationnelles 45
5.4 L'ENTRELA, Centre culturel d'Evere 48
Activités configurationnelles 48
5.5 WOLUBILIS, Centre culturel de Woluwe-Saint-Lambert 51
Activités configurationnelles 51
5.6 Synthèse 54
5.7 Tableau récapitulatif des figures des Centres culturels 55
5.8 Premiers résultats 56
6 ANALYSE DES ENTRETIENS 58
6.1 ARCHIPEL 19 58
6.2 LE BRASS 64
6.3 L'ENTRELA 71
6.4 WOLUBILIS 75
6.5 Synthèse des éléments qui contribuent à la configuration des quatre Centres culturels 78
6.6 Analyse des informations 80
6.6.1 Figure de liaison et d'immersion 80
6.6.2 Figure de spécialiste et de généraliste 85
6.7 Analyse des éléments de réponse à la question de recherche 89
6.8 Les mondes urbains de la médiation culturelle et artistique à l'épreuve des territoires . 92
CONCLUSION 98
BIBLIOGRAPHIE 102
ANNEXES 105

INTRODUCTION

La médiation culturelle et artistique a suscité pendant plus de septante ans une abondante littérature scientifique, voire même philosophique. Malgré tout, en dehors de certains de ses prolégomènes catégoriels et définitionnels, cadrés théoriquement dans une approche sociologique, la médiation culturelle et artistique reste difficile à appréhender et à observer de façon objectivable dans le secteur des Centres culturels. Chaque Centre culturel, en revendiquant ses spécificités, qu'elles soient territoriales ou organisationnelles, renvoie l'idée aux chercheurs qu'il y aurait autant de dispositifs de médiation culturelle que d'opérateurs.

Le « flou » concernant la notion de médiation culturelle et artistique est repris par bon nombre d'experts scientifiques qui sont références sur le sujet.

Le premier objectif de cette étude sera de trouver, en définissant une problématique théorique, un modèle d'analyse qui permette l'observation objective des modalités de médiation culturelle des Centres culturels.

Le second objectif s'est construit avec des éléments théoriques de problématisation autour d'un double intérêt heuristique. D'une part, celui de pouvoir observer objectivement les modalités de médiations de quatre Centres culturels bruxellois à travers le modèle d'analyse choisi, et de comprendre, d'abord, en quoi elles consistent, et ensuite, de décrire les éléments qui les déterminent et les singularisent. D'autre part, en mettant ce même modèle d'analyse à l'épreuve de l'action socioculturelle de médiation de ces quatre Centres culturels, de discerner en quoi il correspond et en quoi il diffère des données empiriques et d'en établir les raisons dans les deux cas, dans la mesure possible.

Pour comprendre la manière dont les Centres culturels à Bruxelles appréhendent la notion de médiation culturelle et artistique, je m'attacherai dans la première partie de ce travail à poser un cadre théorique.

Dans un premier temps, pour la bonne compréhension du contexte du champ de mon étude, je contextualiserai brièvement l'évolution historique de la notion de médiation culturelle et artistique. Également, je m'arrêterai, chaque fois que cela s'avérera nécessaire, pour définir certains concepts clés qui s'articulent de manière interdépendante autour de la notion.

Un point sur les prolégomènes théoriques en termes de définition et de catégories clôturera cette section consacrée à la médiation culturelle.
Dans un deuxième temps, par un bref descriptif organisationnel des Centres culturels et de l'évolution historique des multiples décrets qui les régissent, en quelque sorte, je définirai le lieu à partir duquel se jouent les enjeux de la médiation culturelle. Celle-ci, comme la littérature sur le sujet nous en informe, n'est pas une thématique propre aux Centres culturels.

Dans le troisième temps, celui qui sera consacré à la construction du modèle d'analyse, j'exposerai, d'abord, certaines difficultés qui, relevées par des chercheurs, se présentent lorsque l'on veut investir empiriquement le secteur des Centres culturels sur la question de la médiation culturelle. Ce qui me permettra, ensuite, de rendre compte de tout le cheminement qui m'a permis de choisir un cadre d'analyse qui était à même de surmonter les difficultés prévisibles. Enfin, dans un quatrième et dernier temps, je présenterai le modèle d'analyse.

La deuxième partie de cette étude qui sera dédiée au travail empirique comportera deux étapes. La première étape sera consacrée à la présentation du travail de compilation, de classement et du traitement des données objectives significatives.
Dans la seconde étape, je présenterai les données qualitatives récoltées en les intégrant et en les interprétant à travers la grille de lecture de mon modèle d'analyse.
En guise de conclusion, et à partir des constats et des analyses issues du matériau empirique, je clôturerai cette étude en soumettant une série de réflexions plus larges et subjectives afin de suggérer quelques pistes de réflexion et de questionnement qui, je l'espère, contribueront à nourrir les débats conceptuels sur la médiation culturelle et artistique qui existent déjà dans le secteur des Centres culturels bruxellois.
Le travail qui va suivre s'est inscrit dans une démarche résolument inductive.
Le modèle d'analyse et la problématique ont été élaborés et construits, au fur et à mesure, avec les apports des données et des observations du travail empirique. C'est dans un mouvement « d'aller-retour » permanent entre la théorie et le terrain, dans un processus continu de réécriture que j'ai pu donner à cette étude, en tout cas je l'espère, une cohérence générale à caractère heuristique.

MÉTHODOLOGIE

Comme je l'ai brièvement indiqué dans l'introduction, la partie empirique comportera deux étapes, avec pour chacune d'elle une démarche particulière qu'il est nécessaire de développer pour ajuster et énoncer les choix méthodologiques dans lesquels s'inscrira le travail entrepris respectivement ces niveaux-là.

La première étape empirique sera consacrée à l'observation des données objectivement observables. Je collecterai ce matériau par le biais des sites et des rapports d'activités respectifs de quatre Centres culturels bruxellois agréés. Méthodologiquement, je les classerai en deux catégories que j'expliciterai seulement à ce moment-là, car avant, dans la partie théorique, il me faudra définir certains éléments qui, spécifiques à la législation concernant l'agrément des Centres culturels, ont contribué aux principes d'organisation de la proposition catégorielle.

Je clôturerai cette première étape par une synthèse des données observées et également en présentant mes premiers résultats d'analyse.

La deuxième étape de l'observation empirique, méthodologiquement, sera de type qualitatif.

C'est par le biais d'extraits d'entretiens semi-directifs que m'auront accordés les quatre directions des Centres culturels choisis comme modèles d'analyse que seront issues ces données. Dans ce travail, je ne proposerai que les extraits qui me sembleront significatifs et pertinents pour affiner les analyses en lien avec ma problématique et ma question de recherche.

En clôture de la deuxième et dernière partie empirique, je synthétiserai les données qualitatives pour chaque chacun des quatre Centres culturels observés, avec aussi, en fin, une présentation et une analyse des données qui auront émergées de l'observation des deux étapes précédentes en les interprétant d'une manière plus personnelle, mais toujours en lien avec ma question de recherche et la théorie qui sous-tend mon modèle d'analyse.

Les quatre entretiens, dans leurs intégralités, seront repris en documents annexes de cette étude.

PREMIÈRE PARTIE THÉORIQUE

1 LA MÉDIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE

Dans les chapitres qui suivront, je vais, dans le premier, établir le contexte historique de l'émergence de l'idée de la médiation culturelle : « de fait, restituer la dimension historique, c'est montrer que toute action de médiation s'inscrit dans un contexte qui n'est jamais stabilisé, mais évolue en fonction d'intérêts sociaux. »[1] Dans le deuxième chapitre, j'exposerai les enjeux politiques de la médiation culturelle, car « penser le rapport de la culture avec des publics que ce soit en termes de transmission ou de communication, c'est instituer une politique. »[2] Dans le troisième chapitre, je me suis appliqué à décrire et articuler les bases théoriques de la médiation culturelle : « l'objectif est de tenter de clarifier, sur un plan théorique et problématique, la médiation culturelle, en tentant d'en saisir les dimensions constitutives. »[3] Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre, celui de la professionnalisation de la médiation culturelle, nous comprendrons que « ce travail n'est pas l'œuvre unique de cadres réglementaires, de structures locales ou d'évolutions sociétales. Il relève aussi de l'engagement d'hommes et de femmes dans des contextes d'action : les professionnels actifs dans les structures locales, les animateurs. »[4]

1.1 Repères historiques : des origines à l'utopie et de l'utopie à la sociologie

D'un point de vue historique, on peut avancer que la médiation culturelle comme processus de communication et donc de vecteur de liens et de rapports sociaux est très ancienne.
On peut même supposer que la médiation culturelle et artistique a existé depuis toujours, depuis qu'un individu homo sapiens, il y a 45.000 ans, dans l'intention probable de transmettre du sens à son groupe d'appartenance, a pris l'initiative d'illustrer sur un support rupestre, par le dessin et la peinture, des motifs qui ont archivé, *ad vitam aeternam*, les fondamentaux de la vie sociale de sa communauté, en l'occurrence, des animaux et des scènes de chasse, essentiellement. Les

[1] Dufrêne Bernadette et Gellereau Michèle, *La médiation culturelle-Enjeux professionnels et politique,* CNRS Edition/ « Hermès la revue », 2004/1 N° 38, P. 199 à 206, P. 200
[2] Ibid., P. 202
[3] Scieur Philippe et Vanneste Damien, *La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique,* OPC, Repères N° 6/2015, P. 5
[4] Vanneste Damien et Scieur Philippe, *Faire médiation culturelle – Évolution et orientations des métiers de l'animation en centres culturels*, OPC, Études N° 2/2013, P. 12

sociétés antiques et médiévales ne seront pas en reste, bien au contraire ; imprégné par la mythologie et ensuite par les religions monothéistes, le pouvoir politique des castes ou des cités a usé de la médiation artistique et culturelle pour structurer la vie et les interactions des individus dans une vision du monde qui affirmait sa puissance : sculptures, peintures, chants, théâtre, vitraux, architectures cultuelles (temples antiques, cathédrales, mosquées...) de l'ère prémoderne constituent la part la plus importante du patrimoine mondial culturel et artistique de l'humanité.
Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle qu'apparaît une volonté politique et intellectuelle de diffuser la culture et l'art dans une perspective d'émancipation des classes populaires :

« Cette période constitue sans doute l'apogée de la société industrielle et l'émergence de la conscientisation politique de certains partis proches des ouvriers pour démocratiser l'accès à la culture. Celui-ci se marque par les pratiques artistiques des classes populaires et leur reconnaissance, d'une part, et par la mise à disposition de tous du patrimoine et des œuvres normées habituellement par une certaine élite intellectuelle, d'autre part. »[5]

C'est donc à la charnière du XIXe et XXe siècle que se constitue le mythe fondateur de la démocratie culturelle, et ce, principalement en France, par des intellectuels engagés qui vont œuvrer en diffusant leurs convictions par le biais de petites revues auprès des masses populaires : « L'objectif est précis : il s'agit moins de diffuser l'art proprement dit que de diffuser l'idée de l'art. »[6]
C'est André Malraux, comme ministre du général de Gaulle, du nouveau portefeuille de la culture, et ce dès 1958 qui aura une influence prépondérante et inaugurale en ce qui concerne la démocratisation de la culture :

« Malraux considère que cette finalité peut combattre la dissolution du lien social, inhérente à la société de consommation et à la culture de masse. Pour reprendre les propos de Passeron (1991 : 447-448), il s'agit typiquement d'une (…) *politique du type prosélyte tournée vers les masses populaires et mise au service des œuvres d'art*. »[7]

La dissolution du lien social et le développement de la société de consommation que relevait Malraux caractérisaient une société en pleine mutation socio-économique et qui, se faisant,

[5] Scieur et Vanneste, *op.cit*., P. 6
[6] *Ibid.,* P. 7
[7] *Ibid*., P. 10

déterminera la question culturelle comme un enjeu politique fondamental. L'individuation de la société, la diminution régulière du temps de travail et l'accroissement corrélatif du temps de loisir ainsi que la structuration des temps de loisir de la jeunesse issus du « baby-boom » seront les facteurs qui contribueront à l'intérêt croissant des sociétés industrialisées pour les politiques culturelles.

En conséquence, les années 1960, les plus représentatives des « Trente Glorieuses », de par la prospérité économique et la prolongation de la scolarisation qui a donné aux jeunes des milieux populaires la possibilité d'accéder aux études supérieures verront l'émergence et le développement d'une classe moyenne qui voudra également accéder à la culture, alors réservée jusque-là à la classe bourgeoise.

Cette « moyennisation de la société », selon l'expression d'Alain Touraine, s'étendra de plus en plus en termes de mobilité sociale aux personnes issues de la classe ouvrière, va créer une tension entre cette catégorie sociale qui s'affirme de plus en plus et les finalités politiques radicales des intellectuels qui pensent la société de la culture à l'adresse des plus démunis.

1.2 La culture comme enjeu politique

Dans ce contexte de transformation sociale socio-économique où, selon la formule de de Coorebyter, « les relations impersonnelles remplacent les relations interpersonnelles », les politiques culturelles s'orientent en Belgique selon deux modalités : la *décentralisation* et la *démocratisation*.

1.2.1 La décentralisation

Le modèle français est particulièrement érigé en exemple et a inspiré les décisions prises en Belgique. Partant du constat des nombreuses carences en infrastructures des petites villes, et d'activités culturelles réservées aux grandes cités, le ministre Wigny, dans les années 1960, propose un plan de diffusion des œuvres sur l'ensemble du territoire national avec l'objectif de favoriser la participation de tous à la création artistique et culturelle. Ce que l'on va appeler la *décentralisation* de la culture s'inscrit aussi dans un contexte particulier de « l'histoire politique belge et le processus de fédéralisation de l'État dont les premiers évènements catalyseurs se situent dans cette période de l'après-guerre. Il y a donc une convergence manifeste de beaucoup

d'acteurs sur le plan culturel, social et politique (institutionnel) qui se met en place pour favoriser une décentralisation de la culture. »[8]

Le ministre Wigny, en menant une politique de *décentralisation* culturelle, avait également pour ambition de créer sur le territoire national un *maillage* plus serré d'opérateurs culturels, et ce, jusqu'à toucher l'échelon le plus local.

Pour la métaphore, on pourrait dire que la volonté du ministre de décentraliser les institutions culturelles en un « maillage serré » est telle qu'il voulait, idéalement, que chaque entité du territoire soit pourvue d'un Centre culturel au même titre qu'une maison communale, une église, une école, une infrastructure sportive...

1.2.2 La démocratisation

« Ouvrir la culture à tous, c'est non seulement réduire ou éliminer les obstacles géographiques qui empêchent l'accès à la vie culturelle (décentralisation), mais aussi, et surtout, faire sauter le verrou qui cadenasse le plus étroitement les portes de la culture : le verrou socio-économique. Car c'est bien là la désagréable leçon des années 60, dont l'œuvre de Bourdieu reste l'expression canonique : la culture reconnue, transmise par l'École, l'Université ou les institutions culturelles reste l'apanage des couches sociales supérieures. »[9]

Les pouvoirs publics qui cherchaient justement à décloisonner les clivages sociaux par la démocratisation de la culture ne pouvaient plus ignorer les conclusions issues des recherches sociologiques : « De là les deux grands projets qui prennent corps en ces années où tout semblait possible : une réforme fondamentale de l'enseignement destinée à créer une véritable égalité des chances. Ce sera l'enseignement rénové. Et une révision de la politique culturelle en termes de démocratisation consistant à ouvrir à toutes les couches sociales l'entrée du temple culturel… »[10]

La *décentralisation* et la *démocratisation* resteront les deux piliers qui gouverneront l'orientation des politiques culturelles. C'est en ce sens que l'on peut considérer l'Arrêté royal du 5 août 1970, après un long processus de mise en œuvre d'une politique culturelle, comme l'aboutissement « qui crée les maisons de la culture et les foyers culturels. »[11]

---

[8] *Ibid.,* P. 9

[9] De Coorebyter Vincent, *Les Centres culturels dans la Communauté Française de Belgique*, CRISP, 1998, P. 22

[10] *Ibid.*, P. 24

[11] De Bodt Roland, *1970, L'autonomie culturelle est inscrite dans la constitution*, Chronologie, 2015, OPC, FWB, P. 6

1.3 Bases théoriques de la médiation culturelle : catégories et définition

Si la littérature sur la médiation culturelle et artistique existe bel et bien depuis que l'idée de démocratie culturelle s'est traduite en volonté politique, elle a connu une accélération significative au cours des années 1990 et 2000, notamment en France, en Suisse et au Québec.

« En Belgique, les développements autour de la notion (Scieur et Vanneste, 2013) se sont également appuyés sur des expériences passées, articulées autour de la démocratie culturelle dramatisant la question des productions culturelles des publics dominés dans une visée émancipatoire (Bigoudis, 2006) et de la démocratisation de la culture qui met davantage en lumière la question de l'accès du plus grand nombre aux objets culturels existants. »[12]

Il est important de relever, dès maintenant, car c'est l'élément essentiel qui, comme point de départ, m'a contraint à un relativement long cheminement intellectuel – décrit plus avant[13] - avant de pouvoir fixer mon choix sur le cadre théorique de mon étude, cité par Sacco et Jamar, que « La plupart des auteurs – sociologues ou politistes - s'accordent sur le flou de la notion (Rouzé, 2010). »[14]

Néanmoins, en croisant plusieurs auteurs, nous pouvons dire que, malgré la multiplicité des définitions, la médiation culturelle et artistique se réfère à une tension entre la *démocratie culturelle* et *démocratisation de la culture*, entre la consommation culturelle et la participation à l'offre culturelle, ou encore, autrement dit, tel qu'on l'entend de manière pragmatique dans les secteurs des Centres culturels, entre l'accès aux lieux culturels et la pratique artistique.
La médiation culturelle et artistique, en quelque sorte, est une pièce dont les deux faces sont, d'un côté, la démocratie culturelle et de l'autre, la démocratie de la culture. Plus précisément, car l'image de la pièce pourrait inviter notre imaginaire à penser que l'on puisse alors la lancer et qu'elle retomberait au gré du hasard sur l'une ou l'autre face. Et surtout parce qu'il s'agit d'une question perpétuelle d'ajustement et d'équilibre à établir entre les deux notions, en fonction du contexte, on pourrait mieux les illustrer comme étant, chacune, les montants d'une double échelle qui, s'appuyant l'un sur l'autre, rendent accessible ce qui ne l'est pas aux milieux les plus défavorisés

[12] Sacco Muriel et Jamar David, *La médiation culturelle dans les Centres culturels bruxellois-Pratiques, représentations et perspectives*, Concertation des Centres culturels bruxellois, octobre 2014, P. 6
[13] Partie : *Construction du modèle d'analyse*
[14] Sacco et Jamar, *op.cit.*, P. 6

Les auteurs s'accordent à fixer, en se référant au travail de construction catégoriel de J-F Six (1990), quatre types de médiation[15] :

- ***La médiation créatrice*** **:** qui « a pour but de susciter des liens nouveaux entre des personnes ou des groupes »

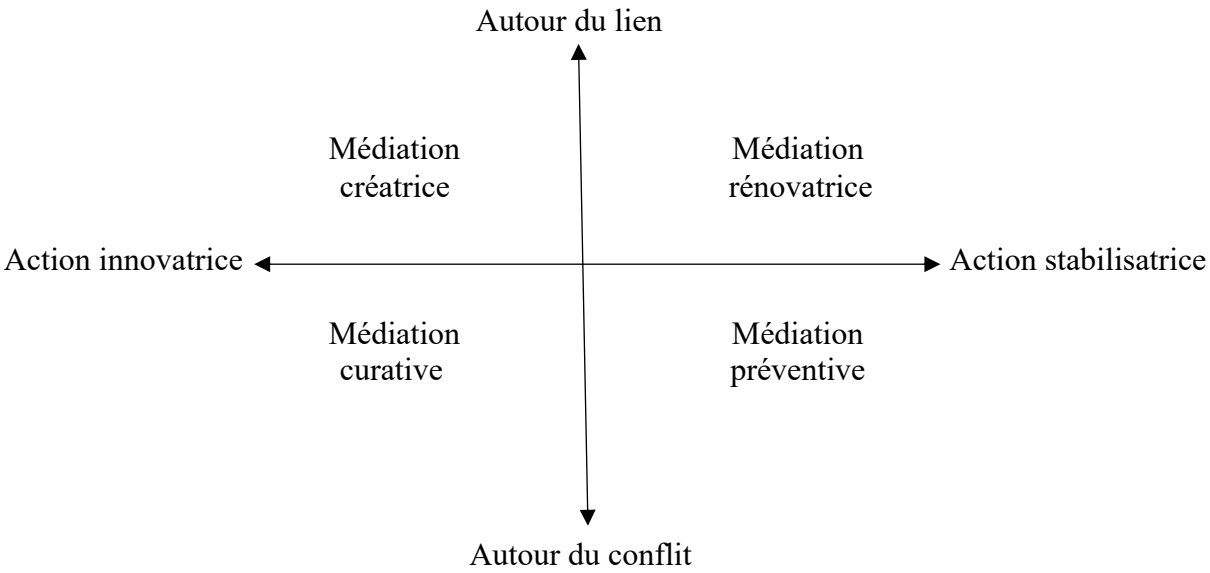
- ***La médiation rénovatrice*** **:** qui « renforce les liens distendus »

- ***La médiation préventive*** **:** qui « permet d'éviter l'éclatement d'un conflit »

- ***La médiation curative*** **:** qui « aide les parties en conflit à trouver une solution »

« Selon Stebé (2005), ces quatre formes de médiation ont toutes pour objectif d'instaurer ou de rétablir la communication inexistante ou perturbée, entre des individus ou des groupes. Six insiste sur la nature relationnelle de la médiation. »[16]

« Le tableau ci-dessous, que nous avons élaboré, schématise cette typologie » [17]



[15] *Iibid*., P.25
[16] *Ibid.*
[17] Scieur et Vanneste, *op. cit*., P. 14

Scieur et Vanneste commentent leur tableau qui schématise la catégorisation de la médiation de Six, en confirmant à sa suite la nature relationnelle de la médiation, mais en y ajoutant des éléments importants qui contribuent à affiner la définition de la médiation culturelle :

« Dans ce modèle, les actions innovatrices et stabilisatrices, autour du lien surtout, relèvent d'une médiation culturelle et artistique potentiellement créatrice ou rénovatrice. La médiation culturelle et artistique « en général » relève donc fondamentalement d'une pratique *relationnelle*, d'une pratique citoyenne et éthique, d'un dispositif institutionnel et d'un dispositif organisationnel. »[18]

En tenant compte de ces éléments, Sacco et Jamar nous proposent *une définition maximaliste* de la médiation culturelle :

« Nous définissons la médiation culturelle comme *la relation*, initiée par un acteur, entre deux plusieurs *entités hétérogènes* telles que cette *mise en relation* cherche à produire ou engage des modifications substantielles pour les termes impliqués dans *la relation*. »[19]

Scieur et Vanneste, d'une certaine manière, complexifient les bases de la définition en soulignant la *fonction sociale, génératrice de liens sociaux par le travail collectif d'élucidation,* et le *principe d'incertitude* que l'action de médiation culturelle et artistique induit :

« La dimension culturelle et artistique serait située à la fois dans l'objet de médiation, mais aussi dans son acte d'appréhension. La médiation ne s'inscrit plus uniquement dans un acte de transmission, de mise à la disposition de tous d'un patrimoine avéré ou en devenir, mais aussi dans celui d'une co-construction de sens et de savoir, particulièrement à l'égard de l'art contemporain[20] qui se donne à voir, mais pas à comprendre *a priori* de manière univoque[21]. En cela d'ailleurs, il y a un véritable travail sur le lien social, sur un vivre ensemble, car la méthodologie d'action médiatrice demande un dialogue et un travail d'élucidation des perceptions en acceptant le principe de l'incertitude de la réponse, ou plutôt celui de la pluralité des réponses possibles, car le compromis comme résultat de l'échange n'est pas requis.

---

[18] *Op. cit*., P. 14-15

[19] Sacco et Jamar, *op. cit.,* P. 9

[20] Scieur et Vanneste, *op. cit*., P. 16, bas de page (23) : *Mais pas seulement, car les relectures d'œuvres classiques, à l'aune parfois de nouvelles interprétations fondées sur la recherche en histoire de l'art, peuvent susciter aussi une co-production collective de significations (d'autant plus que les savoirs ne sont plus l'apanage d'une classe de privilégiés ou « d'éduqués », grâce à la démocratisation et à la circulation des données sur le net.*

[21] *Ibid*., bas de page (24) : *Comme finalement toutes les formes d'art, ce qui importe sans doute dans l'art contemporain et son rapport au public, c'est la création des conditions de leur rencontre (Lacerte, 2007 ; 188).*

Les lieux culturels et artistiques sont conscients de cette mission de confrontation des individus et des collectifs à l'art puisque certains organisent des activités y afférentes. Cette volonté s'inscrit dans une finalité majeure, celle d'assumer au plus grand nombre l'accès physique, social, intellectuel à la culture sous toutes ses formes. »[22]

Il y a, dans les différentes dimensions qui définissent la médiation culturelle, selon Scieur et Vanneste, celle de la transmission de la culture et des œuvres d'art en général, mais aussi, un travail sur le lien social et la co-construction de sens et de savoir. Je retiendrai ces trois dimensions dans mon étude, sans les lier nécessairement pour définir la médiation culturelle, car je les comprends, dès maintenant, comme étant trois formes différentes que peut prendre la médiation culturelle.

1.4 La professionnalisation de la médiation culturelle et artistique

La politique culturelle qui a prévalu pendant les deux décennies 1960 et 1970 et qui, comme nous l'avons vu, conjuguait simultanément les aspects de décentralisation et de démocratie culturelle a eu comme effet que « les porteurs du projet de la démocratie culturelle se sont très vite posé les questions organisationnelles nécessaires pour concrétiser leurs ambitions. L'institutionnalisation des Centres culturels (alors maison de la culture et foyers culturels) en est certainement une des premières étapes marquantes. »[23]

La multiplication de Centres culturels « est allée de pair avec une professionnalisation des équipes et une diversification des métiers qui les constituent. Cette dynamique a permis un renforcement de l'action culturelle locale tout en constituant une réinterprétation du référentiel fondateur de la démocratie culturelle, qui était ancré sur une non-hiérarchisation des compétences d'orientation de l'action culturelle et une conception unitaire et globale de celle-ci. »[24]

En effet, c'est en 1978, pour institutionnaliser « les questions organisationnelles nécessaires pour concrétiser leurs ambitions » et la « professionnalisation des équipes et une diversification des métiers qui les constituent », que l'Association des Centres culturels (ACC) a été créée avec pour objectif principal la création d'une commission paritaire du secteur socioculturel. L'organisation du secteur socioculturel a été enclenchée, dès ce moment-là, en miroir historique de la médiation culturelle, comme un enjeu politique.

[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.,* P. 15
[24] *Ibid.* P. 41

2 LES CENTRES CULTURELS EN FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

La professionnalisation des métiers inhérents à l'action culturelle a donc déterminé les Centres culturels en opérateurs privilégiés de la médiation culturelle et artistique.
Pour comprendre cela, je vais d'abord définir ce qu'est un Centre culturel, présenter les missions et la structure organisationnelle des Centres Culturels, et enfin, contextualiser l'évolution historique des différentes législations qui ont contribué à les façonner.

2.1 Définition des Centres culturels[25]

Le nom « Centre culturel » est un terme générique, c'est pourquoi il existe différentes conceptions de Centre culturel.[26] Dans le cadre de mon étude, je ne vais prendre en compte que la *conception* spécifique des Centres culturels agréés par le décret de novembre 2013 de la Fédération Wallonie-Bruxelles (ci-après FWB).

« Les Centres culturels sont des associations sans but lucratif, cogérées par les pouvoirs publics (FWB, communes, Provinces et Cocof), les associations et des personnes privées. »[27]

Le site de la FWB, dans la définition qu'il en donne, les précise comme « des lieux privilégiés de décentralisation des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles, porteurs des valeurs de démocratisation de la culture. »[28]

Je souligne, en remarque, que le décret 2013 a abandonné l'idée fondamentalement malrusienne des anciens décrets de *démocratisation de la culture*, sans doute trop utopique dans les *valeurs* qu'elle incarnait, pour adopter celles plus pragmatiques pour les opérateurs de « démocratie culturelle » et de « démocratie de la culture ».

---

[25] Section inspirée du site http://www.centresculturels et du document Astrac 2007, *Bienvenue dans l'univers des Centres culturels. Informer les élus,* réalisé par Thérèse Mangot, André Namotte, Brigitte Peremans.
[26] Association des Centres culturels (ACC), *Les Centres culturels : définition*, http://www.centres-culturels.be/les-centres-culturels/definition (consulté le 10/12/2020)
[27] *Les Centres culturels de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Les Centres culturels,* http://www.centresculturels.cfwb.be/index.php?id=6103 (consulté le 10/12/2020)

[28] *Ibid.*

Les Centres culturels, pour être reconnus et subventionnés, doivent assurer « dans un souci de démocratie culturelle, le développement socioculturel d'un territoire déterminé (…)
Par développement socioculturel, il faut entendre « l'ensemble des activités destinées à réaliser des projets culturels et de développement communautaire fondé sur la participation active du plus grand nombre, avec une attention particulière aux personnes les plus défavorisées. »[29]

2.2 Principes et missions des Centres culturels

Le modèle des Centres culturels est fondé sur quatre principes appelés « les 4P »[30] :

- **Parité** : il doit y avoir une parité dans la gestion et le financement. Les pouvoirs locaux doivent participer du même montant que le pouvoir public communautaire.
- **Pluralisme** : les Centres culturels sont par nature et nécessité pluralistes. Les différentes tendances politiques doivent y être représentées et aussi une diversité dans la création et la diffusion des spectacles en partenariat avec les associations.
- **Participation** : les citoyens et les associations doivent participer à la définition du projet et à la gestion du Centre culturel.
- **Polyvalence** : diversification des missions et des modes d'action.

Stipulées par le décret de 1992, les activités des Centres culturels visent à remplir les quatre missions suivantes[31] :

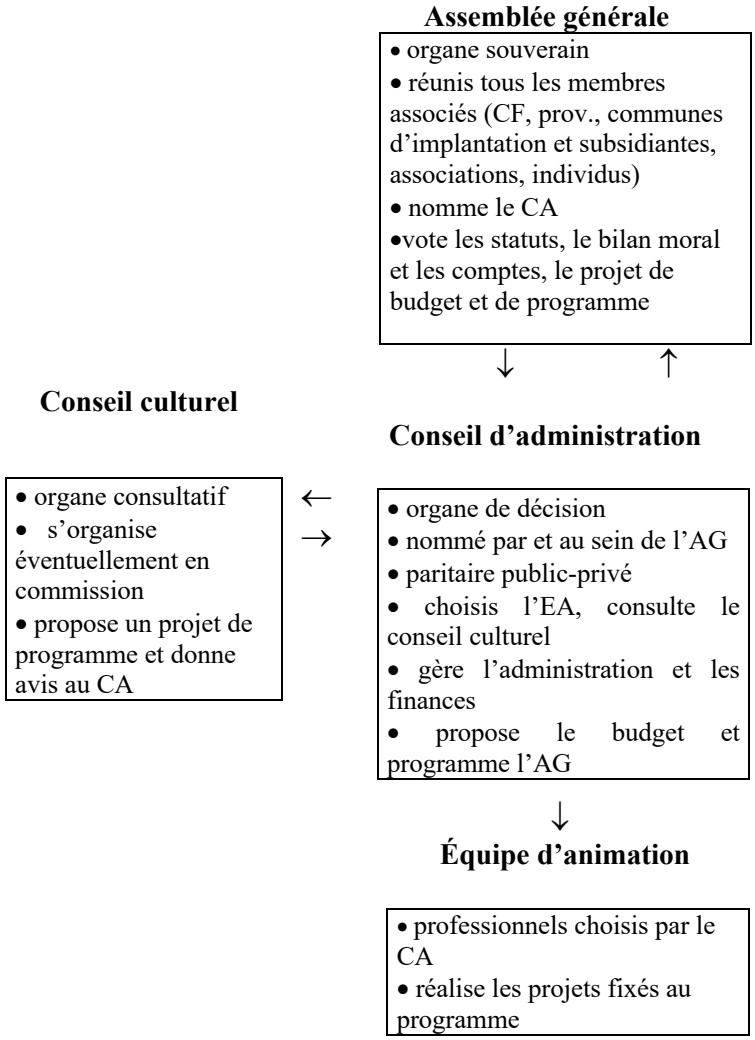
- **Création et créativité** : offrir des possibilités de création, d'expression et de communication ;
- **Éducation permanente** : fournir des informations, formations, documentations qui concourent à une démarche d'éducation permanente ;
- **Diffusion artistique et mise en valeur du patrimoine** : organiser des manifestations mettant en valeur les œuvres du patrimoine culturel local, régional, communautaire, européen, international et francophone ;
- **Soutien à la vie associative** : organiser des services destinés aux personnes et aux associations qui favorisent la réalisation des objectifs du Centre ;

[29] Décret fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, 28 juillet 1992, P. 1
[30] Site des Centres culturels de la FWB, *op. cit*.
[31] Décret, *op. cit.*

2.3 Structure des Centres culturels

La structure organisationnelle d'un Centre culturel ne diffère pas de celle d'une ASBL dans ses instances principales. Il n'y a que le « Conseil culturel » qui, appelé systématiquement aujourd'hui par les Centres culturels bruxellois le « Conseil d'orientation », distingue l'organigramme d'un Centre culturel de celui d'une ASBL.

Pour situer le Conseil d'orientation dans l'organigramme d'un Centre culturel, je présente celui établi par de Coorebyter[32] :



[32] De Coorebyter, *op. cit*, P. 98

2.4 Le Conseil culturel ou Conseil d'orientation

Il sera décrit, au chapitre suivant, que les différents décrets qui régissent les Centres culturels insistent sur l'aspect *participation* des citoyens et *analyses partagées du territoire* avec les partenaires associatifs , les artistiques et les citoyens ; de fait le CO est l'instance d'un Centre culturel dédié à la concertation et à l'analyse partagée du territoire. Il est le lieu de participation d'où émergent les propositions de projets d'action culturelle et de leurs évaluations. Il permet à un Centre culturel de s'ouvrir sur son environnement immédiat d'implantation, local, au niveau d'un quartier et celui du territoire plus large de la commune.
Malgré l'importance de cet organe de participation et de consultation qui, spécifique aux Centres culturels, leur donne une identité associative très particulière, de Coorebyter nous interpelle par sa remarque :

« La composition et le rôle du Conseil culturel varient considérablement selon les endroits, au point de défier la synthèse et de contrevenir à maintes reprises à la lettre des dispositions réglementaires. Impossible dès lors d'opposer d'emblée les règles à leurs exceptions : les secondes occultent les premières, le désordre prime l'ordre. Mieux vaut donc céder le pas aux apparences, voyager d'abord d'un Centre à l'autre, faire éclater les contrastes…[33]

Le détail de l'aspect *réglementaire des dispositions*, cité dans l'extrait ci-dessus, reflète l'idée qu'un CO est une instance réglementée par cadre institutionnel établi par les pouvoirs publics, ce qui par-là, le rend formel et obligatoire pour tous les Centres culturels.
Hansotte et Boucq, dans une publication de la Direction générale de la Culture de la FWB, *Piloter un Centre culturel aujourd'hui,*[34] soulignent l'importance et rôle du CO dans sa mission de concertation, ils le définissent *d'instance citoyenne*[35], et confirment très clairement son aspect formel et obligatoire :

« Cette instance formelle et obligatoire correspond à la nécessité de soutenir la direction et l'équipe. Elle a une double fonction d'orientation et d'avis d'une part et d'autre part, d'aide à la réalisation de différents outils, comme la synthèse de l'interrogation territoriale ou la synthèse des rencontres-pilotes ou encore les différentes évaluations. Le Conseil culturel ou d'orientation

[33] *Ibid.* P. 112
[34] Hansotte Majo, Boucq Christian, *Piloter un Centre culturel aujourd'hui*, Direction générale de la Culture-FWB, 2014, P. 56
[35] *Ibid.*

peut comprendre aussi des personnes émanant des collectifs partenaires qui construisent les hypothèses d'actions et les projets. Le Conseil culturel n'est pas un exécutant ; il a sa propre dynamique. Pour cela, sa composition doit être plurielle et hétérogène, en mélangeant les expertises, les visions, les regards, les références d'appartenance. »[36]

Ouvert à l'hétérogénéité, à la *composition plurielle*, il y a des CO de Centres culturels bruxellois qui inclus également – c'est rare, mais cela s'observe - des représentants politiques locaux au même titre qu'un CA.

2.5 Contexte légal des Centres culturels

Les évolutions et les transformations des Centres culturels, au-delà des aspects organisationnels qui les structures, sont également liées aux différentes législations qui ont défini leurs missions. Pour en avoir une vue globale, il est nécessaire, à ce stade, de présenter les principales étapes historiques législatives qui se sont succédé pour administrer les Centres culturels.

Le Plan Wigny – « Plan quinquennal de politique culturelle »[37]

Adopté en 1968 sous le mandat de Pierre Wigny, ministre de la Culture française à l'époque, ce plan avait pour but de démocratiser et de décentraliser la culture.
Dans l'introduction générale, il est écrit que les ambitions principales de ce plan sont d'éliminer les obstacles sociaux, financiers, psychologiques et intellectuels par des efforts d'initiation et d'invitation, mais aussi de surmonter les obstacles géographiques par la *décentralisation*.[38]
Selon de Coorebyter, les deux axes de cette politique ont été articulés entre, d'une part, la notion de *démocratisation* « pour surmonter les obstacles financiers et géographiques qui se dressent sur la route de la culture », et d'autre part, celle de *décentralisation* qui avait « le but de lever les barrières psychologiques qui découragent d'emblée de prendre la route. »[39]
Selon le plan Wigny, les Centres culturels devaient remplir une double fonction.

[36] *Ibid*.
[37] *Ibid.,* Sous la direction de Pierre WIGNY, *Plan quinquennal de politique culturelle,* ministère de la culture, PDF, 1968
[38] *Ibid.,* P. 8
[39] De Coorebyter, op. cit., P. 29

Premièrement, « favoriser la production culturelle des professionnels et sa diffusion » et deuxièmement, « faciliter la participation active de la population à des manifestations culturelles et développer les talents amateurs. »[40]
Ce plan portait déjà en lui les deux aspects qui façonneront l'idée de la *démocratie culturelle* et de *la démocratie de la culture*.
Le Plan Wigny a eu un impact considérable sur le développement des Centres culturels, même s'il sera fort critiqué par la contestation de Mai 68 car, comme le remarque Romainville :

« Le Plan Wigny ne visait pas à remettre en question ni la vision élitiste de la culture ni les inégalités sociales dans l'accès à cette culture. »[41]

L'Arrêté royal du 5 août 1970

En tenant compte des critiques adressées au Plan Wigny, cet arrêté royal est parvenu à un équilibre relatif en soulignant de manière plus spécifique l'importance de la participation culturelle et de l'expression individuelle et collective.
L'arrêté définit plus précisément les différents principes de la *démocratie culturelle* : « tout d'abord, la concertation au sein des Centres culturels, mais aussi avec la population et les institutions partenaires, le caractère associatif, ensuite, le pluralisme des tendances philosophiques et politiques, la parité entre les pouvoirs publics et privés, et enfin la catégorisation des Centres culturels. Grâce à son entrée en vigueur, les Centres culturels vont connaître un développement rapide significatif. »[42]
Cet arrêté affirmera l'importance de *la concertation au sein des Centres culturels, mais aussi avec la population et les institutions partenaires*.

Le Décret du 28 juillet 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels, modifiés par le décret du 10 avril 1995[43]

Cela restera le décret de référence qui, jusque-là, aura la plus forte incidence sur les Centres culturels dans la manière de concevoir l'action socioculturelle. Pour être reconnus et subventionnés, les Centres culturels devront assurer, dans un souci de démocratie culturelle,

[40] Plan quinquennal de politique culturelle, *op. cit*., P. 19
[41] Romainville Céline, *L'évolution des concepts de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle dans les textes législatifs consacrés aux Centres culturels*, Dial.uclouvain, 2012, P. 28
[42] Doutrelepont Gérard., *État de la question : les Centres culturels ont cent ans, état des lieux, enjeux et perspectives*, Institut Émile Vandervelde, mars 2013, P. 5-6
[43] Décret fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels du 28 juillet 1992

« le développement socioculturel d'un territoire déterminé. » Par *développement socioculturel*, il faut comprendre l'incitation et la stimulation participative, le plus largement possible, de personnes ou groupes et du tissu associatif local à l'action culturelle d'un Centre culturel.
C'est à partir de ce décret que la notion de « territoire » ne cessera d'être de plus en plus prépondérante dans la définition et la mise en œuvre des plans d'action des Centres culturels.
Le « territoire », dans une définition minimaliste, signifie « l'implantation géographique (commune, quartier) et administrative d'un Centre, implantation qui constitue le point de départ de son action. »[44]
L'adoption de ce décret institutionnalise le territoire, le partenariat associatif et la participation citoyenne comme autant d'éléments incontournables de l'action socioculturelle des Centres culturels.

Arrêté du gouvernement de la Communauté française du 15 mai 1995 établissant le modèle type de contrat-programme et fixant la procédure de sa conclusion prévue à l'article 10bis du décret du 28 juillet 1992[45]

Les Centres culturels remplissent leurs différentes missions à partir d'un *contrat-programme* qui établit leurs reconnaissances ; il est renouvelé tous les quatre ans. Selon la définition reprise sur le site de la FWB, les contrats-programmes « définissent les engagements pris par chacune des parties, et notamment les axes généraux de politiques culturelles que le Centre culturel s'engage à développer de manière spécifique. »[46]

Circulaire interprétative de l'Arrêté de la Communauté française du 22 juillet 1996, relatif aux conditions de reconnaissance et de subventions des Centres culturels[47]

Elle précise certains points importants du décret relatif aux conditions de reconnaissance et de subvention des Centres culturels de 1992. Par exemple, à travers le principe de prêter « une attention particulière aux personnes les plus défavorisées » (D.28-07-1992, art.3, al.1), cette circulaire enjoint les Centres culturels de tendre à ce que leurs offres culturelles, au-delà de

[44] Hansotte Majo, *Centres culturels et territoires d'actions*, Direction Générale de la Culture-FWB, non daté, P. 20 : PDF disponible sur le site de la FWB : http://www.culture.be (consulté le 22/09/2021)
[45] Arrêté du gouvernement de la Communauté française du 15 mai 1995 établissant le modèle type de contrat-programme et fixant la procédure de sa conclusion prévus à l'article 10bis du décret du 28 juillet 1992

[46] Site des Centres culturels de FWB, *Contrat-programme*
[47] Circulaire interprétative de l'Arrêté de la Communauté française du 22 juillet 1996, relatif aux conditions de reconnaissance et de subventions des Centres culturels

celles de leurs publics habituels, de rencontrer également les demandes et les besoins des personnes des milieux les plus défavorisées.

Les droits culturels

« Le droit à la culture fait partie des droits fondamentaux de l'être humain. Il est donc conçu comme universel, inaliénable et indivisible des autres libertés et droits fondamentaux reconnus à la personne humaine. »[48]

En Belgique, ces droits sont représentés par le droit à l'épanouissement culturel dans la Constitution belge et au niveau international par les articles 22 et 27 de la Déclaration universelle des Droits humains. Les droits culturels s'inscrivent dans l'idée que tout le monde est égal face à la culture et que chacun doit pouvoir y avoir accès.
Comme on l'a vu à travers les différentes législations, Romainville confirme que « le droit à la culture se situe véritablement au cœur des missions et de l'activité des Centres culturels. »[49]
Pour démontrer cette constatation, la chercheuse a comparé les six prérogatives du droit à la culture avec les missions des Centres culturels :

« Les six éléments constitutifs des droits culturels sont la liberté artistique, la promotion et la conservation des patrimoines et des cultures, l'accès à la culture, mais aussi la participation à la culture, la liberté de choix en matière culturelle et enfin la participation à la prise de décision en matière de politique ou de programmation culturelle. »[50]

Après comparaison, elle conclut que « les Centres culturels réunissent l'ensemble de ces prérogatives dans un projet d'action culturelle commun. Comme la définition le laisse entendre, l'objet du droit à la culture se situe au cœur même de l'action et des métiers des Centres culturels.»[51]
Les conclusions de l'auteure, tirées à partir du cadre législatif, rejoignent d'une certaine manière celles des conséquences dues à la professionnalisation des métiers de la médiation décrite précédemment et qui par son développement, dès 1978, faisaient des Centres culturels les

[48] Romainville Céline, *Le droit à la culture & la législation relative aux Centres culturels,* Repères, N° 1/mai 2012, OPC, P. 4
[49] *Ibid*.
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.* P. 7

opérateurs de première ligne de la médiation culturelle, et par-là, les promoteurs privilégiés *du droit culturel* confirmé comme l'un des droits fondamentaux.

Néanmoins, malgré les multiples références dans les législations en vigueur jusque-là, l'auteure souligne que « sur le plan formel, aucun texte législatif relatif aux centres culturels en Fédération Wallonie-Bruxelles ne cite explicitement le droit à la culture. En effet, ces textes mettent en œuvre ce droit de manière implicite…[52]

Décret des Centres culturels du 21 novembre 2013 – la médiation culturelle et artistique

« La médiation culturelle » est un terme qui a été inscrit, en tant que tel, à l'agenda politique gouvernemental à l'occasion du dernier décret en date régissant les Centres culturels adopté le 13 novembre 2013 par le parlement de la FWB, conséquence du Plan culturel pour Bruxelles (Cocof) initié en 2012 par le ministre Rachid Madrane en charge de la culture.

Les pouvoirs publics, par ce décret, contrairement à tous ceux qui l'avaient précédé et qui avaient une vocation incitative, visaient à instaurer de manière contraignante le droit culturel, avec une priorité aux personnes les plus défavorisées, comme une mission commune à tous les Centres culturels reconnus ou en demande de l'être, en confirmant son statut de droit fondamental.

Ainsi, il met explicitement la médiation culturelle à l'ordre du jour en la définissant.

Elle y est définie à l'article 1, 13°, comme étant « l'ensemble des initiatives et démarches visant à faciliter l'accès à la culture, la rencontre des créateurs, l'appropriation des œuvres et la participation par tous les individus et les groupes. »[53]

C'est ce décret qui, dans sa foulée, a ouvert un champ de recherche et d'études importantes en FWB, notamment par des publications scientifiques nombreuses initiées par l'Observatoire des politiques culturelles.

[52] *Ibid.*

[53] Sacco et Jamar., *op. cit.*, P. 13-14

3 CONSTRUCTION DU MODÈLE D'ANALYSE

Dans les chapitres qui suivent, je ferai part de différentes étapes du cheminement que j'ai suivi pour déterminer le cadre théorique qui me semblait le plus pertinent lorsque l'on a un objectif d'étude la médiation culturelle et artistique.

3.1 Les Centres culturels bruxellois et la médiation culturelle et artistique comme champ de recherche : difficultés du terrain et défis méthodologiques

« La littérature sur la « médiation culturelle » a connu une accélération au cours des années 1990 et 2000, notamment en France, en Suisse et au Québec. En Belgique, les développements autour de la notion (Scieur et Vanneste, 2013) se sont également appuyés sur des expériences passées, articulées autour de la démocratie culturelle. »[54]

Cette période a donné lieu à la publication de nombreuses études scientifiques spécifiques à la FWB ; celles-ci avaient pour objectifs de recherche annoncés de cerner théoriquement dans une approche sociologique et d'élucider ce à quoi se rapportait, dans les différentes pratiques en cours ou en devenir, les dispositifs de médiation culturelle et artistique que les Centres culturels mettaient en œuvre (puisque désormais ils étaient, par décret, dans l'obligation de le faire, ou à tout le moins, contraints de les réfléchir).
Un certain nombre de professionnels des Centres culturels -animateurs et/ou directions-, significativement, avaient fait part à leurs interlocuteurs scientifiques, et ce, consciemment ou inconsciemment, de leurs appréhensions, voire même de leurs embarras à aborder ou à évoquer les questions relatives aux dispositifs de médiation culturelle de manière formelle.

[54] *Ibid.,* P. 6

Sacco et Jamar, dans leur « état des lieux » de *La médiation culturelle dans les Centres culturels bruxellois* (2014), déjà référencés plusieurs fois dans ce travail, avaient souligné ce « malaise » qui « parfois », en ajout de la complexité théorique, créait un obstacle supplémentaire, s'il en fallait encore un, à l'étude empirique de la médiation culturelle et artistique :

« La question de la définition de la médiation culturelle par les acteurs de terrain, principalement les animateurs-directeurs, a parfois suscité une certaine inquiétude. Bien qu'il ait été rappelé qu'il n'y avait pas de bonne réponse à la question et que la recherche n'avait pas une visée évaluative, mais bien une visée d'état des lieux, un certain malaise a été observé lors de la tentative de définition du terme dans le chef de certains animateurs. Celui-ci traduit sans doute le fait qu'il s'agit d'un terme qu'on a tendance à considérer comme acquis et qui pourtant n'est pas explicite et pas souvent défini. Ainsi, ce malaise peut être interprété comme une incertitude face au nouveau décret relatif aux Centres culturels. En effet, la médiation culturelle y est définie, certes vaguement, mais posée en objectif dans ce nouveau décret. De ce fait, elle est souvent associée à ce nouveau texte, à sa philosophie. En outre, il convient de noter que le malaise peut provenir du fait que certains ont peut-être appréhendé la recherche et les entretiens qui l'accompagnent comme étant inscrits dans une démarche évaluative. De ce fait, biais de désirabilité sociale propre aux entretiens, ils ont peut-être eu « peur de se tromper » en livrant leur propre définition. »[55]

Cet extrait, loin d'exprimer une critique des auteurs à l'égard du secteur en lien unique et spécifique à leur recherche, recoupait, de fait, les perceptions que j'avais eu six ans plus tard.
En effet, dans le cadre du travail de ma « fiche mémoire », lors d'entretiens exploratoires que j'avais pu obtenir avec bon nombre d'acteurs du réseau socioculturel bruxellois, et dès lors que l'idée, même à l'état d'ébauche, de choisir la médiation culturelle et artistique des Centres culturels bruxellois s'était diffusée, comme sujet d'étude probable pour mon futur mémoire, j'avais ressenti ce même « malaise », ou à tout le moins, une réticence à aborder la question des dispositifs de médiation culturelle.
Nonobstant les réserves des acteurs du secteur, et en allant plus avant dans l'état de l'art de la médiation culturelle, j'en étais arrivé à entrevoir que les remarques des deux chercheurs, concernant les difficultés d'investir le terrain des Centres culturels dans le champ de la médiation culturelle, pouvaient être entendues, comprises et tenues comme des données empiriques qui avaient la vocation de fixer l'attention sur les critères fondamentaux dont je

[55] *Ibid.,* P. 24

devais tenir compte lors du choix d'un cadre théorique, idéalement conçu, pour cadrer l'approche de la médiation culturelle et artistique de mon étude.

Au croisement de la base critique évoquée par les deux chercheurs avec ma propre expérience, et afin de permettre de surmonter les « malaises » et les malentendus, mon modèle d'analyse devra garantir un équilibre entre une procédure méthodologique et des principes éthiques.

Concernant l'éthique, premièrement, il était inconcevable d'entreprendre une démarche vis-à-vis des acteurs de Centres culturels qui laisserait le moindre doute ou la moindre ambiguïté sur les intentions et les objectifs de mon étude (état des lieux, évaluation, analyse...) ; le modèle d'analyse considéré permettra une énonciation explicite et claire des objectifs de recherche à l'attention des acteurs sollicités.

Deuxièmement, la « confiance » nécessaire entre, principalement, les directions des Centres culturels et l'observateur, élément relationnel essentiel à la faisabilité, ne pourra être établie uniquement par la connaissance et/ou la sympathie réciproque des protagonistes ; le cadre théorique envisagé, dans la plus large mesure possible, cautionnera la neutralité des interactions.

D'un point de vue méthodologique, il faudra que le modèle d'analyse soit conçu en présentant un double avantage. Pour la première étape du travail empirique, il devra proposer des conceptions plurielles de la médiation culturelle caractérisées par des éléments objectivables à l'observation. Concernant la deuxième partie empirique, qualitative, le modèle d'analyse donnera des possibilités afin d'aborder les entretiens en évitant, au mieux, l'apport pléthorique de convictions subjectives qui, tout en étant respectables en elles-mêmes, sont généralement méthodologiquement difficiles à traiter en termes de données d'analyse.

3.2 Sources scientifiques de validation d'un cadre théorique

J'avais déjà souligné, en citant la publication de Sacco et Jamar, que la plupart des auteurs s'accordaient sur le « flou » de la notion.

Pour ne pas en rester là concernant ce « flou », et pour caractériser un tant soit peu les éléments qui contribuent à quasi en faire un postulat scientifique, Caune émet l'hypothèse suivante :

« Une des ambiguïtés de la notion de médiation culturelle est qu'elle recouvre trois approches qui, bien souvent, se superposent pour finir par se confondre. La première concerne les usages sociopolitiques du terme et se manifeste dans des discours fonctionnels. De ce fait, la médiation joue une fonction idéologique. La deuxième approche est d'ordre théorique : elle implique d'établir la genèse de la notion et de choisir les points de vue, empruntés aux sciences sociales et humaines, qui transforment cette notion du sens commun en un instrument de pensée, c'est-à-dire un concept. Enfin, la médiation peut être examinée comme un ensemble de pratiques sociales qui se développent dans des domaines institutionnels différents et qui visent à construire un espace déterminé et légitimé par les relations qui s'y manifestent.
L'action des pouvoirs publics, tout comme les discours sur les pratiques de l'action culturelle, s'est développée à partir des distinctions entre ces trois domaines. »[56]

Dans sa deuxième approche, celle qui nous intéresse dans notre immédiate préoccupation, et que Caune qualifie « d'ordre théorique », résume en une phrase ce que devrait être l'enjeu fondamental de toute démarche scientifique ayant pour objet la médiation culturelle, à savoir, transformer *cette notion du sens commun en un instrument de pensée, c'est-à-dire un concept*.
Dépassant la limite éventuelle que le « flou » de la notion suppose, Caune est rejoint par d'autres auteurs dans cette priorité académique.
Entre autres, Dufrêne et Gellereau soulignent dans un extrait de la section *Enjeux en termes de recherche* de leur article [57]que : « les enjeux de l'utilisation de l'expression *médiation culturelle* sont multiples… », mais les auteures affirment que l'important, « pour les chercheurs, c'est de connaître et de comprendre les différentes formes de diffusion de la culture et les fins auxquelles elles répondent pour penser et produire un cadre interprétatif cohérent. »

[56] Caune Jean., *La médiation culturelle : une construction du lien social*, CAIRN, 1999, PDF, P. 2 à 4
[57] Dufrêne et Gellereau, *op. cit.,* P. 204

Également, dans le même sens, Auboin et al. reflètent et confirment l'idée que « l'enjeu théorique issu de l'étude de la médiation est de penser un modèle générique de médiation culturelle qui serait la matrice de toutes les médiations observables. »[58]
Péquignot, dans l'extrait ci-dessous, expose un point de vue concernant l'approche sociologique de la médiation culturelle qui relativise substantiellement l'argument du « flou » de la notion :

« La fonction de la sociologie ici est celle de toute science qui se doit de dissiper les nuages qui obscurcissent notre rapport à la réalité et de permettre de voir ce qu'il y a à voir et qu'on ne voit pas immédiatement dans ce qu'on voit. »[59]

Dès lors que les scientifiques sont d'accord sur la priorité d'élaborer une grille, ou une matrice, qui permette par l'observation objectivable de penser les dispositifs de médiation culturelle, on peut dès lors essayer d'en établir les facteurs qui devraient la valider scientifiquement.

3.3 Facteurs de conceptualisation

En premier facteur, en ce qui concerne les constituants d'un modèle d'analyse, on peut considérer qu'aborder la médiation culturelle sans faire référence aux personnes qui incarnent sa mise en œuvre – par la diversité de leurs métiers – serait, en l'illustrant par une métaphore sportive, sinon un mauvais départ, pour le moins un « faux départ ».
En effet, « il faut insister d'abord sur un point important : la médiation culturelle n'est pas une discipline, mais un secteur professionnel. Secteur d'activité professionnel, la médiation culturelle s'appuie sur un ensemble de disciplines classiques qui doivent s'adapter à la réalité sociale et à la demande de ce secteur d'activité. »[60]
En deuxième facteur, si « sur le plan des pratiques la médiation s'inscrit tout d'abord dans des configurations professionnelles variées, la variété de ces configurations traduit la contingence organisationnelle des activités de médiation culturelle. La médiation culturelle ne se développe pas de la même manière selon la structure dans laquelle elle s'inscrit. Ce fait organisationnel, d'apparence banale, est un élément central pour comprendre l'état des activités de médiation culturelle. »[61]

[58] Auboin Nicolas et al., *Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines*, Culture Études 2010/1 (N°1), PDF, CAIRN, P. 1 à 12
[59] Péquignot Bruno., *Sociologie et médiation culturelle*, L'Observatoire, 2007/2/N°32, CAIRN, P. 3 à 7
[60] *Ibid*.
[61] Aubouin et al., *op. cit*.

En troisième facteur, il faut considérer que « les politiques culturelles, dans la manière dont elles sont pensées, agencées et mises en œuvre, s'apparentent de plus en plus à des politiques territoriales basées sur les partenariats entre différents types d'acteurs et différents niveaux institutionnels, ce qui fait du territoire un « lieu carrefour » à partir duquel interroger la portée de nombreuses pratiques culturelles. »[62]

Un modèle d'observation et d'analyse des dispositifs de médiation culturelle dans sa conceptualisation devra donc s'articuler en tenant compte de leurs interactions, du territoire, des métiers de médiateur culturel et de l'organisation.

En remarque, je dois signaler que la littérature pose la question des publics de la médiation culturelle comme un facteur important. Et en effet, il l'est, à telle enseigne que beaucoup d'études scientifiques l'ont appréhendée de manière spécifique. Dans cette étude, je pars du postulat que, comme le stipule la volonté des pouvoirs publics, la médiation culturelle est une tension permanente entre *démocratie culturelle* et *démocratie de la culture*, et que donc, tous les dispositifs qui en résultent, comme repris littéralement par le décret 2013 de reconnaissance des Centres culturels, sont autant d'initiatives à l'intention particulière des publics les plus défavorisés.

Il m'a semblé ne pas être pertinent d'aborder la médiation culturelle sous un angle déjà étudié dans d'autres mémoires. [63]

[62] Févry Sébastien et Vanneste Damien, *Art, médiation culturelle et territoires*, Les politiques sociales, 3 & 4/2018, CAIRN, P. 4

[63] Vandenbranden Delphine., *Le développement des publics à travers l'exercice de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle au sein de quatre Centres culturels à Bruxelles*, Mémoire, 2013, ULB

3.4 L'idéal type : instrument de stratégie d'analyse

En sociologie, c'est à Weber que l'on doit le paradigme méthodologique de « l'idéal type » comme manière d'appréhender, de lire et de comprendre les phénomènes sociaux.

Scieur, et ce sans lien avec ses travaux sur la médiation culturelle, est l'auteur d'un livre sur la sociologie des organisations dans lequel il explique que « le type idéal est un construit fondé dans l'histoire, composé de traits généraux significatifs, qui permet de comparer, donc de mesurer, les écarts entre la totalité (idéale, pure) qu'il représente et les phénomènes observés dans une société donnée. »[64]

Et en citant Ferréol, il conclut que « l'idéal type permet de trouver une structure logique, en enchaînant des phénomènes isolés et diffus pour former un tableau homogène. Il dispose ainsi d'une vocation heuristique. »[65]

En réponse à l'enjeu que bon nombre d'experts scientifiques de la médiation culturelle formulaient à leur niveau comme prioritaire en termes de problématique de recherche, ce sont Vanneste et Scieur qui, dans l'une de leurs études sur la médiation culturelle et en cas unique parmi toute l'abondante littérature sur la médiation culturelle - internationale et nationale (francophone) proposent une typologie, en guise de *matrice,* pour observer les dispositifs de médiation culturelle des Centres culturels.

Cette typologie des médiations culturelles a été élaborée par les deux chercheurs à partir d'un travail empirique mené sur tout le territoire de FWB en rencontrant et interrogeant de nombreux acteurs du secteur des Centres culturels, ce qui en soi la valide, si l'on considère que « cette création conceptuelle n'est pas sans liens avec la réalité observée, mais elle en présente une version volontairement stylisée. »[66]

C'est en prenant comme point de départ les travaux du sociologue américain Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, que Vanneste et Scieur proposent *Les mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*[67] comme modèle d'analyse idéal type des pratiques de médiation culturelle et artistique des Centres culturels.

---

[64] Scieur Philippe, *Sociologie des organisations-Introduction à l'analyse de l'action collective organisée*, Armand Collin, Paris 2005, P. 34

[65] *Ibid.,*

[66] Coenen-Hutter Jacques, *Le type idéal comme instrument de recherche sociologique*, Revue française de sociologie 2003/3, P. 531 à 547, CAIRN

[67] Vanneste et Scieur, *op. cit.,* P. 45 à 66

Le type construit *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* a le double avantage de proposer un modèle d'analyse qui répond aux attentes que j'avais énoncées pour surmonter les difficultés prévisibles (Sacco et Jamar), et ainsi, affirmer mon étude dans sa faisabilité.

En effet, le premier avantage est méthodologique, il permet de contourner le postulat du « flou » dans laquelle la notion de médiation culturelle était nimbée, et qui, selon moi, concourait au sentiment de « malaise » des acteurs du secteur des Centres culturels bruxellois[68] à aborder le sujet. Le second, d'ordre éthique, est qu'il explicite clairement les objectifs de la recherche à l'attention des acteurs sollicités dans le cadre de mon étude.

Outre les intérêts méthodologiques et éthiques qu'elle offre, j'ai choisi la théorie *des mondes urbains de la médiation culturelle et artistique* comme modèle d'analyse parce qu'elle propose un *type construit* qui, selon la formule de Péquignot, donne *à voir ce qu'il y a à voir et qu'on ne voit pas immédiatement dans ce qu'on voit*. Autrement dit, d'une manière plus pragmatique, c'est la seule « spéculation théorique qui peut être confrontée à l'expérience du terrain et à la manière dont les acteurs vivent les situations sociales où ils sont impliqués »[69] et qui, pour être complet, tient compte des interactions entre les différents facteurs de validation établis par les experts pour construire et mettre à disposition une *matrice* d'observation des modalités de médiation culturelle et artistique plurielles en œuvre dans les Centres culturels.

Il y a plus d'un demi-siècle, cité par Coenen-Hutther, Don Martindale définissait la notion d'idéal type, certes de manière ironique, mais ô combien pédagogique, comme une manière de « reconstruire la scène du crime pour y voir plus clair (1959 ; P. 57). »[70]

En définitive, également, l'usage *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, à ma connaissance, n'ayant pas encore été utilisé dans un article scientifique, par exemple, ni dans un mémoire, prête à mon étude, relativement et modestement, un angle heuristique novateur dans l'étude de la médiation culturelle.

[68] Je rappelle que ma référence aux travaux de Sacco et Jamar ne concernait que les Centres culturels bruxellois.
[69] Ibid., P. 4
[70] Cité par Coenen-Hutter J., *op. cit*

3.5 Les mondes urbains de la médiation artistique et culturelle

Les sections suivantes seront consacrées à la présentation du modèle d'analyse choisi.
Dans la première section, j'aborderai les dimensions théoriques qui ont concouru à la conceptualisation de la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.
Dans la deuxième section, j'expliquerai les liens qui existent entre les contextes territoriaux et les différentes orientations de l'action de médiation culturelle et artistique des Centres culturels.
Dans la troisième section, je synthétiserai, par un tableau, la typologie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.
Dans la quatrième et dernière section, je décrirai les caractéristiques de chacune des quatre figures de la typologie.

3.5.1 Sources théoriques et méthodologiques de la conceptualisation *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*

Comme point de départ à la conceptualisation *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, Vanneste et Scieur partent des facteurs que la littérature scientifique suggérait pour, en reprenant la formule de Caune, *transformer cette notion du sens commun en un instrument de pensée, c'est-à-dire un concept*.

« Faire médiation culturelle représente une question qu'il convient de restituer dans sa dimension diachronique et sa diversité contextuelle, dans ses dimensions pratiques et ses soubassements cognitifs et institutionnels. »[71]

La *dimension diachronique* fait référence à l'évolution tant historique que théorique de la notion de la médiation culturelle. La *diversité contextuelle*, les *dimensions pratiques*, et les *soubassements institutionnels* peuvent respectivement s'interpréter, dit autrement, aux territoires, aux métiers et aux organisations qui, comme facteurs interdépendants les uns aux autres, ont été déterminés essentiels à l'élaboration d'un modèle d'analyse.

[71] Ibid., P. 8

Les auteurs, dans la conceptualisation qu'ils proposent, confirment l'exigence scientifique de croiser et de mettre en relation, en *dynamique*, ces différents paramètres :

« L'enjeu de l'analyse ici est alors de rendre compte de la manière dont, de façon dynamique, activité de médiation et épaisseur sociale se rencontrent, et les configurations qu'elles adoptent. »[72]

L'expression *activité de médiation* semble inclure les métiers de la médiation culturelle et les organisations à partir desquels ils s'exercent et l'*épaisseur sociale*, de la même manière, englobe les différents contextes territoriaux. Ainsi, par ce choix d'écriture synthétique pour l'exprimer, la mise en relation de tous les facteurs est établie par les chercheurs.
Ils nous font part, également, des différentes théories sur lesquelles ils se sont appuyés et qui ont concouru à leur modélisation. C'est d'abord à partir des principes développés dans *Les mondes de l'art* par le sociologue interactionniste Howard Becker que les concepteurs *des mondes urbains* ont trouvé leur source d'inspiration -ou d'intuition-, et aussi, sur la même base pour leurs fondations théoriques, l'idée d'*action organisée* conçue par Friedberg. Ensuite, pour penser les questions relatives à l'épaisseur sociale comme contexte de toute action, les auteurs se réfèrent à la conception de *l'intermonde* du sociologue Martuccelli.
C'est à partir du croisement et de la mise en relation de ces différentes théories que Vanneste et Scieur expliquent que « la notion de *monde urbain* a vocation de mettre l'accent sur l'intrication des dimensions sociales et spatiales des configurations observées, ainsi que sur l'intensité des échanges sociaux. »[73]

3.5.2 Contextes urbains et orientions de l'action de médiation

Les auteurs développent et détaillent les notions de *contexte urbain et orientation de l'action* qu'ils ont évoquées comme étant les deux perspectives qui ont structuré leur recherche.
À ce titre ils font une double distinction pour chacune d'elle :

« Au niveau du contexte urbain, nous distinguerons la *métropole* de la *ville interstitielle* ; au niveau de l'orientation de l'action de médiation, nous distinguerons la logique de

[72] Ibid.
[73] *Ibid.* P. 47

différenciation à celle de *maillage*. En croisant ces pôles entre eux, quatre types de mondes urbains de la médiation artistique et culturelle pourront être dégagés. »[74]

3.5.3 Contexte – *Métropole* et *Ville interstitielle*

La notion de *ville interstitielle* semble être un entre-deux, en quelque sorte un *intermonde*, entre les territoires ruraux et ceux des grands centres urbains comme Liège ou Bruxelles, où la question de la mobilité est *une exigence généralisée*. La *métropole,* quant à elle, se caractériserait par la *densité* tant physique que sociale et l'importance des *échanges humains*.

« En retenant l'idée de *ville interstitielle*, cela renforce une exigence généralisée, celle de la mobilité. Que l'on s'intéresse à Bruxelles, voire à Liège, la préoccupation principale s'ancre dans celle liée à la *densité*, à la fois physique et social. De manière classique, la métropole est considérée comme un lieu de concentration et d'intensification des échanges humains. »[75]

3.5.4 Orientation de l'action culturelle – Différenciation et maillage

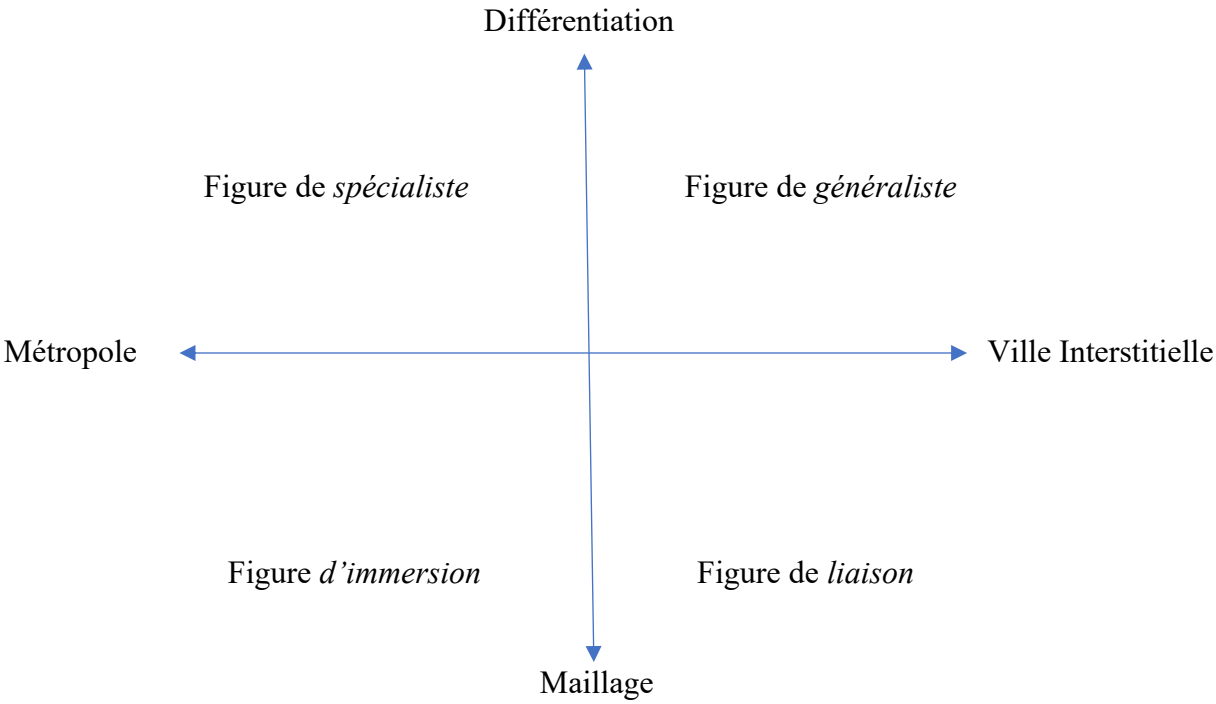
« Dans le cas des Centres culturels, la *différenciation* revient à considérer les arts et la culture comme une sphère d'activité à part entière, avec sa structuration et ses normes propres.
Dans l'autre cas, le *maillage*, le moteur propre de l'action est de produire des projets communs aux départs de mondes dont les logiques sont différentes. »[76]

En croisant ces différentes dimensions, les auteurs font une proposition dans laquelle il y a « quatre manières typiques d'être acteur d'un monde urbain de la médiation artistique et culturelle. Ces quatre figures articulent à chaque fois la dimension relativement contraignante du contexte socio-urbain et une des potentialités d'action qui en découlent. »[77]
Selon les chercheurs, il y a des figures privilégiées d'orientation de l'action socioculturelle que l'on soit en contexte de *métropole* ou de *ville interstitielle*.
Ce tableau résume leur recherche de ce point de vue : en *métropole*, ce sont la figure de *spécialiste* concernant la *différentiation* et celle de *l'immersion* en ce qui concerne le *maillage* qui sont les orientations d'action les plus courantes des Centres culturels. Le contexte des *villes*

[74] *Ibid.* P. 48
[75] *Ibid.* P. 49
[76] *Ibid.* P. 50_51
[77] *Ibid.* P. 51

interstitielles rend mieux compte des deux autres potentialités d'orientation : la figure de *généraliste* pour la *différenciation* et celle de *liaison* pour le *maillage*.

Figure de l'action dans les mondes urbains de la médiation artistique et culturelle[78]



3.5.5 Typologie des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle

Le tableau ci-dessus constitue l'un des deux prismes de lecture de la typologie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, l'autre étant repris dans le tableau ci-dessous mais, ceci étant, les deux sont appariés quant à l'observation des activités de médiation culturelle des Centres culturels. Le premier détermine les axes de *différenciation* ou de *maillage* des actions de médiation culturelle en fonction des contextes urbains, et le second présente une synthèse générale des différentes formes typologiques de figures qu'elles peuvent prendre.
Pour situer territorialement mon étude, en référant au premier tableau, il s'agira de Bruxelles, en contexte de *métropole* donc.

[78] *Ibid.*

La typologie du tableau ci-dessous qui détaille les caractéristiques des figures types *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, ainsi que les modalités de médiation et les métiers de la médiation qui en découlent, servira de modèle d'analyse global dans mes démarches d'observation, mais sans pour autant exclure, à l'avance, les possibilités de configuration qu'on retrouve ailleurs qu'en *métropole*.

« Tous les Centres culturels ont leur spécificité, *ne fût-ce que par défaut*. Au croisement de différents pôles, se dégagent quatre figures typiques d'être acteur d'un monde urbain de la médiation artistique et culturelle qui visent à rendre concrète une proposition analytique. »[79]

	Monde urbain de la médiation	**Modalité de la médiation**	**Métier de la médiation**
Figure de ***spécialiste***	Monde de la création et de la production artistique	Relation pédagogique	Guide-conférencier
Figure de ***généraliste***	Monde de la diffusion artistique et culturelle	Rapport direct « œuvre-public »	Programmateur
Figure de ***liaison***	Monde des acteurs territoriaux	Dynamique de mobilisation	Assemblier culturel
Figure **d'*immersion***	Monde local du social et de l'associatif	Maître ignorant	Animateur socioculturel et artistique

[79] *Ibid.* P. 51-59-60

3.5.6 Les figures de Centres culturels et leurs caractéristiques

Les quatre figures *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* ont des caractéristiques particulières qui les différencient les unes des autres, mais aussi, des points communs qui les rapprochent. C'est ce que je détaillerai dans les quatre sous-sections qui suivent.

3.5.6.1 UNE FIGURE DE SPECIALISTE

Certains Centres culturels sont reconnus dans des activités spécialisées.
Dans cette étude, je n'accorderai la figure de *spécialiste* qu'aux Centres qui sont reconnus en tant que tel par le décret 2013 dans une ou plusieurs spécialités. En effet, certains Centres culturels, dotés d'une expertise certaine dans des domaines d'activités spécifiques ne sont pas pour autant, par décret, reconnus institutionnellement en *spécialisation*.
On peut relever dans certains rapports d'activités des Centres culturels, par exemple, une *spécialisation* dans un domaine précis ; dans ce cas, *spécialisation* doit s'entendre comme une expertise dans ce domaine, certes reconnue dans le secteur des Centres culturels, mais néanmoins pas en tant que reconnaissance agréée par les pouvoirs publics.
Méthodologiquement, en ce qui concerne le traitement des données, l'agrément officiel en spécialisation est l'élément qui objectivera la figure de *spécialiste*.
La théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* nous fournit d'autres paramètres d'identification de la figure de *spécialiste* issus des données du travail empirique des chercheurs.

« Une telle dynamique est généralement portée par deux dimensions (qui dans bien des cas se superposent) : le volontarisme d'un animateur-directeur pour développer ce domaine, combiné à son expertise et à sa reconnaissance croissante ; l'organisation d'un évènement régulier (festival, une exposition annuelle…) qui participe d'une manière centrale à l'identité du Centre. »[80]

Dans cet extrait, j'émettrai d'avance que, par l'expérience que j'ai du secteur des Centres culturels, je devrai prendre une certaine distance avec la manière dont les dimensions qui caractérisent la figure de *spécialiste* sont formulées par les auteurs.

[80] Ibid., P. 52

En effet, si l'on analyse l'extrait référencé ci-dessus, on constate que les chercheurs lient « le volontarisme d'un animateur-directeur » avec son « expertise et sa reconnaissance croissante. »
En ce qui concerne les Centres culturels bruxellois, d'abord, je me permets d'avancer que la fonction de « directeur-animateur » n'existe plus, ou du moins, objectivement, ne s'exprime plus officiellement et formellement dans aucun organigramme ; actuellement, la fonction de direction ne se cumule plus avec une autre ; il y a des directrices ou des directeurs et il y a les opérateurs de terrain : chargé de projets à l'animation, à la communication, à la médiation culturelle…
Ensuite, dans cette étude, je ferai la part des choses en dissociant « le volontarisme d'une direction » et « l'expertise » d'un ou plusieurs chargés de projets, en termes de ressource humaine, comme étant des éléments différents en ce qui concerne la figure de *spécialiste*.
Par contre, « l'organisation d'un évènement régulier (festival, une exposition annuelle…) qui participe d'une manière centrale à l'identité du Centre » restera un critère d'identification de configuration essentiel.

3.5.6.2 UNE FIGURE DE GENERALISTE

« La figure de généraliste se distingue de celle du spécialiste dans la mesure où la question du public y devient première. De manière très pragmatique, on considère ici que pour *tenir*, une œuvre, quelle que soit sa forme, doit rencontrer un public suffisamment large. L'œuvre dispose de sa propre logique et de sa propre force. Cette forme d'action s'inscrit généralement dans des Centres culturels dont l'axe dominant est celui de la diffusion. »[81]

La figure de *généraliste*, comme celle de *spécialiste* d'ailleurs, s'inscrit dans une orientation d'action de différenciation. Néanmoins, les auteurs distinguent les deux figures - au-delà des aspects territoriaux *métropole* et *ville interstitielle*, principalement, par l'élément du public qui est dans la figure de *généraliste* « une question première », et aussi, dans cette même figure que, par rapport à celle de *spécialiste*, « l'œuvre dispose de sa propre logique et de sa propre force. »
« La rencontre d'un public large », l'affluence du public dirait-on, selon les auteurs, est l'élément qui ferait *tenir* une œuvre dans une figure de *généraliste*.

[81] Ibid. P. 54

Ici, également, je devrai prendre un certain recul par rapport à ces éléments de configuration, à savoir, « un public suffisamment large » et de l'idée « que l'œuvre dispose de sa propre logique et de sa propre force » médiatrice, et cela, non pas cette fois-ci par les acquis de mon expérience professionnelle, mais par certaines références issues de la littérature.
En effet, Chaumier et Mairesse, dans leur ouvrage *La médiation culturelle*, dans un chapitre intitulé *Activités de type « initiation de masse »,* expriment une opinion qui, on pourrait l'interpréter et le comprendre de cette manière en tout cas, va à l'encontre de l'aspect médiation culturelle de la figure de *généraliste* telle que Vanneste et Scieur l'établissent pour les deux caractéristiques de configuration.

« Souvent présentées comme une possible introduction, par « osmose » de la culture (…)
Les conditions offertes par ce genre d'évènements sont cependant pour le moins faibles, sinon inexistantes, et l'alibi de la médiation culturelle, dans ce cas, s'avère plutôt mis en exergue pour justifier des motivations mercantiles. »[82]

« Par osmose » traduit bien l'idée des auteurs *des mondes urbains* que « l'œuvre dispose de sa propre logique et de sa propre force » et les « motivations mercantiles », éventuellement, à celle de « rencontrer un public suffisamment large. »

Au départ de la typologie et à partir des caractéristiques de la figure de *généraliste*, tel que les auteurs *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* l'établissent, il s'agira de tenir compte au cours des étapes d'observation des éléments propres à la figure de *généraliste*, relativement remis en question, que la littérature scientifique induit.

3.5.6.3 UNE FIGURE DE LIAISON

« Le Centre culturel qui adopte une identité de liaison conçoit, quant à lui, son activité de mise en réseau comme première, c'est-à-dire comme une finalité. Des activités de diffusion en découlent, mais elles ne constituent généralement pas le moteur initial. Enfin, il faut souligner qu'à travers ce travail de liaison, le Centre culturel *fait* la ville ou le territoire. »[83]

La caractéristique de configuration la figure de *liaison* est ici quasi unique, présentée *comme première* : « la mise en réseau comme une finalité. »

[82] Chaumier Serge et Mairesse François, *La médiation culturelle,* Armand Collin (2emme édition), 2013-2017, P. 5-6
[83] Ibid. P. 55-56

Il faudra pour cette figure considérer que *faire la ville ou le territoire* est une conséquence de cette orientation, et non pas un élément d'identification, comme peut l'être *la mise en réseau*. Dans la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, *faire* la ville ou le territoire ne cerne pas une définition précise de ce que cela pourrait signifier d'une manière concrète, objectivable dirais-je.

3.5.6.4 UNE FIGURE D'IMMERSION

« À l'instar de la figure de liaison, celle de l'immersion se définit autour d'une conception du Centre culturel comme caisse de résonnance des préoccupations locales. Cependant, même si la philosophie d'action trouve de nombreux points communs avec la figure de liaison, la figure d'immersion, tout en visant également le maillage de ressources locales, accorde une importance primordiale au domaine du social, ce qui apparaissait de manière moins prononcée dans la figure précédente. »[84]

La figure *d'immersion*, comme dans la figure précédente, l'élément de configuration d'orientation est quasi unique, malgré leur préoccupation commune de maillage, c'est l'aspect de *l'importance primordiale au domaine du social* qui détermine cette figure d'orientation d'action.
Dans ce cas de figure, il faudra être attentif à la modalité de médiation du *maître ignorant*.
En effet, contrairement aux trois figures précédentes où les modalités de médiation sont en rapport explicite avec *les mondes urbains de la médiation* dans lesquels ils se configurent, la notion du *maître ignorant*, concernant la figure de *l'immersion*, n'est pas clairement à portée de déduction en fonction de « l'importance primordiale au domaine du social ».

[84] *Ibid.,* P. 58

4 PROBLÉMATISATION ET QUESTION DE RECHERCHE

Dans une approche sociologique, faire le choix de l'outil type idéal comme grille d'analyse fixe d'avance les aspects possibles de formulation des problématiques de recherche.
En effet, la littérature scientifique cadre et définit précisément les objectifs de n'importe quelle étude qui aurait comme base théorique d'analyse, selon l'expression d'Howard Becker, un *type construit*, en cela, je rappelle la définition qu'en donne Scieur, car tout y est dit :

« Le type idéal est un construit fondé dans l'histoire, composé de traits généraux significatifs, qui permet de comparer, donc de mesurer, les écarts entre la totalité (idéale, pure) qu'il représente et les phénomènes observés dans une société donnée. »[85]

En d'autres termes, le type idéal, adopté à des fins heuristiques, dans tous les cas, a comme finalité de comprendre un phénomène par la comparaison de la mesure des écarts observés par rapport à une logique idéale donnée :

« Une dialectique s'instaure ainsi entre le type idéal - *type construit* sur base d'observations antérieures – et le type moyen, émergeant d'observations effectuées en raison même du stimulant intellectuel offert par le type idéal. »[86]

Ma problématique ne peut donc pas déroger pas au paradigme d'usage du type idéal, c'est-à-dire, d'établir une dialectique entre le *type construit* et le *type moyen* émergeant des différentes étapes empiriques d'observation de cette étude.
Relevant d'une conceptualisation relativement récente (2013), une mise à l'épreuve de la typologie issue *des mondes urbains de la médiation culturelle et artistique* aux pratiques de terrain de médiation culturelle des Centres culturels bruxellois peut satisfaire plusieurs objectifs *ad hoc* de recherche.
D'abord, comme objectif général, si on tient compte que « le type idéal sociologique repose sur des propositions à caractère intemporel »[87], les éléments constitutifs des *mondes urbains de la médiation culturelle et artistique* peuvent relativement être évalués quant à la validité d'une conceptualisation typologique publiée en mars 2013.

[85] Scieur P., *op. cit,*
[86] Coenen-Hutter J., *op. cit.*
[87] *Ibid.,* Judith Janoska-Bendl, citée par Coenen-Hutter

En effet, l'écart de sept ans entre la publication *des mondes urbains de la médiation culturelle et artistique* qui précède de peu le décret de novembre 2013 est temporellement suffisamment significatif pour évaluer les fondamentaux qui ont contribué à la conceptualisation de la typologie des *figures* des Centres culturels.

La première hypothèse que je peux formuler, en lien avec l'objectif général et l'aspect inaugural d'application du modèle d'analyse est que, d'une part, soit les termes génériques de la typologie qui permettent d'identifier en figures *types* recoupent des réalités que les Centres culturels dans leurs pratiques de médiation culturelle, *hic et nunc*, reconnaissent et formulent de manière observable, et alors cela confirmerait, simultanément, et la pertinence d'emploi du modèle d'analyse et la validité de la démarche théorique et méthodologique qui a permis aux deux chercheurs sa conceptualisation. Ou soit, d'autre part, dans le cas contraire, celui envisageable où l'on ne trouverait pas d'éléments issus du matériau empirique qui lieraient la typologie aux pratiques de médiation culturelle, ou pas assez qui pourraient caractériser un Centre culturel en une *figure type*, alors cela rendrait obsolète son application, et par-là, en conséquence, figerait la proposition typologique *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* comme étant une réponse à un besoin historique particulier et exclusif.

Le deuxième objectif, puisque mon étude concerne les Centres culturels implantés à Bruxelles, en contexte de *métropole*, sera d'observer si les figures de *spécialistes* et *d'immersion* sont, comme le suggère le modèle d'analyse, les figures les plus représentatives de l'orientation d'action culturelle dans ce type de contexte urbain.

En fonction de cet objectif, ma deuxième hypothèse est que si la relation typologique entre les *orientations d'action de médiation* et *contextes urbains* se confirme, la question de la spécificité territoriale d'implantation locale, souvent mentionnée par les acteurs des Centres culturels, sera quasi évacuée par la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.

Dans le cas contraire, c'est-à-dire celui où des figures des Centres culturels théoriquement les plus représentatives du contexte urbain de *ville interstitielle* sont significativement relevées également à Bruxelles, a contrario, cela relativiserait également les dimensions territoriales typologiques des contextes *métropoles* et *villes interstitielles* de la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.

Ces deux hypothèses, dès la première étape d'observation, pourront déjà donner lieu à de premiers résultats d'analyse par une mise en relation entre les constats d'écart des données qui émergeront du matériau empirique avec celles conformes à la proposition idéale type *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.

En reprenant la formule de de Coorebyter, cette première étape de l'observation empirique, en faisant usage du type construit *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, permettra de *voyager d'abord d'un Centre à l'autre,* et ensuite, *faire éclater les contrastes* entre la typologie et les orientations d'action de médiation culturelle observée.

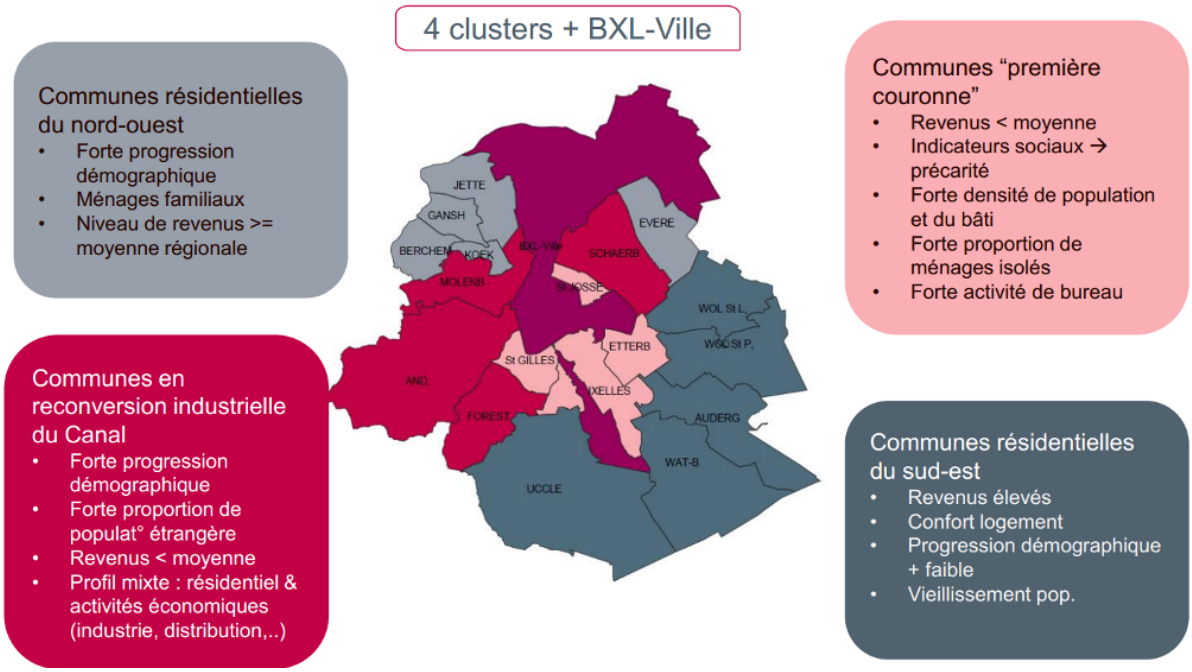
L'étape empirique suivante, qualitative, avec l'apport des données issues d'entretiens semi-directifs et en lien avec ma deuxième hypothèse, sera consacrée à observer et relever s'il y a d'autres éléments significatifs qui, autres que les contextes territoriaux, déterminent les configurations que peuvent prendre les orientations des actions des Centres culturels.
L'hypothèse spécifique de ce travail est que les facteurs de configuration d'orientation d'action de médiation culturelle des Centres culturels se rapportent significativement à d'autres éléments que les contextes territoriaux.
En ce sens, ma question de recherche est :

Quels sont les éléments qui contribuent aux spécificités de configuration des Centres culturels bruxellois ?

5 Présentation et analyse des cas

Dans cette partie, je présenterai les quatre Centres culturels qui seront sujets et objets de mes observations et de mes analyses.
À partir de données significatives de leurs actions, tel qu'elles se présentent sur les sites internet et les rapports d'activités respectifs, et également selon les critères de configuration de la typologie, j'argumenterai mon choix d'étude en ce qui concerne ces quatre Centres culturels.
Je clôturerai cette partie par un tableau de synthèse en termes de *figures* de Centres culturels bruxellois et, à la suite, je présenterai mes premiers résultats d'analyse.

Le Cluster établi par Belfius[88] donne une idée de la diversité d'implantation de ces Centres culturels et de la typologie socio-économique de leur territoire d'action :



[88] https://research.belfius.be/wp-content/uploads/2018/06/Typologie-des-communes-FR_tcm_78-150618.pdf,

5.1 PRÉSENTATION DES CENTRES CULTURELS ET DE LEURS ACTIONS

Note méthodologique

Afin de rendre plus claire l'observation des données issues des sites internet et des rapports d'activités des quatre Centres culturels, je les ai classés en deux catégories :

1. **Les actions culturelles générales** : ce sont toutes les activités qui sont développées dans le cadre du contrat-programme.
   Le contrat-programme, je le rappelle, regroupe les « activités générales » qui ont été définies entre les Centres culturels et les pouvoirs publics afin d'obtenir la reconnaissance, ou encore la reconduction de celle-ci. Ces activités varient très peu d'une année à l'autre et d'un Centre à l'autre.

2. **Les actions culturelles « configurationnelles »** : ce sont les actions qui, significativement, configurent les Centres culturels dans l'un ou plusieurs *mondes urbains de la médiation culturelle et artistique*. C'est donc à ces activités qui identifient l'orientation générale des quatre Centres culturels que je ferai référence dans cette partie du travail empirique.

5.2 Archipel 19, Centre culturel de Berchem-Sainte-Agathe/Koekelberg

Situé sur le site historique de l'Ancienne Brasserie de Berchem-Sainte-Agathe, le Centre culturel Archipel 19, de son premier nom Le Fourquet, a été créé en 1997.
Le Centre culturel est situé au nord-ouest de la capitale et si, historiquement, il est l'opérateur culturel de la commune de Berchem-Sainte-Agathe, son action, comme Centre culturel, est intégrée à la commune de Koekelberg.
Berchem et Koekelberg sont repris par Belfius dans le Cluster, des *communes résidentielles du Nord-Ouest*, dont les caractéristiques économiques sont[89] :

- *Forte progression démographique*
- *Ménages familiaux*
- *Niveau de revenus >= à la moyenne régionale*

Activités configurationnelles[90]

L'action spécialisée d'Archipel 19 en cirque, arts de la rue et arts forains se décline en plusieurs axes.

« Le Visueel Festival Visuel » est l'évènement phare du Centre culturel. C'est ce festival qui, principalement, l'identifie dans une figure de *spécialiste*. Il est à noter, d'après le rapport d'activités, qu'il s'agit d'un festival organisé en partenariat, équilibré à tout point de vue, avec le Centre culturel néerlandophone De Kroon.

« C'est la fête annuelle des arts de la rue et du cirque à Berchem-Sainte-Agathe. Depuis 14 ans, le Gemeenschapscentrum De Kroon et Archipel 19 donnent rendez- vous à tous (public local et largement extra local) pour un festival en extérieur, gratuit et consacré à différents arts (cirque, art de rue, installation, danse ...). »

Le ***« Partenariat dans le cadre du Festival Up ! »*** est également une activité de configuration, en ce sens qu'elle rentre aussi dans le cadre de la reconnaissance de spécialisation d'Archipel 19, notamment à travers les arts du cirque.

[89] Op. cit, P. 37
[90] Rapport d'activités Archipel 19, 2019

« L'évènement s'articule essentiellement autour de la création circassienne, et ce dans différents lieux partenaires, à Bruxelles, mais aussi en Wallonie. À Koekelberg, dans le parc Victoria, le Festival proposait trois représentations du spectacle Strach – a fear song de la Cie Théâtre d'1 Jour sous chapiteau, deux journées d'initiation au trapèze volant, et une après-midi « Cirque en Espace public » avec des spectacles gratuits et en plein air. »

L'observation établit que les deux évènements de configurations, en termes de caractéristiques significatives, se déroulent dans l'espace public, « en plein air », et qu'ils sont gratuits.

5.3 LE BRASS, Centre culturel de Forest

Le Brass, Centre culturel de Forest, est situé dans la zone anciennement industrielle de la commune, dans le « bas de Forest », en plein quartier populaire. Son siège est dans les bâtiments de l'ancienne brasserie Wielemans Ceuppens.
La reconnaissance du Brass, en tant que Centre culturel, est récente : depuis novembre 2019.

« 2019 fut une année décisive pour le BRASS et le développement de ses missions. Après dix ans d'attente, le Centre Culturel est reconnu par la Fédération Wallonie-Bruxelles dans le cadre du décret du 21 novembre 2013. Cette année 2019 a donc permis de renforcer nos opérations culturelles permettant de répondre aux enjeux identifiés lors de notre analyse partagée du territoire au profit des habitants les plus fragilisés et les plus éloignés de la culture. »[91]

Le Centre culturel de Forest a également une reconnaissance Maison des cultures émanant de la Cocof qui, elle, est historiquement plus ancienne.
Forest est repris par Belfius dans le cluster des communes, *en reconversion industrielle du Canal*, dont les caractéristiques socio-économiques sont les suivantes[92] :

- Forte progression démographique
- Forte proportion de population étrangère
- Revenu < moyenne régionale
- Profil mixte : résidentiel & activités économiques (industries, distribution…)

[91] Rapport d'activités Brass, 2019 P. 1
[92] *Op.cit*, P. 37

Activités configurationnelles[93]

Le travail du Centre culturel Le Brass avec les associations locales est mentionné de telle manière qu'il donne la mesure primordiale de sa configuration de *liaison* :

« Nous intensifions nos partenariats avec des associations de la commune, car nous sommes convaincus que ce travail de proximité facilite le lien avec les familles. De nouveaux projets se sont donc développés dans ce cadre. Ces projets ont permis de tisser des liens privilégiés avec les participant·e·s, mais également avec des habitant·e·s des différents quartiers souhaitant offrir leur aide durant les ateliers. Ce travail de proximité est indispensable pour s'interroger continuellement sur l'adéquation de nos activités avec le terrain, et pour instaurer une relation de confiance, sur le long terme, avec les Forestois·es. »

On peut considérer que les activités qui se rapportent à l'enjeu « se réapproprier les territoires communs en reconnaissant les identités de chacun » apparaissent comme des éléments qui, relativement de manière importante, peuvent contribuer à définir plus précisément la notion théorique *des mondes urbains* de « *faire* la ville ou le territoire ».

En effet, toutes les activités citées ci-dessous s'inscrivent d'une manière ou d'une autre, déjà à partir des données extraites du rapport d'activités, dans une logique de maillage, « d'intensification des partenariats avec les associations » qui, de ce fait, « font le territoire ». La théorie *des mondes urbains* confirme que « les organisations représentent des lieux essentiels de constitution d'une ville »[94], ou d'un territoire, et que donc, concernant Le Brass, « il convient de reconnaître que le rôle de certains de ces Centres culturels focalisant leur travail autour de la liaison est important au niveau urbain. »[95]

Dans les activités qui confortent Le Brass dans sa figure de liaison il y a, entre autres :

Le label **« *Quartier Général* »** créé par Le Brass en est l'un des exemples les plus illustratifs en termes d'objectif de maillage. L'extrait qui décrit l'activité souligne « la co-construction avec le tissu associatif ».

[93] Rapport d'activités Brass, 2019
[94] Vanneste et Scieur, *op. cit*, P. 56
[95] *Ibid.*

« Cette opération culturelle peut désigner des manifestations déjà existantes et répondants aux principales caractéristiques, mais aussi et surtout des nouveaux rendez-vous co-construits avec le tissu associatif. »

Le projet ***« Géographie subjective »*** est l'autre pendant du Brass en ce qui concerne son travail de liaison, celui avec les habitants. Et cela, toujours en lien avec la notion théorique des mondes urbains de « *faire* le territoire », souligné par l'objectif du projet, mot à mot, de « redéfinir un territoire ».

« À travers ce projet, les participant·e·s forestois·es ont pu redéfinir un territoire, en fonction de leurs réalités, de leurs vécus du quotidien, de ses forces et de ses faiblesses. Cette démarche a permis au centre culturel de poursuivre son travail d'analyse partagée du territoire. »

On peut souligner ici, la proposition presque ludique du Centre culturel, par la médiation de ce projet de « géographie subjective », pour stimuler la participation des forestois à « l'analyse partagée du territoire ».

« Reconnecter les jeunes à leurs environnements (physique, sociétal…) » est un enjeu qui apparaît comme relevant du domaine social. Par cela, on peut présumer que Le Brass se configure aussi dans une figure *d'immersion,* illustré par les deux activités suivantes.

Les activités qui apparemment établissent Le Brass également dans une figure d'immersion sont, entre autres :

Le projet « ***Ateliers du regard »*** semble rentrer dans ce qui définit une démarche d'éducation permanente, et donc, relevant du domaine social, et ce, toujours dans une logique de maillage avec les associations et les habitants. Ce projet s'inscrit aussi dans une volonté de proximité et d'accessibilité par sa démarche hors murs et gratuite : « il s'agit d'apporter des ateliers là où se trouvent les personnes concernées. »

« Écoles, associations et maisons de quartier peuvent bénéficier gratuitement d'ateliers qui permettent de questionner avec les enfants, les jeunes ou les adultes, ce qu'ils voient sur Internet, sur YouTube, à la télévision ou dans les jeux vidéo. Il s'agit d'apporter des ateliers là où se trouvent les personnes concernées, afin que chacun.e puisse étayer son regard critique face à notre monde de plus en plus numérisé. Un ***Atelier du regard*** peut prendre la forme d'un atelier créatif ou d'un jeu. Il peut être très court ou s'inscrire sur le long terme. »

« Renforcer les liens intrafamiliaux » est l'exemple même d'une action, prioritaire concernant Le Brass, qui relève explicitement du domaine du travail social. La notion « de liens intrafamiliaux » renforce à la fois l'idée d'une préoccupation, typique du domaine social, qui est celle de réduire un constat de fracture entre parents-enfants, et à la fois, toujours en lien avec son identité de liaison, celle de « collaboration avec les associations de quartiers » et les publics les plus défavorisés, « les plus éloignés de la culture ».

« Atomix » est l'une des activités du Centre culturel en ce qui concerne l'axe qui développe les actions de « renforcer les liens intrafamiliaux » qui, à l'observation des données du rapport d'activités du Brass, en compte dix. Dans l'impossibilité, et aussi dans l'inutilité de les énumérer toutes dans ce travail, j'ai choisi ***Atomix*** car elle est présentée comme la première activité expérimentale inaugurale de cet axe et qui, par la suite, a permis par son évaluation positive des acteurs concernés de développer toutes les autres.

« ***Atomix*** groupe des propositions artistiques, ateliers et spectacles destinés aux familles de la commune ayant des enfants de tous les âges. Une attention toute particulière est donnée aux familles les plus éloignées de la culture, notamment à travers la collaboration avec des associations de quartiers. »

5.4 L'ENTRELA, Centre culturel d'Evere

L'Entrela, le Centre culturel d'Evere, se présente comme le carrefour entre les différents tissus associatifs et les citoyens. En 2013, la part des logements sociaux, avec 13,80 % du bâti habitable, est la deuxième plus élevée de la Région de Bruxelles-Capitale dont la part moyenne est de 7,69 %.

Evere est repris par Belfius dans le cluster des communes *résidentielles du Nord-Ouest*, même si celle-ci se situe à l'est de Bruxelles, dont les caractéristiques socio-économiques sont les suivantes :

- *Forte progression démographique*
- *Ménages familiaux*
- *Niveau de revenus >= à la moyenne régionale*

Activités configurationnelles[96]

Le pôle Alpha-FLE est un axe d'une dimension telle à L'Entrela, qu'à lui seul il configure le Centre culturel d'Evere dans une figure *d'immersion*, celui du *monde du domaine local du social et de l'associatif*. Il apparaît également, on peut le présumer en fonction des données quantitatives relevées dans le rapport d'activités[97] que L'Entrela peut se configurer aussi dans une figure de liaison par sa *dynamique de mobilisation*. En effet, l'importance du nombre conséquent des participants (200) à cet axe et de son développement dû principalement par l'intervention, en tant qu'opérateurs de première ligne, à un nombre également substantiel de bénévoles (19), souligne l'importance d'un travail sous-jacent de *mobilisation des acteurs territoriaux*.

D'une manière générale, concernant le domaine du social de la figure d'immersion de L'Entrela, les données quantitatives sont présentées de la manière suivante :

« Chaque année, nous accueillons plus de 200 personnes au sein de groupes d'une grande mixité culturelle, sociale et générationnelle. Les cours, qui ont lieu en journée et en soirée, sont

[96] Rapport d'activités de L'Entrela, 2019

destinés à un public adulte. Les formateurs, pour la plupart sont bénévoles : 19 volontaires assurent des formations à l'alphabétisation / FLE. »

Comme relevé dans l'extrait ci-dessus, les activités d'alphabétisation sont de deux catégories qui, de fait, font de L'Entrela un Centre culturel qui intègre les deux aspects que les pouvoirs publics reconnaissent aux activités d'éducation permanente.

Il y a dans cet axe, d'une part, le pôle ***« Alphabétisation »*** qui s'inscrit explicitement dans une perspective de lutte contre l'illettrisme, dans le domaine du travail social donc, en ce, qu'il a pour « but d'enseigner le français oral, ainsi que les compétences de base en lecture et en écriture. »

« La formation est destinée à toute personne qui a été peu ou pas scolarisée dans sa langue maternelle. Les cours ont pour but d'enseigner le français oral, ainsi que les compétences de base en lecture et en écriture. Ils se déclinent sur plusieurs niveaux, de débutant à intermédiaire. »

Le pôle **français langue étrangère** est défini, principalement, comme une remédiation à la réalité vécue de citoyens, même scolarisés (CEB) dans leur pays d'origine, en situation d'immigration relativement récente en Belgique.

« Ces cours s'adressent aux personnes qui ne connaissent pas ou peu le français et qui ont suivi un parcours scolaire dans leur langue maternelle (jusqu'à la fin des primaires minimum – CEB obtenu). Les cours se déclinent sur plusieurs niveaux, de débutant à intermédiaire. »

L'axe du pôle **soutien scolaire** accentue L'Entrela, également par son importance en termes de *mobilisation* de bénévoles, à la fois dans sa figure *d'immersion*, car le soutien scolaire relevant d'évidence du domaine du social, et également dans celle de *liaison*, et ce, à travers la *dynamique de mobilisation* de bénévoles, à l'instar du pôle alphabétisation.

« 16 volontaires animent l'école des devoirs. »

L'axe ***« école des devoirs »*** de L'Entrela, non seulement rempli ses missions de bases de soutien scolaire, mais aussi, comme Le Brass dans une autre mesure, conforte l'idée que l'éducation permanente, dans ses principes de mise en œuvre, et même si le décret qui régit la reconnaissance définit l'éducation permanente en ce sens, n'est pas réservée qu'aux adultes :

« Nous contribuons au développement intellectuel de l'enfant, à son émancipation sociale, à son accès aux cultures diverses et au développement incontournable à la citoyenneté. Nous essayons d'éviter le décrochage scolaire et essayons de développer l'autonomie de l'enfant dans sa scolarité. Participer à l'épanouissement global de l'enfant nous paraît indispensable, nous l'accompagnons tout autant dans sa scolarité qu'en l'éveillant à sa créativité, à ses relations aux autres et à son environnement. De ce fait, nous contribuons au développement intellectuel de l'enfant, à son émancipation sociale, à son accès aux cultures diverses, au développement incontournable à la citoyenneté. »

L'axe du **« travail avec les associations »** donne plus de consistance à la figure de *liaison* de L'Entrela. En effet, l'enjeu de la ***« la réappropriation des espaces communs »*** de L'Entrela, dans sa formulation, ressemble à s'y méprendre à celui énoncé par le Brass, le modèle de la figure de *liaison* de cette étude, et qui était, pour rappel, ***« se réapproprier les territoires communs… »***. D'ailleurs, c'est repris explicitement dans l'extrait ci-dessous : « Faire du lien entre les différents groupes… ».

« Développement progressif de la réflexion autour de l'espace public, en passant du particulier au général, de l'individuel au collectif. L'enjeu de créer une parole collective au départ de ressentis individuels. **Faire du lien entre les différents groupes** pour créer une parole collective autour d'une question. Différentes facettes : expression, émulation, créativité, action de changement ... »

L'existence et la pérennisation des pôles alpha et soutien scolaire de L'Entrela ne seraient pas concevables si le Centre culturel ne déployait pas un travail important consacré à *la dynamique de mobilisation* en termes de modalité de médiation, c'est-à-dire de se configurer aussi dans une figure de *liaison*.

5.5 WOLUBILIS, Centre culturel de Woluwe-Saint-Lambert

L'ASBL du Centre culturel de Woluwe-Saint-Lambert voit le jour en 1980, sous l'appellation « Woluwe-Culture ». Reconnue depuis 1981 par le Communauté française, l'ASBL qui s'intitule depuis le « Centre culturel Wolubilis » est le principal vecteur de la vie culturelle et associative de la commune. Sa spécificité s'articule principalement sur le soutien aux Arts visuels contemporains auprès du grand public et du milieu scolaire.
Woluwe-St-Lambert est repris par Belfius dans le cluster des *communes résidentielles du Sud-Ouest* dont les caractéristiques socio-économiques sont les suivantes :

- *Revenus élevés*
- *Confort logement*
- *Progression démographique plus faible*
- *Vieillissement de la population*

Activités configurationnelles

La double reconnaissance en spécialisation [98] , ***la spécialisation Arts plastique*** et la ***spécialisation en Arts du cirque et de la rue*** configurent d'emblée le Wolubilis dans une figure de *spécialiste*.

La spécialisation en art plastique, dans ce cas et dans les détails, configure le Wolubilis dans *le monde de la création et de la production artistique*.

Je ne vais pas revenir sur la spécialisation en art de rue et du cirque puisque c'est la même que celle de notre modèle de spécialiste Archipel 19. Juste souligner que l'évènement phare de cette spécialisation, comme pour le Centre culturel Archipel 19, prend la forme d'un festival hors murs du Centre culturel, dans l'espace public donc, et qu'il est aussi gratuit : « Les fêtes romanes, festival des Arts de la rue et du cirque. »

[98] Rapport d'activités Wolubilis, 2020

L'intérêt que j'ai porté au Centre culturel Wolubilis est qu'il s'hybride de manière significative en figure de *spécialiste* et de *généraliste*. En effet, *la diffusion artistique et culturelle* est telle, que le Centre culturel, en ce qui concerne le métier de la médiation, a en son sein deux programmatrices, ce qui est unique dans ce que j'ai pu relever dans les rapports d'activités consultés.

Également, la formulation « sortir des ornières, à dénicher des œuvres originales, des approches novatrices » rejoint l'aspect théorique *des mondes urbains* qui caractérise les figures de *généraliste*, en ce « qu'ils intègrent dans leurs actions des modes de jugements qui y sont propres, et ne mettent pas en priorité un quelconque rôle social ou politique dans leurs actions. »[99]

« Nos projets en arts plastiques tendent à sortir des ornières, à dénicher des œuvres originales, des approches novatrices, à oser l'expérimentation, à prendre des risques et à ne pas se contenter de consensus, à provoquer la rencontre, le débat et à rester ouverts à toutes les possibilités. Tout en privilégiant aussi les approches dans l'art public et en croisant les disciplines. »

Dans le même sens, si l'axe de la ***« programmation-école »*** se retrouve dans la plupart des Centres culturels bruxellois, il n'y a que le Wolubilis qui, en fonction de l'observation générale des rapports d'activités des autres Centres culturels, fait référence aux pouvoirs publics dans sa mise en œuvre.

Dans l'extrait ci-dessous, « répondre à l'appel de la COCOF ou de la FWB » peut faire valoir que le Centre culturel Wolubilis va chercher, au-delà de ses fonds propres octroyés par son contrat-programme, des moyens supplémentaires pour accentuer sa spécificité de généraliste.

« Chaque année, le Centre culturel Wolubilis répond à l'appel « Culture a de la classe » (COCOF) ou « Culture & Enseignement » (FWB) et propose des programmations pour les écoles et le jeune public des associations. »

[99] Vanneste et Scieur, op. cit., P. 57

L'aspect saisonnier de ***« Dehors ! »,*** inscrit le Wolubilis dans un aspect de la programmation, en tant que tel, que l'on ne retrouve que très peu dans les activités des Centres culturels bruxellois

« Programmation estivale de quartier - Espace public, Arts de la rue : Cirque, musique, performance, Art urbain et cinéma. En juin, le Centre culturel a mis en place une programmation d'été dans les quartiers de Woluwe-Saint-Lambert. Cette initiative repose sur la rencontre des publics et des artistes dans un environnement immédiat (pieds des immeubles, places de quartier, cours d'associations, lieux significatifs, etc.). »

L'événementielle « exposition », comme évènement régulier qui, je le rappelle, est l'une des caractéristiques que *la théorie des mondes urbains* attribue à la figure de *spécialiste*, accentue le Wolubilis dans son hybridation identitaire dans les figures de *spécialiste* et de *généraliste.*

Art Truc Troc & Design est l'exposition évènement du Wolubilis qui, en partenariat avec un lieu emblématique de la culture, BOZAR, réunit : « 81 artistes plasticiens ; 18 designers, 12.000 visiteurs. »

5.6 Synthèse

Archipel 19 : on peut relever que *l'action culturelle de spécialisation* d'Archipel 19, par les différents axes qui structurent sa reconnaissance et son développement dans un travail en continu, au-delà de l'évènementiel, configure l'orientation générale du Centre culturel dans une *figure de spécialiste*, celui du mode de médiation *du monde de la création et de la production artistique.* Il est à noter que toutes les activités, de l'axe de spécialisation, se déroulent hors murs du Centre culturel, dans l'espace public et en partenariat avec d'autres Centres culturels et associations.

Le Brass : on peut constater que, par les principales activités des *opérations culturelles prioritaires* et l'intensité des échanges avec les associations et avec les habitants, l'orientation du Brass comme celui « d'un Centre culturel qui conçoit son activité de mise en réseau comme première, c'est-à-dire comme une finalité. »[100]Le Centre culturel de Forest s'inscrit dans une figure de *liaison*, dans le *monde des acteurs territoriaux* et établit son mode de médiation dans une *dynamique de mobilisation*. Les enjeux de *renforcer les liens intrafamiliaux* et la *visée émancipatrice* des activités donnent au Centre culturel de Forest une dimension assumée consacrée au *domaine du social*. Il représente donc également, sous plusieurs apports, tant d'un point de vue de certaines activités des *opérations culturelles prioritaires* que celles qui s'expriment comme des *convictions* plusieurs fois dans le rapport d'activités, une figure de *l'immersion*, celle du *monde local du social et de l'associatif*.

L'Entrela : on peut établir que, d'après le développement de certains axes spécifiques du domaine du social et de maillage, le Centre culturel d'Evere s'inscrit à la fois dans une figure *de l'immersion*, dans le *monde local du social et de l'associatif*, mais également, dans une figure de *liaison,* dans le *monde des acteurs territoriaux*. Le nombre conséquent des volontaires, pour mener à bien les actions phares de L'Entrela, révèle l'importance du travail consenti à la *dynamique de mobilisation*. De même, le volume du travail salarié consacré au travail de concertation et de liaison, que ce soit avec les associations et avec les habitants, affirme la volonté de L'Entrela de *faire* la ville ou le territoire.

[100] Vanneste et -Scieur, ,*op. cit*, P. 55

Le Wolubilis : on peut prendre acte que la figure de *spécialiste* est entérinée par deux reconnaissances institutionnelles. Nous pouvons dès lors admettre le Centre culturel dans une figure de *spécialisation*, dans le *monde de la création et de la production artistique* qui, au-delà de la reconnaissance et de l'évènementiel, démontre un travail en continu concernant ses activités de spécialisations, notamment à travers les partenariats avec d'autres Centres culturels qui sont dans la même configuration de spécialisation. Également, par l'importance du volume en termes d'emploi accordé à l'axe de la programmation, le Wolubilis s'inscrit dans une figure de *généraliste*, dans le *monde de la diffusion artistique et culturelle*. Sa figure de *généraliste* est accentuée par ses caractéristiques, notamment en ce qui concerne les valeurs normatives concernant l'art, qui sont propres aux centres culturels qui déploient leurs actions dans une logique de *différentiation*.

5.7 Tableau récapitulatif des figures des Centres culturels

	Spécialisation	***Généraliste***	***Liaison***	***Immersion***
ARCHIPEL 19	X			
BRASS			X	X
ENTRELA			X	X
WOLUBILIS	X	X		

5.8 Premiers résultats

En rapport avec ma première hypothèse, j'ai observé que la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* (2013) s'adapte parfaitement aux réalités de configurations des Centres culturels (2021). En cela, la condition que « le type idéal sociologique repose sur des propositions à caractère intemporel » est confirmée dans un écart temporel de quasi une décennie.

Ma seconde hypothèse, concernant les dimensions territoriales *métropole-ville interstitielle*, ne se vérifie que dans une certaine mesure. En effet, si les aspects de *différenciation* et *de maillage* s'observent aisément, je n'ai cependant pas relevé une dominante, concernant Bruxelles, des deux figures qui caractérisent *les mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* en contexte de *métropole*, à savoir, la figure de *spécialiste* en ce qui concerne la *différentiation* et la figure *d'immersion* concernant le *maillage* : à Bruxelles, les quatre figures sont présentes significativement sur l'ensemble du territoire.

Enfin, l'hybridation des figures dans certains Centres culturels suggérée par les auteurs *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* s'observe dans la majorité des données récoltées. Néanmoins, la mesure de l'hybridation ne se vérifie, au maximum, pour tous les Centres culturels, que dans deux figures possibles : d'une part, la figure de spécialiste avec celle de généraliste, et d'autre part, la figure de liaison et celle de l'immersion. Aucun cas ne présente, par exemple, une hybridation entre une figure de spécialiste et une figure d'immersion, ou entre une figure de généraliste avec une figure de liaison.

Autrement dit, *les mondes de la production et de la diffusion artistique et culturelle* - et c'est en cela que réside, selon moi, le sens des mots de la théorie *des mondes urbains* - relèvent en ce qui concerne l'action de médiation culturelle et artistique, littéralement, « d'autres mondes » que ceux *des mondes des acteurs territoriaux et celui local du social et de l'associatif* ».

Cette hybridation exclusive des orientations de configurations des Centres culturels peut s'expliquer d'elle-même, à ce niveau, par la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* qui, à plusieurs reprises, souligne et insiste sur la proximité qui existe entre les figures des Centres quand ceux-ci s'inscrivent dans une logique de *différentiation* ou de *maillage*. À ce stade-ci, la proximité des figures du type construit rejoint mes observations concernant les combinaisons d'hybridation possibles.

En regard de mon premier état des lieux en termes d'activités configurationnelles des Centres culturels, on peut constater que dans la plupart des cas des configurations, en général doublement hybrides - en figures « généraliste-spécialiste » et « liaison-immersion » -, n'ont que très peu de rapport avec le territoire local.

En effet, autant on peut observer la figure hybride *généraliste-spécialiste* du Wolubilis, Centre culturel d'une commune à revenus élevés, autant on retrouve ce même cas de configuration hybride dans des communes aux revenus inférieurs à la moyenne régionale et avec un indicateur social de forte précarité.

Aussi, deux des structures analysées dans ce travail, Le Brass de Forest, commune aux revenus inférieurs à la moyenne ayant un taux élevé de population étrangère et L'Entrela d'Evere, commune résidentielle avec des revenus plus élevés ou égaux à la moyenne régionale, s'identifient dans une hybridation identique dans des figures de *liaison-immersion*. D'une certaine manière, les cas évoqués relativisent le facteur territorial local comme un déterminant de l'orientation d'action socioculturelle des Centres culturels.

La question du contexte territorial est relativisée à deux niveaux : celui de la *métropole* et celui, plus local, du territoire d'implantation communale.

La question de recherche initialement proposée pour ce travail semble donc rester pertinente en ce qui concerne la recherche des éléments, autres que le(s) territoire(s), qui configurent les Centres culturels. Il est donc à présent envisageable de passer à l'étape de récoltes des données qualitatives. Ce qui permettra, je le présume, de mieux appréhender quels sont les autres paramètres qui contribuent à la configuration d'un centre culturel.

Deuxième étape empirique

6 ANALYSE DES ENTRETIENS

Dans les parties qui vont suivre, je ferai part des extraits significatifs, en lien avec ma question de recherche et mon modèle d'analyse, d'entretiens que les directions des quatre Centres culturels analysés m'ont accordés. Comme souligné en prologue dans le chapitre qui explique ma démarche méthodologique, l'intégralité des entretiens sera reprise en documents annexes de ce travail.

6.1 ARCHIPEL 19

Entretien avec Bernadette Vrancken, directrice d'Archipel 19

C'est une opportunité de partenariat avec le Centre culturel néerlandophone de la commune, le Gemeenschapscentrum De Kroon qui, à l'initiative du festival visuel, a permis la participation d'Archipel 19 à l'organisation. À cette époque, ce partenariat bicommunautaire entre Centres culturels était une initiative unique, elle a été très encouragée.

Bernadette Vrancken

À ce moment-là, il y a donc à peu près 20 ans, c'était tout à fait inédit à Bruxelles de faire des partenariats néerlandophones-francophones pour des structures culturelles comme ça. On ne parlait pas encore des accords bicommunautaires, donc c'était alors vraiment totalement inédit, tout à fait novateur.

C'est en développant ce partenariat, chacun dans sa communauté, qu'il a fallu chercher d'autres moyens, car les deux Centres voulaient avoir une participation financière égale, *50/50*. C'est en ce sens, qu'Archipel 19, sur base du dernier décret (2013) a été cherché et a obtenu une reconnaissance en *spécialisation en Arts de rue, du cirque et forain*. Par conséquent, des moyens spécifiques ont été alloués pour développer cet axe.

Bernadette Vrancken

Cela a duré quelques années, puis il y a eu le nouveau décret des Centres culturels, donc dans ce décret-là, il y avait l'axe de spécialisation, des dispositifs de spécialisation. Pour résumer, dans l'ordre ça s'est fait comme ça : il y a un festival, on le fait reconnaître en tant que festival, puis il y a un nouveau décret qui amène un dispositif de spécialisation, et là on se dit que le festival peut rentrer dedans.

La reconnaissance d'une spécialisation d'un Centre culturel n'a pas été l'aboutissement qui a permis au Centre de se configurer dans son orientation de médiation d'un *monde urbain*, au contraire, cela apparaît comme un point de départ.

En effet, l'article du décret ci-dessous stipule la *circulation et la diffusion des œuvres*, comme une forme de contrainte, une fois la reconnaissance obtenue, de partenariat avec les autres Centres culturels reconnus.

« **L'action culturelle spécialisée** de diffusion des arts de la scène **vise la diffusion de la création professionnelle** dans le secteur des arts de la scène **et la circulation des oeuvres entre les centres culturels dont l'action culturelle est reconnue.** »[101]

À Archipel 19, on retrouve cette volonté, induite sans doute par le décret, de ne pas « en rester là ». Une fois la reconnaissance obtenue, cela a motivé l'équipe du Centre à développer cette spécialisation tout le long de l'année, notamment à travers des partenariats avec des Centres culturels qui ont obtenu la même reconnaissance, et de ne pas en rester à l'organisation annuelle d'un évènement, même si celui-ci est important et constitue le projet phare du Centre.

Bernadette Vrancken

Mais après, à partir de ce moment-là, on s'est dit que si c'est reconnu comme une spécialisation, il faut que nous, Archipel 19, on ne s'en tienne pas à un festival une fois par an, il faut que vraiment on investisse cette spécialisation.
Et donc, nous on a commencé une réflexion pour savoir comment justement le reste de l'année jouer un rôle. Et donc ces dernières années on a mis en place, en tout cas c'est ces deux dernières saisons qu'on le fait, un partenariat avec d'autres partenaires cirques, notamment L'Espace Catastrophe et le Centre culturel Wolubilis qui a aussi cette

[101] Décret 2013, Chapitre III

reconnaissance cirque dans le nouveau décret, et donc on fait des accueils en résidences en partenariat, c'est-à-dire que sur la saison il y a 3 fois 3 semaines de résidence pour un projet : une semaine chez nous, une semaine à L'Espace Catastrophe et une semaine au Wolubilis. Et donc le projet passe dans trois lieux et chaque lieu essaye d'apporter des ressources au projet : ça peut être des ressources administratives, l'aide à l'écriture, du conseil artistique et technique, etc.

C'est ce travail en continu toute l'année, notamment à travers les partenariats et le fait d'être reconnu par les artistes -professionnels ou amateurs – comme ressource en aide, soutien et conseil, qui a donné de l'épaisseur à son identité de configuration *dans un des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* au Centre culturel Archipel 19.

La spécialisation en Arts de la rue du cirque et forain d'Archipel 19, on l'a vu, prend sa genèse dans une opportunité de partenariat avec son homologue culturel néerlandophone. Malgré les encouragements institutionnels venus de toutes parts et de tous les niveaux, parce que l'initiative d'une coopération culturelle bicommunautaire était très novatrice, cela a été néanmoins une décision personnelle qui a « donné le la » de l'action culturelle spécialisée d'Archipel 19.

Omar Bergallou

Au départ de l'initiative inaugurale de l'opérateur culturel flamand De Kroon, en interne, à Archipel 19, quelle est l'instance qui a avalisé ce partenariat pour la mise en œuvre du festival qui a, in fine, contribué à votre reconnaissance de spécialisation et le développement de celle-ci : le CA, le CO, la direction, un intérêt de l'équipe du Centre qui y trouvait du sens, un enjeu dégagé par une analyse partagée du territoire… ?

Bernadette Vrancken

Il faut que je vérifie, mais je crois bien qu'à l'époque c'était la direction.
Et donc oui, comme ce n'était pas dans les pratiques habituelles, c'est la direction qui a conçu le partenariat en objectif de projet et développée le projet. Quand je suis arrivée en fonction, je n'ai plus eu qu'à introduire la demande de reconnaissance, mais dès qu'on l'a eu, il nous a fallu réfléchir ensemble pour développer cet axe au-delà du festival.

C’est explicite, une première volonté d’une direction pour amorcer le projet, et une deuxième initiative, émanant d’une autre direction, de faire reconnaître l’action de spécialisation par le décret et son développement, même si le développement de la spécialisation est reconnu par la directrice en fonction comme étant une volonté d’équipe. C’est la double volonté de deux directions et l’adhésion de l’équipe qui ont induit l’orientation du Centre culturel dans une configuration de spécialisation.
Comme pour « le volontarisme d’une direction » évoqué comme l’un des éléments qui porte une telle dynamique, la question d’une « expertise », en interne du Centre, est soulignée aussi.

Bernadette Vrancken

Depuis toujours il y avait une personne de référence dans l’équipe pour le festival et qui porte vraiment ça. Après, tout le monde est concerné : la communication est concernée, la technique est concernée, l’administration est concernée…mais, effectivement il y a une personne qui coordonne tout ça. Actuellement, il y a Bruno, un chargé de projet, qui lui-même, il y a quelques années, faisait du cirque et donc il est très impliqué et intéressé par ça.

C’est un « chargé de projet » qui, dans le cas d’Archipel 19, est la personne-ressource et a une expertise en Arts de la rue, du cirque et forain, et « qui porte vraiment ça », peut se comprendre comme une fonction de programmateur ou de coordinateur.

L’intention, dans l’organisation du festival visuel, de toucher un public le plus large possible, tant dans sa diversité culturelle que socio-économique, est un objectif clairement établi.

Bernadette Vrancken

Il faut comprendre « public multiculturel », un public essentiellement originaire du Maghreb et subsaharien qui est géographiquement, et je ne veux pas rentrer dans la caricature, mais plutôt localisé dans la Cité Moderne et la Cité (…) ; dans la commune, ce sont les quartiers les plus populaires. Tu vois, ces personnes, issues de Berchem-Sainte-Agathe, pour elle ça ne fait pas partie ni des loisirs ni des façons d’apprendre, aller voir un spectacle n’est pas un moyen de ça, ce n’est pas dans la pratique, et donc, la question c’est comment on fait, quand même, pour que des personnes se disent : « tient ! il y a des choses intéressantes à voir là-bas, de vivre là-bas (festival, Centre culturel) …je vais aller voir ! Je vais essayer ! ». C’est un défi pour nous. Et donc, pour susciter l’envie « d’aller voir », « essayer », le fait que ça se passe hors murs, dans l’espace public, facilite les choses, en quelque sorte, chacun fait un pas vers l’autre.

Alors ça se traduit par un festival dont la programmation est, alors on a appelé ça visuel, même si ça porte à confusion, mais en tout cas où la langue est peu présente et donc n'empêche pas l'accès au festival. Donc pour les deux opérateurs culturels cela renforce encore plus l'intérêt d'une proposition culturelle où la langue n'est pas un frein parce que ça nous permet aussi de viser ces populations qui ne sont ni francophones ni néerlandophones.

Cet extrait nous propose trois éléments de compréhension en lien avec la théorie *des mondes urbains,* d'abord, l'esprit du décret concernant les publics prioritaires de la médiation culturelle, c'est-à-dire les personnes « désengagées culturels », est ici très affirmé comme objectif, même si la figure de spécialiste s'inscrit dans *le monde de la création et de la production artistique,* et travaille surtout avec des artistes professionnels, la question de démocratie culturelle est une logique que l'on comprend en œuvre dans cette figure.
Néanmoins, ce qui se vérifie par la théorie *des mondes urbains*, mais qui est nuancé quand même par les propos tenus par la directrice d'Archipel l9 sur la question, c'est que « ces spécialisations concernent directement les mondes de la création, de la production et de la diffusion artistiques professionnelles. La médiation y apparaît secondaire. Elle n'en demeure pas moins présente, car elle constitue souvent une étape (qui relie plus ou moins directement des moments de création et de réception de l'œuvre) dans la division artistique. »[102]
Ensuite, on constate que l'aspect *relation pédagogique comme mode de médiation,* attribué par la typologie *des mondes urbains* à la spécialisation*,* est remis en cause, puisque le « festival visuel » est conçu justement pour que le langage ne soit pas un obstacle à l'appropriation des œuvres. C'est quasi explicite, on est là dans un cas de mise en *rapport direct « œuvre-public »*.
Enfin, la question du public, dans la figure de spécialisation, n'est pas si secondaire que cela, comme l'avance la théorie *des mondes urbains* en comparant la figure du généraliste avec celle du spécialiste : « La figure du généraliste se distingue de celle du spécialiste dans la mesure où la question du public y devient première. »[103]

[102] Vanneste et Scieur, *op.cit*., P. 52
[103] *Ibid.*

C’est encore l’aspect de l’organisation d’un évènement hors murs, un festival, qui ne rencontre pas la logique théorique de spécialisation dans laquelle la question du public serait secondaire ; au contraire, la spécificité d’une organisation d’une telle ampleur résonne et amène des visiteurs au-delà du territoire de la commune.

Bernadette Vrancken

De Kroon et Archipel 19 appartiennent à des communautés différentes, la question était importante de voir d’où vient le public, et ça à tous les niveaux du territoire. Donc, pour ça, on avait mis au point des sondages lors des festivals…il y a dans le rapport d’activités un tableau dans lequel les publics sont clairement identifiés et les communes d’où ils viennent aussi. Il y a aussi que le festival est gratuit, se passe dans l’espace public, ça permet de brasser le plus de monde possible.

6.2 LE BRASS

Entretien avec Frédéric Fournes, directeur du Brass

Ce qui est intéressant et révélateur concernant Le Brass c'est que, malgré sa reconnaissance récente en tant que Centre culturel de Forest (2019), il est très affirmé dans les deux figures de liaison et d'immersion. Malgré que l'on puisse considérer Le Brass encore dans un processus en cours de construction identitaire, le Centre culturel s'affirme dans ses configurations sur la base d'une « analyse partagée du territoire ». Ce qui en soi est compréhensible, car en demande de reconnaissance, ou de la reconduction de celle-ci, ce sont les seuls moments où un Centre culturel doit rendre des comptes à ce sujet. L'intérêt dans l'analyse du Brass, c'est d'observer les mécanismes à l'œuvre dans un processus « d'analyse partagée du territoire »[104], et aussi, de comment en émergent les enjeux et le plan d'action culturel qui en découlent. Par ailleurs, le rapport d'activités du Brass consulté est le premier depuis sa reconnaissance. La question de « l'analyse partagée du territoire », concernant le Brass, est un élément essentiel puisqu'il y avait l'enjeu de la reconnaissance, et donc, par-là, celui de faire part de cette analyse partagée d'une manière ou d'une autre. Néanmoins, comme pour un puzzle, un tout est souvent fait de parties, je vérifierai si mon hypothèse se confirme ou s'infirme, autrement dit, s'il y a d'autres éléments qui, éventuellement, ont contribué à la double configuration du Centre culturel de Forest, et ce, malgré l'aspect contraignant de « l'analyse partagée du territoire » inhérent au cadre légal d'une reconnaissance.

Dans ce premier extrait, l'aspect d'une volonté proactive d'une direction s'affirme également, comme pour la figure précédente de spécialiste. L'importance de « l'analyse du territoire » qui en fait, comme pratique, ne datait pas de la veille de sa reconnaissance s'observe dans notre matériau empirique, et ce faisant, confirme les liens qui existent entre une interrogation en continu des acteurs territoriaux et, donc aussi, en amont, une dynamique de mobilisation, qui renforce Le Brass dans les figures de liaison et de l'immersion. Le travail d'interroger le territoire à travers ses acteurs, et ce bien même avant de demander une reconnaissance, sept ans avant que le Centre culturel ne l'obtienne, a été une stratégie quasi personnelle d'un directeur qui, rappelons-le, était déjà directeur en tant que celui de Maison des cultures : reconnaissance que la Cocof avait octroyée au Brass une décennie avant celle qui le concrétisera en Centre culturel de Forest.

[104] Rapport d'activités Brass, *op. cit*.

Frédéric Fournes

Depuis mon arrivée, donc en mai 2012, j'ai en priorité rencontré l'ensemble des structures de terrain sur le territoire de la commune : des maisons de quartiers, des associations, maison des jeunes…vraiment toutes les structures qui agissent en première ligne sur le territoire forestois ont été impliquées sur mon état des lieux dès ma prise de fonction pour essayer vraiment de connaître quels étaient les besoins du territoire.

Dans un second temps, l'équipe du Brass a été intégrée à l'analyse partagée du territoire, mais non pas de manière à la concevoir comme allant de soi ; l'équipe et la direction ont dû se former pour s'organiser et s'investir, dans leurs interactions avec les acteurs territoriaux et surtout avec les habitants, d'une manière méthodologiquement cadrée.

Frédéric Fournes

Ensuite, on s'est mis à interroger les habitants au-delà des partenaires associatifs, directement sur le terrain. On a fait plein de modes de concertations, mais dont un, qui est important, et c'est celui-ci qui nous a fait prendre conscience de ce besoin, c'est le dispositif « porteur de paroles » qui a été pas mal développé par le PAC[105], et on a été formé à ce dispositif de concertation. Et donc, l'idée c'était d'aller au plus près des habitants pour les interroger sur leurs besoins vis-à-vis de la culture, vraiment.

Malgré le dispositif d'équipe quant à l'analyse du territoire, on observe quand même la volonté de la direction d'orienter l'action du Centre culturel dans ce qu'elle lui semblait importante, mais que l'équipe a largement validé, et qui plus est, l'a même conforté dans sa mise en œuvre au vu des proportions qu'elle prendra ensuite dans l'orientation de configuration.

Frédéric Fournes

Et alors, je me souviens très bien, parce que je l'ai fait avec l'équipe, je me vois interroger des mamans, et elles parlent toujours, toujours de leurs enfants, mais jamais d'elles. Et je leur dis : « là vous parlez toujours de vos enfants, mais pas de vous, de vos besoins…qu'est-ce que vous attendez d'un Centre Culturel ? Qu'est-ce qu'il pourrait vous apporter à vous ? » Cela a été une grande surprise pour elles, parce qu'on ne leur demande jamais ça. Et donc, c'était vraiment essentiel pour elles de dire : « au quotidien, vraiment, la vie c'est difficile toujours, on est dans un rythme effréné, on n'arrive pas à se poser, du coup on n'a jamais un moment

[105] Présence et Action Culturelle

avec nos enfants, de se poser avec eux, respirer un coup, et puis d'être dans une autre relation avec eux… ». C'est là, vraiment, qu'il y a eu ce constat de « retisser des liens intrafamiliaux »[106]*, mais de manière…sur ce qui fait notre compétence, notre savoir-faire, c'est-à-dire l'art et la culture, la mise en place d'ateliers créatifs participatifs pour les familles.*

La figure de liaison est établie, dans l'extrait ci-dessous, comme une demande explicite des acteurs associatifs. Cela se confirme par la théorie *des mondes urbains* : « Le point de départ est l'encouragement à développer un maillage d'une grande diversité d'acteurs à un niveau territorial. »[107]

Frédéric Fournes

C'était de notoriété publique que la structure n'allait pas bien, qu'elle était dans une situation délicate. Donc je pense qu'il y avait une volonté pour ces acteurs de dire que c'est important d'avoir un Centre culturel avec qui on peut collaborer, qui peut aussi nous fédérer d'une certaine manière…

Si le mot « collaborer » est assez courant dans le vocabulaire du secteur des Centres culturels et de celui de l'associatif, celui de « fédérer » est d'un signifiant beaucoup plus concret, dans le sens où il octroie au Brass une cohérence entre les demandes émanant des acteurs et sa configuration de liaison, celle d'être, en quelque sorte, à la fois l'architecte et l'artisan du *maillage* : d'être, c'est le cas de le dire, le « Centre » d'action pour *faire* la ville ou le territoire. La théorie des mondes urbains souligne cet aspect : « Le rôle local de Centre culturel, dans la mesure où il consiste à renforcer cette transversalité, est ainsi très étendu. Il faut souligner qu'à travers ce travail de liaison, le Centre culturel *fait* la ville ou le territoire. Comme les organisations représentent des lieux essentiels de constitution d'une ville (au niveau des actions qui s'y déroulent, mais aussi de l'élaboration de représentations et de pratiques), il convient de reconnaître que le rôle de certains de ces Centres culturels focalisant leur travail autour de la liaison est important au niveau urbain. »[108]

[106] Rapport d'activités, *op.cit., Enjeux et opérations prioritaires*
[107] Vanneste et Scieur, *op. cit,* P. 55
[108] *Ibid.*

Pour *faire* la ville ou le territoire, l'aspect de la concertation est prépondérant et s'illustre ci-dessous :

Frédéric Fournes

La concertation, on la fait à deux titres, on la fait dans le cadre de la « Cohésion sociale » : du côté du CPAS à un niveau et du côté de la commune en lien avec le service « Cohésion sociale ». Mais pour autant, dès qu'on a mis en place notre Conseil d'Orientation, ça a été un moyen de concertation en interne avec les associations. Et les « Dimanches Atomix », qui ont été la première expérience pour tester ce lien avec les familles, on ne pouvait pas le faire sans la collaboration des partenaires associatifs. Dans le CO, il n'y a pas de représentants politiques, il y a des artistes, des habitants et des partenaires associatifs : donc un tiers, un tiers, un tiers.

La « mise en place » du Conseil d'orientation est devenue, et même si le Brass participe à d'autres plateformes associatives de concertation du territoire local, le lieu privilégié du Centre culturel de Forest dédié à l'échange et au croisement des points de vue entre artistes, habitants et partenaires associatifs. En cela, le Brass est dans la ligne de la littérature de Hansotte et Boucq qui consacre le CO comme l'instance privilégié d'un Centre culturel pour la concertation, évaluation des projets ou création de nouveaux projets.
Rappelons ce que Hansotte et Boucq écrivaient à ce sujet :

« Cette instance formelle et obligatoire correspond à la nécessité de soutenir la direction et l'équipe. Le Conseil culturel n'est pas un exécutant ; il a sa propre dynamique. Pour cela, sa composition doit être plurielle et hétérogène, en mélangeant les expertises, les visions, les regards, les références d'appartenance. »[109] : « …*un tiers d'artistes, un tiers de partenaires associatifs, un tiers d'habitants. »*
Concernant le CO du Brass, il n'y a pas de représentants politiques locaux, contrairement à d'autres Centres culturels dans lesquels, comme pour le CA, il y a un équilibre de représentation d'élus politiques locaux ; cela est observable via d'autres rapports d'activités de Centres culturels qui font mention de membres en fonction de leur légitimité de mandataires politiques pour siéger dans le CO…
De Coorebyter soulignait, qu'au niveau des débats et des animations qui se passent au CO, ils « doivent être sensibles à la démarche de l'éducation permanente…». D'un point de vue très

[109] Hansotte et Boucq, *op. cit*.

personnel, et sans développer, je trouve qu'inclure des mandataires politiques dans les CO, et sans nécessairement l'en empêcher, à tout le moins, rend un CO moins accessible à la démarche d'éducation permanente, et cela par l'autorité même qu'un mandat politique donne à ceux ou celles qui le font valoir pour justifier et imposer, uniquement par ce biais, leur présence au sein d'une instance que la littérature définit comme étant citoyenne.[110]

Dans cette figure de liaison, le partenariat conventionné avec le Centre culturel peut-être un élément de reconnaissance institutionnelle pour certaines associations en demande.

Frédéric Fournes

La convention qu'on établit avec les associations, c'est aussi un moyen pour chaque partenaire d'aller voir ses propres pouvoirs subsidiant, comme la Cocof, comme Medina par exemple avec son école des devoirs, elle a une convention avec le Brass et elle peut dire à la Cocof : « voilà, nous on utilise les espaces du Brass, on collabore avec eux et pour accomplir nos missions en tant qu'école des devoirs, mais aussi sur tous les axes créatifs sur lesquels on collabore ».
Effectivement, l'ONE, pour reconnaître une école des devoirs, contraint les associations qui les encadrent, en termes de missions, non seulement le soutien scolaire, mais également, plus précisément dans la troisième des quatre missions, un temps substantiel dédié à l'initiation et au développement des enfants à la créativité artistique.

La théorie *des mondes urbains* fait cas de ce rôle particulier d'un Centre culturel de liaison : « Le monde urbain de la médiation que de tels Centres construisent vise à traverser un nombre de barrières institutionnelles et organisationnelles. »[111]

La figure de l'immersion est, dans l'extrait qui suit, explicitement et littéralement formulée comme stratégie de se définir « comme une caisse de résonnance des préoccupations locales. »[112]

Frédéric Fournes

Mais au-delà des associations, pour nous, il était prioritaire de tisser un lien vraiment qualitatif avec les familles des quartiers. Alors comment ça s'est passé ? Ça, c'est vraiment Déborah

[110] De Coorebyter, *op. cit*, P. 114
[111] Vanneste et Scieur, *op. cit*. P. 55
[112] *Ibid*. P. 57

(chargée de projets) qu'il l'a proposé, et après avoir consulté le CO et qui l'a évalué et l'a validé, elle a dit : « moi je vais aller dans les associations des quartiers et des alentours et, vraiment, je vais participer, proposer des ateliers, « prendre la température », voir comment ça se passe. » Donc, c'est vraiment un travail d'immersion, en dehors du Centre. Et d'en profiter pour discuter et interroger les travailleurs là-bas, les familles, les mamans, les jeunes…et donc de continuer à activer et réactiver toute cette analyse partagée du territoire autour de ce qu'on pourrait leur proposer pour resserrer les liens des familles et leurs enfants, et les associations…donc c'est vraiment une stratégie pour aller en immersion sur le terrain pour vraiment sentir les besoins des familles et complètement revoir notre mode de fonctionnement et nos opérations. Au niveau de l'analyse du terrain, vraiment pour nous la priorité ce sont les gens des quartiers.

« Resserrer les liens des familles et leurs enfants » est le type même d'un axe de travail qui relève du *monde local du social et de l'associatif,* celui qui caractérise la figure de l'immersion, et en ce qui concerne le Brass, « recréer les liens intrafamiliaux » est l'un des enjeux désignés dans le rapport d'activités comme faisant partie des « opérations prioritaires ».

Également, on l'a vu, l'espace de concertation privilégié du Brass est Le CO, mais la « stratégie d'immersion », et au-delà du mot, recoupe la théorie *des mondes urbains* concernant la figure de *l'immersion* : « Un des enjeux pour de tels Centres consiste dès lors à jouer avec les différentes échelles du territoire, quartier ou ville (ici communal). L'enjeu n'est bien sûr pas strictement géographique ; il est culturel et social puisque les groupes sociaux s'inscrivent de manière différenciée dans ces échelles. »[113] Aller au plus près, « en immersion », dans les associations des différents quartiers d'un territoire c'est *jouer avec les différentes échelles d'un territoire*.

Concevoir l'espace du Centre culturel comme autant d'invitation aux associations qui, elles, relèvent clairement du travail social renforce le Brass dans sa figure d'immersion autant que dans celle de liaison, et aussi, parce que « la figure de liaison adopte une définition très relativiste des domaines de l'art et de la culture ; par contre, elle met en priorité les questions de biens communs et les dimensions normatives y afférentes. Ce type d'approche se retrouve également dans la figure de l'immersion »[114] . L'extrait ci-dessous illustre parfaitement cela.

[113] *Ibid.,* P. 59
[114] *Ibid*, P. 57

Frédéric Fournes

Par exemple, je pense à Une Maison en Plus qui avait un atelier céramique, et j'ai dit : « mais là attendez, je vois que vous êtes à l'étroit, il se trouve qu'à l'Abbaye de Forest on a de grands espaces, des grandes galeries, est-ce que ça vous dit de les occuper plus d'un mois, pour que les enfants puissent travailler sur de très très grands formats ? » Et là, ça va faire neuf ans que tous les ans Une Maison en Plus peut travailler à l'Abbaye, et les enfants exposent, c'est-à-dire que toutes les productions de leur École Créative sont exposées dans le cadre majestueux de l'Abbaye de Forest. Donc au niveau de nos objectifs, c'est gagné quoi, c'est vraiment une collaboration qui faisait lien avec une association, des enfants, des familles. C'est une collaboration très concrète dans nos objectifs de créer et de renforcer les liens avec les associations en général, et les liens intrafamiliaux en particulier. Et on collabore comme ça avec beaucoup d'associations.

6.3 L'ENTRELA

Entretien avec Karin Fontaine, directrice de L'Entrela et Bénédicte Williot, chargée de projets à la communication et à l'éducation permanente

En ce qui concerne les activités qui configurent l'Entrela dans l'immersion, celles donc qui relèvent du *domaine social*, comme pour le Brass, la question du contexte territorial est incontournable.

Karin Fontaine

Dès les années 70, l'éducation permanente était dans l'ADN de l'Entrela, très vite il y a eu l'alpha, mais parce qu'aussi, à Evere dans les années 70, il n'y avait rien au niveau associatif. L'Entrela, même en tant que Centre culturel, était la seule structure associative qui pouvait accueillir ce type d'activités d'éducation permanente. Il y avait une grosse demande, mais aucun opérateur.

C'est explicite, c'est en fonction d'une forte demande au niveau du territoire que, historiquement, L'Entrela avait déterminé son orientation de configuration. Mais comme pour les autres Centres, la volonté de la direction s'observe entre les lignes.

Karin Fontaine

Quand je suis arrivé en 2008, le Centre culturel vivotait …voilà, la Communauté française voulait fermer le Centre culturel, clairement. Et je me suis dit, il est vraiment temps de donner du sens à ce qu'on fait, parce qu'il n'y avait pas de sens…il n'y avait pas de sens…il n'y avait pas de transversalité, de conducteur, de fil rouge au niveau du Centre culturel. Et donc, j'ai demandé à Christian Boucq, du CECEP, en 2014, de nous accompagner, donc on l'a fait en équipe, et on a travaillé, et le temps a passé, le temps d'engager les personnes, etc. Et donc, en 2014, on a vraiment commencé à travailler sur : qu'est-ce qu'on veut créer comme Centre culturel ? Quel serait le Centre culturel idéal dans le territoire où l'on est ? Donc, on a travaillé sur le décret avec le CECEP, ça a duré une bonne année, et au bout de ce travail-là, il était évident qu'on avait un savoir-faire en éducation permanente. Donc, pour répondre à ta question, je crois que c'est vraiment ça qui a fait qu'un moment on s'est dit que c'est une évidence qu'on est en éducation permanente.

La volonté d'une direction est évoquée ici, mais dans le sens de remettre « les choses à plat », de repartir quasi de zéro, puisque le Centre était destiné à être fermé, de construire du sens, sans pour autant savoir à l'avance les résultats qui émaneraient de ce travail. Nonobstant, l'éducation permanente semblait au bout de ce processus, *in fine*, « une évidence », on pourrait interpréter cela, dans une certaine mesure, comme un élément qui relève de la volonté de la direction de modeler un Centre culturel dans lequel les travailleurs trouvent du sens ; ce qui a contribué substantiellement à la configuration de L'Entrela dans une figure de l'immersion.

Le pôle du domaine du travail social étant très développé, par exemple l'alphabétisation, les écoles des devoirs et les projets de cohésion sociale de même, et aussi, le fait que la relativisation de l'art et la culture est explicite en tant qu'elle est « le service de base », définissent pleinement L'Entrela dans la figure de *l'immersion*.

Bénédicte Williot

Il y a des choses qui font partie du service de base, mais on va essayer d'articuler les choses par notre transversalité pour aller vers cette direction-là, l'éducation permanente : pour aller plus loin dans l'esprit critique, pour aller plus loin dans la reprise du pouvoir politique des habitants…allez plus loin dans ces démarches-là. Et en fait, il y a de moins en moins de choses qui sont du service de base, et la plupart de nos actions s'orientent de plus en plus vers cette finalité, d'une manière ou d'une autre.

La préoccupation de la réappropriation politique des habitants est mentionnée comme une priorité, autant que dans la théorie *des mondes urbains* concernant la figure de l'immersion et de liaison, et ce, contrairement aux figures de spécialiste et de généraliste qui, « elles, ne mettent pas en priorité un quelconque rôle social ou politique dans leur action. »[115]
Si, comme on l'avait vu, concernant la figure de spécialiste, la reconnaissance institutionnelle est importante pour développer et orienter l'action culturelle d'un Centre, concernant L'Entrela, c'est aussi une forme de reconnaissance de l'administration culturelle de la Communauté française qui a contribué à l'orientation d'éducation permanente du Centre culturel d'Evere.

[115] *Ibid.*, P. 57

Bénédicte Williot

La Communauté française est revenue vers nous en nous disant que ça serait intéressant de développer des outils plus spécifiquement liés à l'éducation permanente et qu'on puisse développer notre action dans cette optique.

La notion d'éducation permanente, même si c'est l'une des missions attribuées à un Centre culturel agréé, n'est pas une « spécialisation » reconnue dans le décret qui régit les Centres culturels.
En effet, la reconnaissance en « spécialisation » d'une action culturelle, dans le décret, fait la part belle au *monde de la création et la production artistique*, et en termes de reconnaissance officielle, beaucoup moins au *monde local du social et de l'associatif*, figure de l'immersion, ou celui du *monde des acteurs territoriaux*, figure de liaison.
Dans le décret des Centres culturels, la mission d'éducation permanente est pourtant clairement établie :

« Article 9. - L'action culturelle générale vise le développement culturel d'un territoire, **dans une démarche d'éducation permanente** et **une perspective** de démocratisation culturelle, de démocratie culturelle et de médiation culturelle. »[116]

Le décret, ainsi stipulé, définit la mission d'éducation permanente comme l'étape prérequise à la médiation culturelle, à la démocratisation culturelle et à la démocratie culturelle. La reconnaissance en éducation permanente relève d'un autre décret, mais qui est spécifique au secteur associatif et qui ne fait pas le lien avec les missions d'un Centre culturel.

Certains travaux relèvent cette « anomalie » : « Il suffit de se référer au décret sur les Centres culturels ou au décret de l'éducation permanente pour se rendre compte de la myriade de notions différentes utilisées, parfois proches les unes des autres, recourant parfois à des appellations distinctes pour nommer des idées identiques. »[117]

[116] Décret 2013, op.cit., Chapitre III
[117] Danaut Vincent, *Le droit d'accès à la culture en Communauté française*, mémoire, Master en droit à finalité spécialisée en droit pénal, ULiège, 2017-2018, P. 67

L'importance que donne L'Entrela à l'instance de concertation du CO (restreint et élargi), ainsi que le rôle attribué à l'emploi spécifique de la médiatrice culturelle, configure L'Entrela également dans la figure de liaison.

Karin Fontaine

Le travail de la médiatrice culturelle a pour objectif principal de créer et d'entretenir des liens entre les différents opérateurs sur le territoire, ça comprend à la fois les habitants et les associations locales. La médiation culturelle est un liant socioculturel. Au fil des discussions et des interactions se forme un réseau solide relationnel. C'est un réseau en constante évolution.

L'Entrela dans sa figure de liaison « rends compte de ce fort ancrage local de certains Centres culturels des grandes villes. »[118]

[118] Vanneste et Scieur, *op. cit*., P. 58

6.4 WOLUBILIS

Entretien avec Édith Grandjean, directrice du Wolubilis

Le Centre culturel Wolubilis fait le lien entre sa mission de médiation culturelle, dans sa figure de généraliste, et la capacité d'accueil du public de la salle.

Édith Grandjean

En fait, à Woluwe, il y a notre Centre culturel reconnu en tant que tel, avec notre petite salle, 80 places, et puis il y a le grand théâtre, 400 places, de l'ASBL Comité culturel qui, lui, est géré et financé par la commune et qui vit de ses recettes propres, et qui n'est pas reconnu en Centre culturel, et qui a une programmation générale, plus en lien avec un public plutôt classe moyenne. Ça nous laisse donc une marge de manœuvre importante pour faire notre travail de médiation, comme d'ailleurs le stipule le décret de reconnaissance des Centres culturels.

Le Wolubilis se reconnaît dans la figure de généraliste surtout par la définition qu'il donne du métier de la médiation de programmateur.

Édith Grandjean

Alors, qu'est-ce qu'être programmateur au Centre culturel Wolubilis ? C'est être en lien avec des artistes et de leur permettre d'exercer leur métier et de se confronter à du public, que ce soit en arts de rue et du cirque ou en jeune public.

D'emblée, le *monde de la diffusion artistique et culturelle* est affirmé.
Et le métier de la médiation de ce monde urbain, programmateur, aussi par la même occasion.

Édith Grandjean

Ici, il n'y a pas un programmateur, ils sont tous programmateurs, enfin on est tous programmateurs, mais aussi on a tous une programmation médiation et atelier, et c'est la question de la médiation, je pense, qui détermine qu'il y a plusieurs personnes qui occupent cette fonction.

Même si les programmations se déroulent en interne, dans la petite salle du Centre culturel, surtout pour le jeune public, ce n'est pas dans la conception typologique du mode de médiation *rapport direct « œuvre-public »* de la figure de généraliste.

Édith Grandjean

Le plus gros de la programmation jeune public, dans notre salle, c'est vraiment du théâtre avec un peu de danse. Mais en spectacles intimistes, petite jauge petite forme. On fait aussi beaucoup d'ateliers créatifs autour de notre programmation, on accompagne notre programmation, dans l'idée ça s'appelle « les après-midi », c'est que les personnes pouvaient venir à un spectacle et puis participer à une série d'ateliers. Et maintenant, on essaye que chaque spectacle soit suivi d'un atelier, pour développer son côté créatif et artistique ou même manuel après avoir vu un spectacle. On a une logique vraiment de se rapprocher et d'être en contact avec notre public.

« Accompagnez la programmation » et « avoir une logique vraiment de se rapprocher et d'être en contact avec notre public » définissent en soi ce qu'est une relation pédagogique. Ce que la typologie des mondes urbains attribuait spécifiquement comme modalité de médiation à la figure de spécialiste, c'est-à-dire *la relation pédagogique*, dans l'extrait ci-dessus, est bien affirmé dans la figure de *généraliste* du Centre culturel Wolubilis.

Le Centre culturel Wolubilis a une double reconnaissance en spécialisation qui, pour l'essentielle, sont mises en oeuvre lors d'évènements phares en extra-muros, à l'instar d'Archipel 19, mais c'est le métier de programmateur-animateur qui en centralise l'organisation.

Édith Grandjean

On a une énorme programmation en arts de rue et du cirque, et là le moment phare est « les fêtes romanes », mais tout au long de l'année on propose dans les quartiers à d'autres moments des programmations en arts de rue et arts du cirque. Le terme « programmation » recouvre beaucoup de choses parce qu'en fait on a beaucoup d'animateurs qui sont programmateurs.

Le cas du Centre culturel de Woluwe-Saint-Lambert est intéressant, dans le sens où il s'hybride dans deux figures, celles de *généraliste* et celle de *spécialiste*, il est de ce fait mieux à même de faire la part des choses.

Quand il s'agit des activités de spécialisation, c'est bien une programmatrice qui en assure la charge, avec le *rapport direct « œuvre-public » comme modalité de médiation*. Quand il s'agit d'activité de généraliste, de programmation de spectacles, c'est plutôt une animatrice-programmatrice qui assume la modalité de médiation du *lien pédagogique*.

La théorie des mondes urbains confirme cependant la spécificité partagée des deux figures : « Les figures de spécialiste et de généraliste travaillent en liaison étroite avec les mondes de l'art et intègrent dans leurs actions des modes de jugement qui y sont propres, elles ne mettent pas en priorité un quelconque rôle social ou politique. »[119]

Dans l'extrait ci-dessous, l'importance de « analyse partagée du territoire » concernant le Wolubilis en tant que figure hybride de *spécialiste-généraliste*, comme celle spécifique de *spécialiste* d'Archipel 19, même si elle est mentionnée parce que la crise sanitaire a été une donnée fondamentale pour réinterroger le sens des actions menées, est fortement relativisée pour ces deux Centres culturels dont l'orientation de l'action de médiation est la *différenciation*, contrairement aux figures hybrides de *liaison-immersion* du Brass et de L'Entrela où elle est primordiale et s'inscrit dans un processus continu qui, à l'observation, serait une pratique particulière aux Centres culturels qui s'affirment dans une orientation d'action de médiation de *maillage*.

Édith Grandjean

L'analyse partagée du territoire nous sert surtout à évaluer nos projets, voire même les réorienter, comme par exemple pour les interventions hors murs qu'a suscités la crise sanitaire, mais ne remet jamais fondamentalement en question nos projets ou la culture de travail de l'équipe.

La figure de *généraliste* du Wolubilis se confirme, par certaines de ses activités, comme les expositions par exemple ou l'artothèque, par son expertise dans tout ce qui a trait à l'art contemporain.

[119] *Ibid.,* P. 57

Édith Grandjean

Au-delà de la programmation, on a aussi une offre avec l'artothèque, qui met à disposition à la location d'œuvres d'art, principalement d'art contemporain, on a aussi des expositions avec des visites guidées.

6.5 Synthèse des éléments qui contribuent à la configuration des quatre Centres culturels

- **Archipel 19 :** les éléments qui contribuent à sa configuration de *spécialiste* sont : une opportunité de partenariat ; la volonté de deux directions ; une reconnaissance institutionnelle ; une expertise en termes de ressources humaines ; l'organisation d'un évènement régulier ; les partenariats avec d'autres Centres reconnus dans la même spécialisation ; l'objectif de toucher un large public, le plus diversifié possible, issu du territoire local et extraterritorial, et ce, tant d'un point de vue culturel que socio-économique.

La théorie *des mondes urbains* confirme les éléments principaux qui configurent un Centre culturel dans une figure de *spécialiste* : « Une telle dynamique est généralement portée par deux dimensions : le volontarisme d'un animateur-directeur pour développer ce domaine, combiné à son expertise et sa reconnaissance croissantes ; l'organisation d'un évènement régulier (un festival, une exposition annuelle …) qui participe de manière centrale à l'identité du Centre. »[120] Nonobstant, comme je l'avais signalé en remarque dans la sous-section de la présentation *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, celle descriptive de la figure de *spécialiste*, dans une intention de mise à distance par rapport à ce qu'avançait le cadre théorique par rapport à mon expérience du secteur des Centres culturels, ces éléments se confirment comme étant distinct les uns des autres dans la première partie de la formulation. Par contre, la composante de la seconde partie de la formulation théorique, celle de « l'organisation d'un évènement régulier », dans ce cas-ci un festival, de la même manière qu'à la première étape d'observation, se vérifie comme étant l'élément fondateur de configuration du Centre culturel de Berchem-Sainte-Agathe.

[120] *Ibid.,* P. 54

- **Le Brass :** les éléments qui contribuent à la configuration du Brass sont : le volontarisme d'une direction d'établir les actions du Centre culturel à partir d'un processus « d'analyse partagée du territoire » en continu, via le CO ou par une « stratégie d'immersion » ; la formation de l'équipe ; demande du tissu associatif forestois que le Centre culturel les « fédère » : objectif de maillage ; travail dans le domaine du social ; intégration au Centre culturel du travail des associations par le partage des espaces de la structure

De fait, quasi tous les composants qui configurent le Centre culturel de Forest découlent du premier, c'est-à-dire que ce sont des éléments qui émergent d'un processus « d'analyse partagée du territoire » en continu, et celui-ci, lui-même émane du volontarisme de la direction.
La théorie des mondes urbains confirme les éléments principaux constitutifs d'une figure de *liaison* : « Le Centre culturel qui adopte une identité de liaison conçoit, quant à lui, son activité de mise en réseau comme première, c'est-à-dire comme finalité. Des activités de diffusion en découlent, mais elles ne constituent généralement pas le moteur initial. Le point de départ est l'encouragement à développer un maillage d'une grande diversité d'acteurs à un niveau territorial. »[121]

- **L'Entrela :** les éléments qui contribuent à la figure de *l'immersion* de L'Entrela sont : à l'origine, « une analyse du territoire » qui constate un « vide » associatif en termes de structures en ce qui concerne le domaine du social ; l'impulsion d'une direction pour faire un travail collectif sur le sens ; la formation de l'équipe ; à défaut d'une reconnaissance, une volonté de l'administration culturelle de la Communauté française à développer l'axe d'éducation permanente ; « l'analyse partagée du territoire » dans un processus continu, via les CO (restreint et élargi).

La théorie des mondes urbains confirme l'aspect général de la figure de l'immersion de L'Entrela : « Le champ *socioculturel* (considéré comme le cœur de la mission des Centres culturels) est dans cette figure moins un domaine d'action qu'un principe d'action et une forme de regard. »[122]
L'objectif, par exemple, de la « réappropriation politique par les habitants » relevé dans l'un des extraits de l'entretien à travers le travail d'éducation permanente qui confirmer comme étant l'axe organisationnel transversal de L'Entrela, rejoint la théorie *des mondes urbains* qui affirme que c'est « moins un domaine d'action qu'un principe d'action et une forme de regard » qui

[121] *Ibid.,* p. 54
[122] *Ibid*., P. 57

sont les valeurs fondatrices de configurations du Centre culturel d'Evere dans sa figure *d'immersion*.

- **WOLUBILIS :** les éléments qui contribuent à la figure de *généraliste* sont : la capacité de la salle ; le volume relativement important des actions de diffusion ; la pluralité du métier de programmateur ; l'expertise en art contemporain.

La théorie des mondes urbains confirme globalement la figure de *généraliste* du Wolubilis : « La figure de généraliste crée la reconnaissance de tels Centres culturels autour d'expertises dans des domaines artistiques considérés comme des sphères professionnalisées dotées de registre de qualité propre. Cela produit une identité claire d'acteur culturel, dont les missions sont bien distinctes de celles des mondes social, associatif et de la formation. »[123]

6.6 Analyse des informations

D'après mes observations des deux étapes empiriques, la proximité des figures spécialiste-généraliste et celles de liaison et d'immersion se confirment, et ce, jusqu'à atteindre une logique d'hybridation dans ces cas. En conséquence, je propose une analyse des informations en deux parties. La première partie sera consacrée simultanément aux figures de liaison-immersion, et la seconde partie, également conjointe, aux figures spécialiste-généraliste.

6.6.1 Figure de liaison et d'immersion

Par l'observation des données qualitatives, il apparaît que la question du territoire est dans ces deux figures un élément essentiel qui contribue à l'orientation des activités des deux Centres ; ils fonctionnent en proposant une offre d'action culturelle en lien avec des demandes explicitement établies par les acteurs locaux, associatifs ou habitants.
« L'analyse partagée du territoire », dans un processus continu, est une manière d'appréhender l'action culturelle qui est propre aux figures de liaison et d'immersion. Dans cette étude, seuls les cas des Centres culturels qui se configurent dans une orientation de médiation de *maillage* en font abondamment référence dans leurs rapports d'activités et dans les entretiens, avec pour les deux choisis comme modèle d'analyse, l'apport substantiel de données en ce qui concerne

[123] *Ibid.*, P. 55

la méthodologie d'animation de « l'analyse partagée du territoire ». Autre point commun concernant « l'analyse du territoire » : elle n'est pas présentée comme une procédure allant de soi, les équipes des deux Centres culturels, directions comprises, ont suivi une formation pour cadrer et animer les acteurs de la concertation. Les deux figures, également, font de l'instance du CO le lieu privilégié de « l'analyse partagée du territoire ».

Les figures de liaison et d'immersion ont, comme le confirme la théorie des *mondes urbains*, comme finalités, *la mise en réseau des acteurs territoriaux* et celle d'*être une caisse de résonnance des préoccupations locales.*

Ces deux finalités semblent de confondre, si l'on considère que la figure de liaison ne peut se concevoir sans la conséquence de devoir mener des projets à finalités sociales, comme *recréer les liens intrafamiliaux*, concernant le Brass. De même, la figure de l'immersion, plus imprégnée par sa configuration dans le *domaine social*, construit cette orientation par un travail conséquent propre à la figure de liaison, illustré en cela, par le rôle spécifique que le Centre culturel L'Entrela attribue à la fonction de *médiatrice culturelle*.

Dans les deux cas, selon mes observations, la modalité de médiation est la même.

Elle prend la forme de la *dynamique de mobilisation*, que la théorie des *mondes urbains* n'attribue, du point de vue de la typologie, qu'à la figure de liaison. En effet, si cette hybridation intègre l'une à l'autre la figure de liaison et celle de l'immersion, c'est parce que, pour une bonne part, les deux Centres culturels développent une logique de modalité de médiation qui se caractérise par la *dynamique de mobilisation des acteurs territoriaux*. Dans le cas du Brass, c'est en lien avec la modalité de médiation type d'une figure de liaison et dans le cas de L'Entrela, s'il n'intégrait pas cette modalité, il ne pourrait pas, justement, *mobiliser* autant de bénévoles pour ses axes d'alphabétisation et de soutien scolaire qui je le rappelle, confondus pour ces deux pôles d'activités, sont au nombre de trente-cinq.

En ce qui concerne la sémantique actuelle des métiers de l'action culturelle, confirmés par les différents matériaux empiriques de ce travail, c'est la fonction de « chargé de projets » qui englobe la plupart des emplois dans les Centres culturels, à part les techniciens, les régisseurs, les programmateurs et les directions. Nonobstant, il apparaît que dans les figures de liaison et de l'immersion, en lien avec la typologie, c'est l'aspect *d'assemblier culturel* qui semble le plus adéquat pour définir le métier de la médiation culturelle.

Le *maître ignorant,* comme mode de médiation, spécifiquement et typologiquement dans la figure de l'immersion paraît ne pas satisfaire à la modalité de médiation nécessaire aux activités d'alphabétisation, très développées par L'Entrela, notre modèle type d'analyse de la figure d'immersion. Comme je l'avais souligné dans une des sous-sections qui présentait la théorie

des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle, celle descriptive de la figure d'*immersion*, que contrairement aux trois autres figures où les modalités de médiation sont en rapports explicites avec *les mondes urbains de la médiation* dans lesquels ils se configurent, la modalité de médiation du *maître ignorant*, concernant la figure de l'immersion, n'est pas clairement à portée de déduction en fonction de « l'importance primordiale au domaine du social » de cette figure de Centre culturel.

Néanmoins, il me paraît intéressant de discuter de la conceptualisation typologique des *mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* en ce qui concerne la modalité de médiation typologique de la figure de l'immersion, à savoir, le *maître ignorant*.

En effet, il ne peut être fait mention du *maître ignorant* que si l'on se réfère, comme le font Vanneste et Scieur explicitement dans leur publication, à l'œuvre de Rancière qui justement, dans l'un de ses livres phares, *Le maître ignorant*, rend compte de l'expérience pédagogique de Joseph Jacotot, lecteur de littérature française à l'université de Louvain en 1818 ; cela concernait justement un travail de compréhension, de lecture, d'écriture et de traduction (concernant, notamment, *Télémaque* de *Fénelon* par des étudiants flamands dont le français n'était pas la langue maternelle) et que l'on peut résumer par ce court extrait :

« L'expérience lui sembla suffisante pour l'éclairer : on peut enseigner si l'on émancipe l'élève, c'est-à-dire si on le contraint à user de sa propre intelligence. »[124]

Vanneste et Scieur font référence aux convictions pédagogiques théorisées par Rancière, et dans l'interprétation qu'ils en donnent, on peut raisonnablement la comprendre comme l'adhésion des deux auteurs à ce qui est, il faut bien le dire, jusqu'à aujourd'hui encore, la seule expérience de ce type empiriquement vérifiée, et qui de plus a été, selon Rancière même, due surtout plus au hasard qu'à une innovation pédagogique volontairement scientifique de Jacotot :

« Ainsi va le monde des explicateurs expliqués. Ainsi, aurait-il dû aller encore pour le professeur Jacotot si le hasard ne l'avait mis en présence d'un *fait*. Sans y penser, il leur avait fait découvrir ceci qu'il découvrait avec eux : toutes les phrases, et par conséquent toutes les intelligences qui les produisent sont de même nature. Apprendre et comprendre sont deux manières d'exprimer le même acte (…) ce qui compte, c'est la capacité de dire ce qu'on pense dans les mots des autres. »[125]

[124] Rancière Jacques, *Le maître ignorant,* 10/18 Fayard, 1987, P. 29
[125] *Ibid*., P. 18-20

Entre l'interprétation que Vanneste et Scieur traduisent de l'expérience de Jacotot, rapportée et conceptualisée par Rancière, et entre ma « capacité de dire ce qu'on pense dans les mots des autres », m'amène à avancer que, comme déjà dit, les concepteurs *des mondes urbains* adhèrent au mode de pédagogie du *maître ignorant* comme étant « un point de départ proche de la figure de l'animateur telle qu'elle est projetée dans le cadre de démocratie culturelle »[126]:

« Pour Rancière, la relation pédagogique n'est que reproduction de l'inégalité intellectuelle entre le maître et l'élève puisque le maître est toujours le seul à savoir ce que l'élève doit savoir, et, de la sorte, est le seul à maîtriser la distance qui sépare sa position à celle de maître. Le « maître ignorant » emprunte un chemin inverse puisqu'il part d'une égalité intellectuelle entre le maître et l'élève ; si inégalité il y a entre les deux, elle est uniquement situationnelle, le contexte permettant à celui qui endosse le statut de « maître » de donner une injonction à celui qui endosse le statut d'« élève ». S'il y a différenciation de rôle, il n'y a pas d'inégalité intellectuelle première. Ce qui importe est plutôt de déplacer les lignes, de mettre en mouvement. »[127]

En fonction de cet extrait, si je pense que le point de vue de Vanneste et Scieur, ou plutôt à travers eux celui de Rancière, peut être relativisé si on considère que L'Entrela, notre figure d'immersion, fait la part belle à l'alphabétisation uniquement grâce à l'investissement quasi militant de beaucoup de bénévoles. Ce qui est observable dans le rapport d'activités du Centre culturel d'Evere, c'est qu'il y a deux détachés pédagogiques de « Lire & Écrire » qui encadrent l'équipe des bénévoles. On peut donc considérer que, sans être ni exclusif ni catégorique, les bénévoles, s'ils sont formés un minimum de manière classique à la pédagogie de l'alphabétisation la plus courante à « Lire & Écrire »[128], le réseau de référence le plus développé des professionnels de l'alphabétisation en FWB, à savoir, celle conçue par le pédagogue brésilien Paulo Freire dans son livre *La pédagogie des opprimés*, ils ne le sont certainement pas à celle du *maître ignorant* que promeut Rancière.
Il suffit d'aller observer sur « Google Scholar » pour se rendre compte de l'ampleur du phénomène ; c'est surtout les chercheurs et intellectuels universitaires [129] qui, quasi spécifiquement, font référence au *maître ignorant* de Rancière, comme Vanneste et Scieur.

[126] Vanneste et Scieur, *op. cit*., P. 14
[127] Vanneste et Scieur, *op. cit*., P. 14
[128] https://lire-et-ecrire.be/Paulo-Freire-Reflect-Action, *La méthode de Paulo Frère* (site consulté le 24/09/2021°
[129] Par exemple, entre bien d'autres, Derycke Marc et Peroni Michel, *Figures du maître ignorant : sacoir & émmancipation,* Presse universitaire, coll. « Sociologie matière à penser », 2010

Concernant la démocratie culturelle en lien avec la figure de l'animateur que Vanneste et Scieur adaptent au *maître ignorant*[130], je citerai la remarque de Chaumier : « que sait un jeune animateur désireux de travailler dans les métiers de la culture des volontés de Malraux ? ».[131]
Que savent des bénévoles en alphabétisation de la pédagogie, ou plutôt de la non-pédagogie promue par Rancière ?
Paulo Freire résume en une phrase, le sens qu'il donne de l'apprentissage qui, je dois bien le relever, se rapproche beaucoup de la pédagogie d'adultes mise en œuvre dans la faculté où je suis inscrit. Cette pédagogie, simultanément, confirme et contredit explicitement celle de Jacotot en faisant une troisième proposition, une forme de raisonnement thèse-antithèse-synthèse.

« Personne n'éduque autrui, personne ne s'éduque seul, les hommes s'éduquent ensemble par l'intermédiaire du monde. »[132]

Comme l'écrit Rancière lui-même, et qui confirme d'une certaine manière ma remarque sur l'exclusive du *maître ignorant* par les chercheurs et intellectuels universitaires : « *post hoc, ergo propter hoc,* il faut d'abord avoir acquis une solide et méthodique formation pour donner l'essor aux singularités du génie. »[133]
C'est-à-dire que, pour concevoir le *maître ignorant* comme modalité de médiation, il faudrait avoir « acquis une solide et méthodique formation » autrement plus conséquente que celle envisagée pour des bénévoles, ou même, pour des professionnels de l'alphabétisation.
De plus, ce qui conforte mon idée que la modalité de médiation du *maître ignorant* est plus en rapport avec une conviction de principe des auteurs que d'une conceptualisation issue de leur matériau empirique, c'est que l'unique référence au *maître ignorant*, dans leur publication, se trouve à la page 14, c'est-à-dire quasi à l'introduction de leur recherche générale. En aucun cas il n'est fait référence, de près ou de loin, au *maître ignorant* dans le chapitre consacré à la théorie *mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* qui commence à la page 44 et se termine à la page 66. Vingt-deux pages sans la moindre mention au *maître ignorant* qui, comme modalité de médiation pour la figure d'immersion, apparaît dans le tableau de synthèse de la typologie sans aucun lien avec tout le développement théorique qui le précède et même

[130] Vannest et Scieur, op. cit., P. 14
[131] Chaumier Serge, *L'inculture pour tous-La nouvelle utopie des politiques culturelles,* L'Harmattan/Des Hauts & Débats, 2010, P. 12
[132] Freire Paulo, *Pédagogie des opprimés*, Maspero, 1984
[133] Rancière J., *op. cit*., P. 10

celui qui s'ensuit. Je serai presque tenté d'affirmer que *le maître ignorant*, comme modalité de médiation, « tombe comme un cheveu dans la soupe » dans la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.

Ceci ayant été discuté, il me semble utile, pour conclure cette partie d'analyse, de souligner à ce stade où la question des modes de médiation pour l'apprentissage de la lecture et de l'écriture se croise et se contredit, l'importance que la littérature scientifique accorde aux activités d'alphabétisation, et ce, en lien avec la médiation culturelle et les priorités définies par le décret 2013 concernant les publics de la médiation culturelle :

« La lecture, pour reprendre l'expression de Jean-Claude Passeron, est une pratique culturelle « pas comme les autres », à la fois espace de délectation d'un art jouissant d'une haute légitimité (la littérature) et carrefour pour la transmission des savoirs. Notre société la considère comme la compétence culturelle de base, qui servirait de socle aux autres compétences culturelles. Cette représentation de la compétence lectorale comme bien commun se heurte pourtant à une réalité mal cernée : l'inégale familiaritéś avec la pratique de la lecture, allant jusqu'à l'incapacité de lire. L'analphabétisme a progressivement disparu des sociétés occidentales du fait de la scolarité obligatoire et de son allongement, au point que ce terme n'est utilisé, aujourd'hui, que pour désigner une partie des populations migrantes n'ayant pas bénéficié d'une scolarité dans leur pays d'origine. »[134]

6.6.2 Figure de spécialiste et de généraliste

Les figures de généraliste et de spécialiste, et contrairement aux figures précédentes, la question du territoire ou de « l'analyse partagée du territoire » ne sont que très peu référencées dans les données issues des matériaux empiriques. Elle n'est pas significative à aucune des étapes des observations empiriques et ne semble avoir que très peu d'influence dans la configuration de ces types de Centres culturels.
Les deux Centres culturels analysés confirment l'aspect de la figure de spécialisation dans l'organisation régulière d'un évènement phare du Centre, en l'occurrence et pour les deux cas, celle d'un festival, comme le suggère la théorie *des mondes urbains*.

---

[134] Bordeaux Marie-Christine, *Un agir communicationnel propre à l'action culturelle : la médiation culturelle confrontée au phénomène de l'illettrisme*, Culture & Musées, n°11, 2008. pp. 59-77, P. 61-62

Mais dans le cas de la figure de spécialiste, la typologie est trop générale, car elle ne tient pas compte des aspects intra-muros ou extra-muros d'un évènement. Ceux des deux Centres culturels analysés, quant à leur organisation extra-muros de festivals respectifs, changent beaucoup de choses dans notre rapport à la typologie en ce qui concerne *la modalité de médiation et le métier de médiation.*

En effet, si la figure de spécialiste s'inscrit bien dans le *monde de la création et de la production artistique*, l'organisation événementielle hors murs des festivals modifie substantiellement le *mode de médiation* et le *métier de la médiation*. La typologie des mondes urbains établit la spécialisation dans le mode de médiation de la *relation pédagogique*, et le métier de la médiation est rapporté à celui de *guide-conférencier.* Si on considère que la spécialisation, spécifiquement consacrée aux *arts de la rue du cirque et forain* pour tous les Centres culturels qui s'identifient dans cet axe de reconnaissance, s'organise dans l'espace public, notre observation nous amène à proposer d'inverser le mode de médiation et le métier de médiation entre la figure de spécialiste et celle de généraliste. La figure de généraliste, selon la typologie, à un mode de médiation de *rapport direct « œuvre-public »* et le métier de médiation est celui de *programmateur*.

Dans ce cadre, la proposition de la typologie des mondes urbains est difficilement concevable dans une forme d'évènementiel qui investit l'espace public dans tous des cas observés. Et tout au contraire, les spectacles de *rue* s'incarnent mieux, parfaitement même pourrais-je dire, dans un *rapport direct « œuvre-public »* :

« Si le passant a son attention attirée par un spectacle de rue. Il agira rapidement, cherchant un emplacement pour voir, entendre ce qui se passe, la plupart du temps sans gêner ni les artistes ni les autres spectateurs déjà présents. »[135]

Il y a là, dans l'indication de « ne gêner ni les artistes ni les autres spectateurs », une appropriation très personnelle d'une œuvre ou d'une performance artistique s'exprimant dans l'espace public dans un *rapport direct « œuvre-public ».*

D'un point de vue logistique et pratique, la modalité de médiation de la *relation pédagogique* mise en œuvre par le métier de médiation de *guide-conférencier* est difficilement envisageable

[135] Aventin Catherine, *La réception des spectacles de rue : pratique et perception de l'espace,* Science de l'Homme et Société/Carnets de bord : revue de jeunes chercheurs, 2005, P. 27 à 34

dans une manifestation artistique publique, comme l'illustre également la référence théorique reprise dans l'extrait ci-dessus.

Par ailleurs, dans le cas du Wolubilis, la fonction à temps plein consacrée à la spécialisation des *arts de rue et du cirque* est établie par l'intitulé de « programmatrice ».

Ceci dit, même quand les activités de spécialisation se passent intra-muros, à l'exemple des autres Centres culturels[136] qui ont une spécialisation différente que celle des *arts de rue, de cirque et forain*, les matériaux empiriques confirment que c'est, en termes de *métier de la médiation*, un ou plusieurs « animateurs-programmeurs » qui ont la charge de la mise en œuvre de l'axe de spécialisation, et non pas un ou des *guide(s)-conférencier(s)* comme la théorie *des mondes urbains* l'attribue d'un point de vue idéal type à la figure de *spécialiste*.

La figure de généraliste du Wolubilis peut relativement accréditer cette observation, car dans ses visites guidées et expositions, il n'y a aucune référence aux métiers de *guide* ou *conférencier* ; sans doute qu'aujourd'hui, ces métiers sont plus à même d'exister dans les musées, bibliothèques ou dans les visites guidées à caractères touristiques de groupes en milieu urbain, mais en tout cas ne sont pas du tout observables dans les Centres culturels bruxellois agréés.

La figure de généraliste du Wolubilis qui, à travers les données qualitatives, souligne « l'accompagnement dans les programmations » semble accréditer que la modalité de médiation privilégiée est *la relation pédagogique*, même si le Centre culturel s'ancre dans *le monde de la diffusion artistique et culturelle*.

La notion de capacité d'accueil des salles, amenée par la direction du Wolubilis dans un extrait de l'entretien, concernant la figure de généraliste, nous amène à nous interroger si on ne doit pas considérer cela comme un élément qui relativise aussi la typologie.

En effet, la moyenne d'accueil des salles de spectacle des Centres culturels bruxellois agréés[137] est entre 60 places au minimum et de 100 places au maximum.[138]

Tous les Centres culturels dont l'appellation n'est pas agréée par la FWB ont des capacités d'accueil qui se situent en moyenne entre 400 places au minimum et 800 places au maximum.[139]

Ce sont tous des Centres culturels des communes qui font partie du Cluster à revenus élevés, comme le Wolublis de Woluwe-Saint-Lambert et La Vennerie de Watermael-Boitsfort, mais

[136] Rapport d'activités Jacques-Franck : spécialisation en danse. & Rapport d'activités La Vennerie : spécialisation en Art de la scène

[137] Les Centres culturels de Bruxelles reconnus par la FWB, PDF, disponible sur le site : http://kiosqueasbl.be/wp-content/uploads/2020/12/les-centres-culturels-de-bruxelles.pdf

[138] Sites internet et rapport d'activités et entretiens

[139] Sites internet des Centres culturels non agréés

qui, eux, sont agréés comme Centres culturels et qui ont, en exception des autres communes, une petite ou moyenne capacité d'accueil du public. La capacité d'accueil des salles de spectacle, en lien avec la notion de médiation culturelle et artistique, est un élément qui me semble important dans le contexte du décret de 2013.
En effet, on pourrait inverser les propos de la directrice du Wolublis concernant sa petite salle de 80 places, à savoir, *petite jauge petite forme*, et de considérer qu'une grande salle, par exemple 600 places, est dédiée plutôt à une programmation de plus gros spectacles ; et qui dit gros spectacle, dit prix d'entrée en conséquence, et par là, la remise en cause de la clause de démocratie culturelle (accessibilité aux lieux culturels) établie par le décret 2013, et, en fait, aussi par tous ceux qui l'ont précédé.
Ici, il me semble pertinent d'appuyer ce point de vue en rappelant ce que Chaumier et Mairesse écrivaient à propos des *activités de type « initiation de masse »* que j'avais déjà relevé dans la description théorique *des mondes urbains* pour la figure de *généraliste* et qui comme je l'avais présumé, pouvait avoir une relative importance quand *le monde de la diffusion artistique et culturelle* implique que, « pour *tenir*, une œuvre, quelle que soit sa forme, doit rencontrer un public suffisamment large. »[140]

« Souvent présentées comme une possible introduction, par « osmose » de la culture (…) Les conditions offertes par ce genre d'évènements sont cependant pour le moins faibles, sinon inexistantes, et l'alibi de la médiation, dans ce cas, s'avère plutôt mis en exergue pour justifier des motivations mercantiles. »[141]

La commune de Woluwe-Saint-Lambert a en quelque sorte résolu la contradiction pour satisfaire à la fois aux exigences de médiation culturelle du décret, en ce qui concerne sa priorité en termes de médiation culturelle explicitement formulée à « l'attention particulière des publics les plus défavorisés », et à la fois la demande liée aux *habitus* culturels des milieux plus aisés de la population ; le Centre culturel Wolubilis a d'abord existé, mais dès qu'il a obtenu sa reconnaissance en 1981, il n'a pas fallu une génération aux autorités communales pour construire le grand théâtre, l'ASBL « Comité culturel » de 400 places, inauguré en 2006.
Ce lien de cause à effet peut démontrer qu'une petite capacité d'accueil d'une salle de spectacle convient mieux à la mission de médiation culturelle que les grandes salles de spectacle, ce qui

[140] Vanneste et Scieur, op. cit., P. 54
[141] Chaumier et Mairesse, op. cit., P. 5-6

par ailleurs, avait été exprimé explicitement par la directrice du Wolubilis dans l'un des extraits d'entretien proposé en donnée qualitative.

Il aurait été intéressant, dans une étude statistique, à travers un questionnaire, de prendre acte du nombre de personnes issues des classes populaires qui fréquentent les grandes salles de spectacles des Centres culturels non agréés ; mon hypothèse, à condition de définir ce que sont les classes populaires, ce qui n'est apparemment pas une mince affaire[142], est d'avancer, cadré en cela par les théories de *La distinction* et celle des *Capitaux* de Bourdieu, qu'aucune personne issue des milieux populaires n'exerce son droit d'accès à ces (mi) lieux culturels, car leur situation socio-économique ne le permet pas.

La typologie concernant la figure de généraliste devrait sans doute être lue, également, à travers ce prisme.

Dans ces cas de figure de spécialiste et de généraliste, il semble opportun d'inverser les modalités de médiation et de repenser les métiers qui les mettent en œuvre.

6.7 Analyse des éléments de réponse à la question de recherche

Le territoire n'est effectivement pas l'élément spécifique de configuration commun à tous les Centres culturels bruxellois, loin de là.

D'ailleurs, le modèle d'analyse soulignait d'emblée, et c'est principalement par cela que ma question de recherche a été inspirée : « il importe de prendre distance par rapport à certains référentiels (notamment, celui du développement territorial) chargés d'un point de vue normatif et flous quant à leur contenu idéologique et pragmatique. »[143]

Ma question de recherche, à travers la grille de lecture de la typologie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, renforce l'élément du contexte territorial pour les figures de *liaison* et d'*immersion*, et le relativise substantiellement pour les figures de *spécialiste* et de *généraliste*. C'est l'orientation de médiation de *maillage* qui donne au contexte territorial un signifiant concret et cohérent aux figures des Centres, car elle fonde l'action socioculturelle des Centres culturels qui en relèvent dans une finalité de *faire* la ville ou le territoire.

La *différenciation* prend un certain recul par rapport au territoire, cela parce que ce sont l'art, la production artistique et la diffusion des œuvres qui sont à l'avant-plan des modalités de médiation, et non pas la dynamique de mobilisation ou le domaine du social.

---

[142] Paugam Serge (direction) et al., *50 questions de sociologies* : Duvoux Nicolas, *Comment définir les contours des classes populaires ?,* P. 233 à 242, PUF, 2020.

[143] Vanneste et Scieur, *op. cit.,* P. 46

Tout cela reste cohérent avec le modèle d'analyse. Les orientations des actions socioculturelles *des mondes de l'art et de la diffusion* ou celles *des mondes des acteurs territoriaux et du social* impliquent le territoire de manière quasi indifférente pour les premiers, et de façon essentielle pour les seconds.

Il y a, dans ce que les observations ont relevé, des éléments de configuration des Centres culturels qui tiennent à ce que l'on pourrait appeler des « opportunités ».

En effet, que ce soit une opportunité de partenariat (Archipel 19), celle de redéfinir le sens d'action d'un Centre (L'Entrela) ou l'obtention d'une reconnaissance (Le Brass), démontrent qu'il y a là des moments clés - des opportunités - à saisir, et qui, comme on l'a observé dans ce travail, contribuent substantiellement à la configuration d'un Centre culturel.

La formation des équipes, également, est établie comme un élément de configuration spécifique pour les figures des Centres culturels de liaison et d'immersion. C'est celui de l'expertise, en termes de ressources humaines internes, qui semble l'être pour les Centres culturels qui s'inscrivent dans les figures de spécialiste et généraliste.

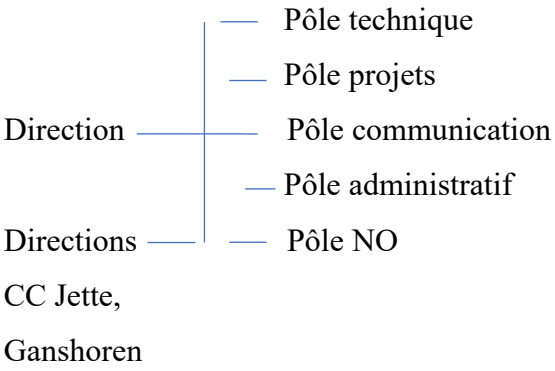
Un des éléments communs aux quatre Centres culturels analysés, non négligeable, qui contribue à leurs configurations et qui s'exprime explicitement ou entre les lignes, est celui du « volontarisme d'une direction ». Mais cet élément est relatif et reste très subjectif, d'abord, parce qu'il ne peut être détecté qu'à travers une observation qualitative, et ensuite, c'est un élément qui, même relevé empiriquement, est difficile à faire valoir dans un secteur où la non-hiérarchisation, ou comme exprimé maintes fois dans les entretiens, la « transversalité » est revendiquée comme étant le mode de gestion étalon. La théorie *des mondes urbains* fait référence explicitement au « volontarisme d'une direction » comme élément de configuration uniquement pour la figure de spécialiste ; on peut en un sens le comprendre, car je suppose que cela entre dans la fonction d'une direction d'introduire une demande de reconnaissance pour une spécialisation, et non pas dans celle d'un chargé de projets.

Néanmoins, dans un autre sens, et d'après cet élément commun aux Centres culturels analysés qui a émergé de l'observation qualitative, quel serait l'obstacle théorique d'étendre ce paramètre particulier de configuration à toutes les figures des *mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, à part sans doute les jeux de pouvoir que cela induirait ?

Mais même ce faisant, cela rejoindra, d'une certaine manière, ce que Scieur formule dans son livre *Sociologie des organisations* comme étant « le fait associatif et ses transformations »[144], c'est-à-dire « que les problèmes que l'on repère dans le monde associatif sont analogues à ceux

[144] Scieur P., *op. cit.*, P. 121

de l'entreprise »[145], en termes de gestion et de hiérarchisation. Je pense, au vu de ce qui a été observé dans ce travail, qu'il faudrait tenir compte de ce « fait associatif » même quand cela concerne les Centres culturels et la médiation culturelle. J'avais déjà souligné que la fonction de « directeur-animateur » n'existait plus, en tout cas dans pas dans les Centres culturels bruxellois observés, les deux fonctions sont clairement scindées.
Pour illustrer cela, je propose l'organigramme [146] disponible dans le Rapport d'activité d'Archipel 19 :



J'interprète que le « volontarisme de la direction » s'incarne surtout, de manière pragmatique, à travers un autre élément de configuration important qui a été établi comme étant commun aux quatre Centres culturels analysés dans ce travail et qui est celui relatif à la culture commune de ce qui fait sens pour une équipe dans la mise en œuvre de l'action culturelle : la directrice d'Archipel 19 a parlé « d'alchimie et d'équilibre à maintenir », et celle de L'Entrela, pose la question : « qu'est-ce qu'on veut comme Centre culturel ? ».
En tous les cas, si dans cette optique le « volontarisme des directions » est patent en tant qu'élément de configuration d'un Centre, par déduction, celui de l'adhésion des opérateurs de terrain l'est tout autant pour déterminer l'orientation générale de l'action socioculturelle.

S'il y a, effectivement, une complexité certaine à aborder la notion de médiation culturelle, même si, *mutatis mutandis*, la typologie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* rend l'approche de la médiation culturelle des Centres culturels plus accessible à la recherche, il y aussi, on le constate, une excessive simplification des acteurs du secteur des Centres culturels à généraliser le contexte territorial comme étant le socle qui définit leurs actions socioculturelles.

[145] *Ibid.*
[146] Rapport d'activités, op. cit., P. 56

L'orientation d'action d'un Centre culturel, concernant le contexte territorial, dépend plus de sa figure de configuration que du territoire d'implantation. C'est à mon sens, principalement, ce que démontre la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.

6.8 Les mondes urbains de la médiation culturelle et artistique à l'épreuve des territoires

L'aspect spécifique des figures selon les contextes territoriaux de *métropole* et de *ville interstitielle* n'a pas été recoupé par l'observation.

En effet, en fonction des données issues du matériau des deux étapes du travail empirique, on constate que nous retrouvons à Bruxelles les quatre figures des Centres sans qu'il y ait une exclusivité, même relative, aux figures de spécialiste ou de liaison, théoriquement spécifiques à la *métropole*.

Ces constats qui relativisent les aspects de configuration des Centres culturels selon qu'ils soient implantés en *métropole* ou en *ville interstitielle* peuvent s'expliquer de deux manières théoriques différentes, soit factuellement ou soit hypothétiquement.

Factuellement, la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* souligne la possibilité que les figures soient disparates sur un territoire, et ce, même en *métropole*, du moins, si la majorité des Centres culturels de Bruxelles ont une reconnaissance de catégorie de Centres locaux 1 et 2 ou 3 et 4 :

« Les centres culturels locaux de catégorie 1 et 2 semblent quant à eux se distribuer de manière aléatoire entre les différentes figures. Rappelons, par ailleurs, qu'en raison de la logique inflationniste liée à la grille de reconnaissance de CC de 1996, la catégorie 1 est devenue la plus importante en termes de nombre de Centres représentés. Cela indique à quel point les quatre figures de Centres culturels sont toutes d'actualité et que, dès lors, la question du devenir des orientations adoptées par un centre culturel ne se pose seulement au niveau local, mais demeure bien une question plus globale. »[147]

[147] Vanneste et Scieur, *op. cit.*, P. 61

Dans le cas des Centres culturels bruxellois, on peut d'emblée éliminer les reconnaissances 3 et 4, car même si « ces CCL (Centres culturels locaux) se retrouvent tout autant en contexte de métropole que de ville interstitielle (…), le fait de ne pas disposer d'infrastructure culturelle serait un déterminant fort pour adopter un type particulier d'action. »[148]
Tous les Centres culturels bruxellois ont chacun une infrastructure relativement importante.

Sans aucun doute, les Centres culturels bruxellois font partie de la catégorie de reconnaissance locale 1 et 2, et que donc, c'est cela qui explique *la distribution de manière aléatoire entre les différentes figures* sur le territoire « métropolitain » de Bruxelles.
En croisant le décret 2013 et *Le projet de règlement relatif à l'octroi de subventions aux Centres culturels* bruxellois du *5 octobre 2020*[149] adopté par le Parlement francophone bruxellois, je confirme plus précisément, comme l'avance la théorie *des mondes urbains* dans le premier extrait repris ci-dessus, que c'est la catégorie 1 qui est la norme la plus courante de reconnaissance des Centres culturels à Bruxelles, et que donc, il n'y a rien d'étonnant qu'on retrouve à Bruxelles toutes les figures de la typologie.
Ces éléments repris explicitement dans la théorie *des mondes urbains* qui donnent une explication et rendent cohérents les écarts entre la typologie et mes observations m'amènent à devoir souligner une erreur méthodologique de ma part.
En effet, comme dans ma problématique j'avais par avance émis l'hypothèse de la possibilité que les figures types des *villes interstitielles* (de spécialiste et de liaison pour les orientations de *différenciation* et de *maillage*) des mondes urbains de la médiation pouvaient se retrouver significativement au même titre que les figures types en *métropole*, j'aurais dû donc intégrer dans mon guide d'entretien la question de la catégorie de reconnaissance du Centre culturel observé ; à ce niveau de fonction de mes interlocuteurs -directions des CC-, j'aurais eu certainement une réponse précise à la question, et par-là, cela m'aurait amené à reconsidérer cette hypothèse dans sa formulation, ou même, à devoir en envisager une autre en lien avec les catégorisations de reconnaissance de Centres culturels.
Mais partant de la typologie et en me fixant sur les caractéristiques des différentes figures, je suis resté, pourrait-on dire, « le nez sur le guidon ». « L'expérience est le nom que l'on donne à nos erreurs », venant d'Oscar Wilde, ça sera mon seul argument d'autorité pour justifier le fait d'être passé à côté d'éléments importants que mon cadre théorique me fournissait à l'avance.

[148] *Ibid.,*
[149] https://www.parlementfrancophone.brussels/documents/proje

Ceci dit et établi, Vanneste et Scieur considèrent néanmoins Bruxelles comme une *métropole* comme une autre, ce qui n'est pas le cas. En effet, mais plus hypothétiquement, il existe une seconde explication au fait que toutes les figures *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* soient présentes dans la *métropole* bruxelloise. C'était d'ailleurs, en première version de ce travail -avant que je ne me rende compte de ma confusion méthodologique- cette extrapolation théorique que j'avais choisie pour expliquer le phénomène de la singularité quaternaire des configurations *des mondes urbains de la médiation* que l'on retrouve toutes à Bruxelles. Il me semble intéressant, d'un point de vue théorique, d'en faire part, car ce n'est pas sans lien avec la conceptualisation *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.

Il y a dans la théorie *des mondes urbains* une référence à une recherche établie « sur la base une large enquête statistique »[150] sur *la consommation culturelle* de la population en FWB qui citée par Vanneste et scieur[151], a pour une part contribuée à théoriser les spécificités territoriales de l'action culturelle *des mondes urbains de la médiation culturelle et artistique*

Cette recherche [152] indique que Bruxelles est une *métropole* particulière, concernant la *consommation culturelle*, en regard des autres grandes villes et qu'elle « apparaît plus complexe qu'au premier abord (…) comparée aux autres provinces. À ce titre, Bruxelles semble plutôt être une ville aux multiples visages. »[153]

En lien avec la théorie *les mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* dont les auteurs citent, comme exemple, « d'un côté les grandes villes (essentiellement Bruxelles et Liège) et, d'un autre, les *autres territoires »,*[154] Vanneste et Scieur ne font cependant pas part dans leur travail de théorisation que, concernant Bruxelles, spécifiquement, « la question est nuancée et l'image qui apparaît semble plus complexe qu'au premier abord »[155] par rapport aux autres grandes villes de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; contrairement à l'exemple de la grande ville qu'ils citent, Bruxelles n'est pas à considérer au même titre que Liège, en tout cas concernant la *consommation culturelle*.

En effet, Callier et Hanquinet, dans le troisième chapitre de leur étude, *Les pratiques culturelles à Bruxelles et dans les provinces de la Fédération Wallonie-Bruxelles,*[156] soulignent que, « en

[150] Vanneste et Scieur*, op. cit.,* P. 49
[151] Ibid
[152] Callier L., Hanquinet L, *Étude approfondie des pratiques et consommation culturelle de la population en Fédération Wallonie-Bruxelles*, Études, N° 1
[153] Ibid., P. 21-32
[154] Vanneste et Scieur, *op. cit*., P. 49
[155] Callier et Hanquinet, *op. cit*., P. 31
[156]*Ibid*.., P.21-32

ce qui concerne la répartition des types de consommation dans les différents clusters, globalement, les types de consommation culturelle sont bien dispersés. Ils se retrouvent un peu partout dans Bruxelles. »[157]

À partir de cette donnée empirique, je pourrai avancer l'hypothèse que, si *les types de consommation culturelle sont bien dispersés* et qu'*ils se retrouvent un peu partout dans Bruxelles*, également, au même titre, les figures de configuration des mondes urbains, à Bruxelles, sont *bien dispersées* et *se retrouvent un peu partout dans Bruxelles*.

Les auteurs précisent, qu'outre cette « dernière étude relative aux pratiques culturelles en Wallonie et à Bruxelles (…) met fortement en évidence que c'est au sein des grandes villes que se retrouve un clivage social et culturel beaucoup plus marqué qu'ailleurs. »[158] Ils avaient aussi indiqué que, « à travers d'autres moyens méthodologiques, et un regard porté sur l'action artistique et culturelle plutôt que sur la consommation culturelle, nous sommes confrontés à des formes de différenciations socio-spatiales très similaires que nous proposons de nommer en termes de contexte de *métropole*, d'un côté, de *ville interstitielle*, de l'autre. »[159]

Si les auteurs soulignent l'importance contributive des travaux de Callier et Hanquinet dans leur proposition de *différenciation sociospatiale*, néanmoins, ils ne précisent cependant pas à quoi correspond méthodologiquement et à quoi se rapporte théoriquement leurs références pour prendre distance avec cette étude sur la consommation culturelle *à travers d'autres moyens méthodologiques, et un regard porté sur l'action artistique et culturelle plutôt que sur la consommation culturelle.* Dans l'ingénierie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle,* cela aurait été, me semble-t-il, les éléments les plus importants à développer.

Ma conclusion concernant cette mise à l'épreuve est que la première explication issue *des mondes urbains* pour comprendre les écarts constatés entre les aspects typologiques sociospatiaux des figures avec les données issues des observations, et la seconde, à travers l'hypothèse construite avec l'étude de Callier et Hanquinet, loin de se contredire, au contraire, se complètent.

De fait, sans mon erreur méthodologique, je n'aurais pas proposé cette hypothèse, et en métaphore, comme « le problème quand on a perdu ses lunettes c'est que l'on est obligé de les

[157] *Ibid.* P. 26
[158] Vanneste et Scieur, *op. cit*., P.49
[159] *Ibid.*

retrouver pour pouvoir les chercher », je n'aurai pas été attentif à réinterroger et à remettre en question ma propre démarche, ce qui m'a permis de reconsidérer les données déjà établies dans mon modèle d'analyse et d'enrichir cette étude, en rentrant dans les détails de la recherche que les auteurs *des mondes urbains* avaient citée, d'éléments qui m'ont semblé intéressants à souligner et à partager.

Après la mise à l'épreuve *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* aux territoires et aux actions socioculturelles des quatre Centres culturels bruxellois, et en fonction de mes résultats et analyses établies plus haut, je propose une typologie modifiée qui « résulte de la dialectique entre un *type construit* sur base d'observations antérieures – et le type moyen, émergeant d'observations effectuées en raison même du stimulant intellectuel offert par le type idéal » : spécifique à Bruxelles ?

Vert : confirmé ; orange : nuancé ou proposition ; rouge : infirmé

	Monde urbain de la médiation	**Modalité de médiation**	**Métier de la médiation**
Figure de spécialiste. Évènement régulier « extra-muros »	Monde de la création et de la production artistique	Rapport direct « œuvre-public »	Programmateur ; animateur-programmateur ; chargé de projets
Figure de généraliste. CC agréés ; (salles de spectacle entre 60 et 100 places)	Monde de la diffusion artistique et culturelle	Relation pédagogique	Programmateur ; animateur-programmateur ; chargé de projets
Figure de liaison et d'immersion « Figure de liaimersion ? »	Mondes des acteurs territoriaux-Monde local du social et de l'associatif	Dynamique de mobilisation ; relation pédagogique	Assemblier culturel ; animateur socioculturel ; chargé de projet

CONCLUSION

Depuis 2013, les Centres culturels de Bruxelles ont évolué tant d'un point de vue organisationnel que de celui des pratiques de médiation artistique et culturelle.

La théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* qui date aussi de 2013, comme on l'a vu dans cette étude, reste d'actualité en rendant bien compte des différentes manières qu'ont les Centres culturels d'appréhender la médiation culturelle et artistique, et ma propre démarche, à partir de ma question de recherche, des différents éléments qui, autres que le(s) territoire(s), contribuent à les configurer.

Ce modèle d'analyse idéal type dont, je le rappelle, l'usage sert à « mesurer l'écart entre un type construit et l'observation empirique » et ensuite d'en tirer les conclusions, permet également, de mon point de vue, d'entrevoir des formes nouvelles, éventuellement à venir, ou en devenir, de configuration des Centres culturels, notamment, spécifiquement à Bruxelles, par un élargissement des possibilités d'hybridation des figures de*s mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*.

Quand on sait à quel point l'évaluation concernant la médiation culturelle est une notion qui est difficile à aborder dans le secteur des Centres culturels, mais aussi, académiquement difficilement concevable, la théorie *des mondes urbains* et surtout la typologie qui en découle étaient les bienvenues, car « l'évaluation des politiques culturelles apparaît souvent de l'ordre de l'impensé, mais de surcroît, elle apparaît relever du domaine de l'impensable... »[160]

En effet, il apparaît dans mon étude que la théorie *des mondes urbains de la médiation culturelle et artistique* donne à voir, déjà à partir de documents d'accès publics, qui fait quoi et où en termes de médiation culturelle, et ce, sans jugement de valeur.

Le postulat de départ des auteurs *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle,* qui était que tous les Centres culturels s'inscrivent dans l'une ou l'autre figure d'un monde urbain de la médiation artistique et culturelle, et que donc font de la médiation culturelle, *même par défaut*, se vérifie largement dans mon étude, mais uniquement, selon mes conclusions, pour les Centres culturels agréés par le décret de 2013. Également, la mesure d'écart entre l'idéal type et mes observations me conduit à souligner la nécessaire prise de distance par rapport au *maître ignorant* comme modalité de médiation, en l'état, sans autre développement théorique en lien avec la figure spécifique de l'immersion modèle type de mon étude.

[160] Lowies Jean-Gilles, *L'évaluation des politiques culturelles, une utopie ?* transcription conférence, non daté, CAIRN, P. 56

Mais c'est peu de chose en regard de ce que ce modèle d'analyse permet en termes heuristiques. N'est-ce pas là même l'usage de l'idéal type comme « stratégie d'analyse », celle d'observer et de comprendre des phénomènes à partir d'un cadre général qui rend compte d'une « réalité stylisée », et en adaptant ce qu'il y a lieu d'adapter, de rendre compte de la réalité des pratiques socioculturelles dans un contexte sociospatial précis ?

L'aboutissement de mon étude révèle de lui-même que les Centres culturels bruxellois font de la médiation culturelle, certes, mais non pas chacun à sa manière comme le sous-entendait, en nourrissant « le flou de la notion », toute la littérature sur la question, mais qu'elle ne pouvait se configurer que de quatre manières. Et à Bruxelles, pour la plupart des Centres culturels, ils se configurent au moins dans deux figures.

Néanmoins, et cela pour en finir avec la question – ou l'utopie – des évaluations des dispositifs de médiation culturelle et artistique des Centres culturels, j'envisage, et en tenant compte de toutes les données issues de mes différents matériaux empiriques, que les opérateurs des Centres culturels bruxellois peuvent à terme développer leurs configurations de médiation culturelle dans une hybridation maximale qui ne se limiterait pas seulement à deux figures, et ainsi, d'orienter leurs actions socioculturelles dans une mesure la plus large possible.

Je conclus cela, car je suis convaincu, au vu de mon immersion pour réaliser cette étude et des sentiments dans laquelle elle m'a ancrées, que la barrière théorique que constitue les orientations de *différentiation* et de *maillage* est à même d'être franchie, dans la pratique, par plusieurs Centres culturels bruxellois.

Mais cela, sans doute, au-delà de la volonté (des directions ?) des acteurs des Centres culturels d'aller en ce sens, relève sans doute aussi d'une question de moyens financiers ; problématique liée aux possibilités d'actions socioculturelles que je n'ai pas explorées dans mon étude.

La théorie des mondes urbains démontre que, même si un Centre culturel s'inscrit dans une seule des figures *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, l'effort maximum, ou dit autrement, en reprenant la formule de l'une de mes interlocutrices d'entretiens, *l'utopie maximale* de toute une équipe d'un Centre culturel, c'est de faire de la médiation culturelle et artistique.

Je suis personnellement convaincu que, induit en cela par les contacts et les entretiens que j'ai eus pour réaliser mon étude, les opérateurs des Centres culturels bruxellois agréés, à tous les niveaux, et stimulés sans doute par le dernier décret, n'y répondent pas de manière contraignante, mais rendent compte culturellement et philosophiquement, par adhésion politique et philosophique, au principe du devoir de médiation culturelle et du droit culturel, fondamental, des personnes les plus défavorisées d'en user.

Je suis d'avis que le décret de 2013 qui donne, sous certaines conditions, une reconnaissance aux Centres culturels a été la source concrète d'une volonté politique d'octroyer un billet d'entrée des Centres culturels aux personnes des milieux les plus défavorisés et de l'acter en tant que telle comme priorité dans sa formulation législative. Aussi, que je considère la théorie *des mondes urbains de la médiation culturelle et artistique* comme une réponse pertinente à une demande prioritaire des chercheurs et des experts scientifiques de conceptualiser une matrice d'observation des différentes formes de médiation culturelle. Également, je relève que c'est le « volontarisme des directions » des Centres culturels qui sont, sinon à l'initiative, pour le moins à l'inspiration de l'orientation de l'action de médiation socioculturelle d'un Centre culturel. Enfin, j'estime, dans tous les sens du terme, que l'expertise et l'énergie des opérateurs de terrains : animateurs, médiateurs, programmateurs et autres chargés de projets, et cela, pour avoir donné à la médiation culturelle et artistique le sens de la routine d'une mission qui ne se pense pas qu'à travers des théories, comme étant autant de victoires des milieux populaires sur « l'hégémonie culturelle » bourgeoise, presque comme telle que la concevait le philosophe marxiste Antonio Gramsci.

Ceci dit, n'importe quelle étude à visée heuristique, faite à mon niveau, a ses forces et ses limites, pour ne pas dire ses faiblesses. La pertinence de la mienne réside, en miroir -mais sans doute déformant-, à celle de la théorie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle*, en tout cas dans mon essai d'en faire usage. La limite fondamentale de mon étude est que l'on ne peut pas tirer des conclusions générales à partir d'un matériau empirique aussi succinct.

Mais cette limite, cette faiblesse de mon travail, renvoie à la disponibilité des données quand on essaye d'étudier les dispositifs de médiation culturelle des Centres culturels. En ne me référant qu'à la première partie empirique, c'est-à-dire à celle d'obtenir des documents d'accès public, seuls six Centres culturels sur douze sollicités ont répondu spontanément à ma demande, et je profite, au passage, pour les remercier ; quatre l'ont fait quasi un an, après, avoir insisté, et même en quelque sorte « menacé », que le refus de transmettre des documents légalement d'accès public peuvent être des données empiriques relevées, nommément, dans mon étude. Enfin, deux Centres culturels, agréés, n'ont pas daigné donner suite à mes multiples demandes. Je ne m'étendrai pas sur l'étape qualitative qui a consisté à obtenir des entretiens…je remercie celles et…celui qui ont consenti à me les accorder, par principe, sans aucune demande de garantie.

De fait, au-delà de certains aspects de ma problématique qui ont concouru à mon choix du modèle d'analyse, et sans référer encore aux travaux de Sacco et Jamar, ce point est souligné, aussi, par Lowies :

« Pour mesurer les effets des politiques culturelles, les données doivent être accessibles, ce qui n'est pas toujours le cas, alors il faut les rendre accessibles, ce qui n'est pas toujours possible. La vigilance s'impose alors, car ces processus de récolte peuvent engendrer, chez les opérateurs culturels, des stratégies qui répondent à la tension entre fonction de contrôle et fonction d'évaluation. Plus simplement, les organisations vont se demander ce que l'on va faire de ces données, comment elles seront utilisées ? »[161]

Même si rien n'est tenu pour acquis de manière permanente en ce qui concerne la médiation culturelle et artistique, et parce que c'est un champ qui stimule les recherches, les échanges et des débats continus, les Centres culturels bruxellois ont tout à gagner à rendre disponibles leurs données aux chercheurs, de lever la méfiance à leur encontre, d'être enfin sûrs de soi-même quand le sens de la finalité de ce que l'on pense et de ce que l'on fait n'est justement pas soi-même, pour, *in fine*, en restant dans le monde *des mondes*, que « nous arriverions alors, vous l'aurez compris, au titre célèbre de la littérature dystopique de Huxley : *Le meilleur des mondes*. »[162]

J'espère que mon travail aura contribué à conforter l'intérêt d'user de la typologie *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle* dans des séquences précises et des contextes particuliers de recherche pour, éventuellement, de futures études sur le sujet, et cela, ne fût-ce que pour surmonter la restriction d'accessibilité aux données, maintenant largement démontrée, inhérente au secteur des Centres culturels. Les angles pour formuler des problématiques et des questions de recherche restent, pour mieux cerner la notion de médiation culturelle et artistique, encore nombreux ; l'exploration de ce champ de recherche n'est limitée que par l'intérêt qu'on y porte, et aussi par l'accès, aux moindres des choses, en ce qui concerne les données.

Également, surtout, que les opérateurs de terrain des Centres culturels puissent y trouver des éléments argumentaires quand il s'agira, car l'éventualité ne manquera pas de se représenter encore, de définir leurs dispositifs de médiation culturelle et artistique à partir du référentiel *des mondes urbains de la médiation artistique et culturelle,* car, scientifiquement, tant qu'un cadre théorique n'est pas réfuté par une autre recherche, elle reste toujours pertinente et d'actualité.

---

[161] *Ibid.,* P. 61
[162] *Ibid.,* P. 65

BIBLIOGRAPHIE

Livres, études et articles

AUBOUIN Nicolas, KLETZ Frédéric, LENAY Olivier : *Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines*, Culture Études 2010/1 (N°1), PDF, CAIRN-INFO, P. 1 à 12.

BORDEAUX Marie-Christine, *Un agir communicationnel propre à l'action culturelle : la médiation culturelle confrontée au phénomène de l'illettrisme*, Culture & Musées N° 11/2008, CAIRN, P. 59 à 77.

CHAUMIER Serge, *L'inculture pour tous-La nouvelle utopie des politiques culturelles*, L'Harmattan, 2010.

CHAUMIER Serge et MAIRESSE François, *La médiation culturelle,* Armand Collin (2emme édition), 2013-2017.

CALLIER Louise et HANQUINET Laurie, *Étude approfondie des pratiques et consommation culturelle de la population en Fédération Wallonie-Bruxelles*, Études/N°1, 2012.

CAUNE Jean : *La médiation culturelle : une construction du lien social*, CAIRN, non daté, PDF.

COENEN-HUTHER Jacques, *Le type idéal comme instrument de recherche sociologique*, Revue française de sociologie 2003/3, CAIRN, P. 531 à 547.

DE BODT Roland, *1970, L'autonomie culturelle est inscrite dans la constitution*, Chronologie, 2015, Observatoire des politiques culturelles, FWB.

DOUTRELEPONT Gilles : *État de la question : les Centres culturels ont cent ans, état des lieux, enjeux et perspectives*, Institut Émile Vandervelde, mars 2013.

DE COOREBYTER Vincent : *Les Centres culturels dans la Communauté Française de Belgique*, CRISP, 1998.

DUFRÊNE Bernadette, GELLEREAU Michèle : *La médiation culturelle-Enjeux professionnels et politiques,* HERMES/38, 2004, CAIRN-INFO, P. 199 à 206.

FEVRY Sébastien, VANNESTE Damien : *Art, médiation culturelle et territoires*, Les politiques sociales, 3 & 4/2018, CAIRN-INFO.

FREIRE Paulo, *La pédagogie des opprimés*, Maspero, 1982.

HANSOTTE Majo, *Centres culturels et territoires d'actions*, Direction générale de la Culture, FWB.

HANSOTTE Majo, BOUCQ Christian : *Piloter un Centre culturel aujourd'hui*, Direction générale de la Culture.

LOWIES Jean-Gilles, *L'évaluation des politiques culturelles, une utopie ?* Retranscription-conférence, CAIRN, P. 56 à 65.

DUVOUX Nicolas (dir. Paugam Serge), *50 questions de sociologie*, PUF, 2020 / chapitre 23, *Comment définir les contours des classes populaires ?* P. 233 à 242.

PEQUIGNOT Bruno : *Sociologie et médiation culturelle*, L'Observatoire, 2007/2/N°32, CAIRN-INFO, P. 3 à 7.

ROMAINVILLE Céline : *L'évolution des concepts de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle dans les textes législatifs consacrés aux Centres culturels*, DIAL, 2012.

ROMAINVILLE Céline : *Le droit à la culture & la législation relative aux Centres culturels,* Repères, N° 1/mai 2012, Observatoire des politiques culturelles.

SACCO Muriel, JAMAR David : *La médiation culturelle dans les Centres culturels bruxellois-Pratiques, représentations et perspectives*, Concertation des Centres culturels bruxellois, octobre 2014.

SCIEUR Philippe, *Sociologie des organisations-Introduction à l'analyse de l'action collective organisée*, Armand Collin, Paris 2005.

SCIEUR Philippe et VANNESTE Damien, *La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique*, Observatoire des politiques culturelles, Repère N°6, mars 2015.

VANDENBRANDEN Delphine : *Le développement des publics à travers l'exercice de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle au sein de quatre Centres culturels à Bruxelles*, Mémoire, 2013, ULB.

VAN CAMPENHOUT Luc et QUIVY Raymond, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Dunod, 2011.

VANNESTE Damien et SCIEUR Philippe, *Faire médiation culturelle-Évolution et orientations des métiers de l'animation en Centres culturels*, Observatoire des politiques culturelles Études N°2, nov. 2013.

Sites internet et rapports d'activités

Centres culturels

Archipel 19 : http://archipel19.be

L'Armilliaire : https ://www.ccjette.be

Le Brass : https://www.lebrass.be

L'Entrela : https://www.lentrela.be

Le Jacques Franck : https://www.lejacquesfranck.be

Centre culturel de Schaerbeek : https://culture1030.be

La Vennerie : https://www.lavenerie.be

La Villa : http://lavillaculture.be

Wolubilis : https://www.wolubilis.be

La Concertation ASBL-Action culturelle bruxelloise : https://www.laconcertation-asbl.org

Site de la FWB-culture : http://www.centresculturels.cfwb.be

Site de l'Association des Centres culturels : http://www.centresculturels

ANNEXES

ANNEXE I

Entretien avec Bernadette Vrancken, directrice d'Archipel 19 : 27/11/2020

Pourriez-vous faire l'historique de la spécialisation en art de la rue ?

Le fil rouge de ce festival c'est de proposer une programmation d'art de cirque et de la rue qui soit sans paroles, ou en tout cas la parole n'est pas un frein à l'accès. C'est essentiellement sans paroles, très visuel. Nos deux structures travaillent avec un public essentiellement de la même langue qu'eux, le Gemeenschapcentrum De Kroon avec un public néerlandophone et le Centre culturel Archipel 19 avec son public francophone ; donc, à partir du moment où l'on fait quelque chose ensemble, on met potentiellement des publics qui ne parlent pas la même langue et donc on doit veiller à ce que la langue ne soit pas un frein à la réalisation du projet. Alors ça se traduit par un festival dont la programmation est, alors on a appelé ça visuel, même si ça porte à confusion, mais en tout cas où la langue est peu présente et donc n'empêche pas l'accès au festival. La population de Berchem est néerlandophone, francophone, mais aussi très diverse, et comme il y a plein d'autres langues de personnes qui ne maîtrisent pas nécessairement ni le français ni le néerlandais ; la population change beaucoup comme partout à Bruxelles, et sur les dix dernières années, en tout cas, elle s'est fortement diversifiée. Donc pour les deux opérateurs culturels cela renforce encore plus l'intérêt d'une proposition culturelle où la langue n'est pas un frein parce que ça nous permet aussi de viser ces populations qui ne sont ni francophones ni néerlandophones.
Ce qui est important, c'est qu'à partir du moment où le partenariat s'est mis en place entre les deux structures, il y avait eu la volonté que ce soit un partenariat équilibré, très 50/50 dans les moyens qu'on mettait dans le projet, notamment les moyens financiers. Il y avait cette volonté de ne pas dire qu'un mette d'une façon significative plus ou moins que l'autre parce que du coup ça va mettre un rapport de force qui va être plus compliqué à gérer, donc chacun contribue de façon égale. Chaque structure est allée chercher dans sa Communauté des sources de financement pour le festival. Et donc côté francophone, ça s'est traduit du fait de se tourner vers la Fédération Wallonie-Bruxelles, en l'occurrence vers le secteur qui était le plus à même de reconnaître le festival, et qui était identifié comme le secteur « cirque, arts de la rue et arts forains » qui est un des secteurs au dans l'organigramme au niveau de la FWB ; et donc d'aller dans ce secteur-là pour trouver des financements. Il y a eu une convention qui a été établie entre le Centre culturel et la FWB pour financer le festival chaque année : ce financement étant donc une partie du financement du festival. Et puis cela a duré quelques années, puis il y a eu le nouveau décret des Centres culturels...un moment d'ailleurs faudra d'arrêter de l'appeler « nouveau », mais c'est pour dire de quoi on parle…mais donc dans ce décret -à, il y avait l'axe de spécialisation, des dispositifs de spécialisation.
Pour résumer, dans l'ordre ça s'est fait comme ça : il y a un festival, on le fait reconnaître en tant que festival, puis il y a un nouveau décret qui amène un dispositif de spécialisation, et là on se dit que le festival peut rentrer dedans. Mais après, à partir de ce moment-là, on s'est dit que si c'est reconnu comme une spécialisation, il faut que nous, Archipel 19, on ne s'en tienne pas à un festival une fois par an, il faut que vraiment on investisse cette spécialisation. On est devenu pour la FWB un opérateur spécialisé dans les arts de rue et arts forains en considérant

du coup qu'on doit faire le maximum pour vraiment être utile par rapport aux structures arts de rue et arts forains.
Mais si tu veux ce qui est compliqué, il y ce festival avec qui on est mis avec un opérateur néerlandophone qui, lui, se réfère…qui a d'autres références que nous, lui se réfère à la Communauté flamande VGC, et donc, il y a aussi d'autres exigences de leur côté, et c'est ça qui rend le partenariat difficile, mais intéressant aussi ; chacun on doit rendre des comptes et répondre à des exigences administratives différentes : ça rend les choses plus complexes, mais vraiment intéressantes. C'est aussi le sens des accords bi-communautaires (COCOM), où on a en effet des enveloppes pour des projets bi-communautaires ; je pense que c'est Joëlle Milquet et Sven Gatz qui ont dégagé des enveloppes pour justement favoriser sur Bruxelles de projets entre néerlandophones et francophones, donc voilà, l'esprit est là, mais après la mise en œuvre on se rend compte que c'est toujours complexe…mais comme bien des partenariats. Donc il y a ce niveau-là et il y a aussi le niveau où nous, du coup, on devient partenaire de la FWB pour devenir un opérateur spécialisé en arts de rue et art forains et du coup, qu'on doit faire le maximum pour être utile par rapport aux structures de cirques, arts de la rue et arts forains.
Et donc, nous on a commencé une réflexion pour savoir comment justement le reste de l'année jouer un rôle, sachant que notre infrastructure n'est pas optimale par rapport au cirque. Et donc ces dernières années on a mis en place, en tout cas c'est ces deux dernières saisons qu'on le fait, un partenariat avec d'autres partenaires cirques, notamment L'Espace Catastrophe et le Centre culturel Wolubilis qui a aussi cette reconnaissance cirque dans le nouveau décret, et donc on fait des accueils en résidences en partenariat, c'est-à-dire que sur la saison il y a 3 fois 3 semaines de résidence pour un projet : une semaine chez nous, une semaine à L'Espace Catastrophe et une semaine au Wolubilis. Et donc le projet passe dans trois lieux et chaque lieu essaye d'apporter des ressources au projet : ça peut être des ressources administratives, l'aide à l'écriture, du conseil artistique et technique, etc. On est dans un projet d'acquérir un chapiteau qui puisse être installé à Berchem-Sainte-Agathe qui lui justement devienne une infrastructure plus adaptée au cirque et qui pourrait être mis plus largement à disposition. On a une salle, mais on est généraliste et on fait plein d'autres choses, la spécialisation fait partie de toute une palette.

Il y a plusieurs volets au festival, comment s'articulent-ils ?

Ils ont été successifs. Le premier élément c'est le festival visuel. Le Boem-Boum, mais ça c'est une initiative communale, c'est la commune qui est porteuse de ça, nous on est partenaire, et donc justement dans l'idée de se dire qu'on commence à avoir dans le domaine du cirque…on joue un rôle dans le domaine du cirque, cirque et arts de rue, quand on vient nous solliciter, on se dit que, voilà quelque chose qu'on peut mettre dans le partenariat, car on a des ressources par rapport à ça. Et puis tout ce qui est festival up et les partenariats avec L'Espace Catastrophe, c'est aussi ces dernières années que cette spécialisation nous permet de nous identifier plus officiellement, mais moins avec cette dimension de territoire ; en effet, L'Espace Catastrophe , qui a son siège à Saint-Gilles, ils occupent les anciennes glacières de Saint-Gilles, avait un projet sur la commune de Koekelberg, mais qui malheureusement est tombé à l'eau, mais qui était pour nous une super opportunité de développer cette spécialisation. Mais donc, on continue à être en partenariats, mais moins avec cette dimension de territoire.

Au départ de l'initiative inaugurale de l'opérateur flamand De Kroon, en interne à Archipel 19, quelle est l'instance qui a avalisé ce partenariat pour la mise en œuvre du festival qui a, *in fine*, contribué à votre reconnaissance de *spécialisation* : le CA, le CO, la direction, un rapport de force des opérateurs (chargés de projets) qui y trouvaient de l'intérêt et du sens, une piste dégagée par une analyse partagée du territoire… ?

Il faut que je vérifie, mais je crois bien qu'à l'époque c'était la direction. Ce qu'il faut dire aussi, qui est intéressant, c'est qu'à la suite de ce partenariat pour le festival visuel, après quelques années, à ce moment-là, il y a donc à peu près 20 ans, c'était tout à fait inédit à Bruxelles de faire des partenariats néerlandophones-francophones pour des structures culturelles comme ça. On ne parlait pas encore des accords bi-communautaires, donc c'était alors vraiment totalement inédit, tout à fait novateur…à tel point que, petit clin d'œil, il y a des représentants des deux structures qui ont été invités par le Roi, le Roi des Belges, parce que c'était considéré comme une initiative novatrice et qu'il fallait l'encourager…
Et donc oui, comme ce n'était pas dans les pratiques habituelles, c'est la direction qui a conçu le partenariat en objectif de projet.
C'est aussi à partir de cette expérience de partenariat que la commune s'est dit qu'il fallait vraiment créer un réseau entre les opérateurs culturels francophones et néerlandophones au niveau local : ça recouvre maintenant les deux bibliothèques, les deux Centres culturels, les deux académies…

Pour en rester au niveau local, quel est votre interlocuteur : l'échevin de la culture, le bourgmestre, le Collège en général… ?

L'échevin de la culture, mais en l'occurrence c'est « les échevins de la culture », puisqu'il y un échevin de la culture francophone et un échevin de la culture néerlandophone. Donc eux sont les interlocuteurs et ils soutiennent fort cette idée-là, parce que quand tu vis à Berchem, c'est assez évident qu'il faut travailler ensemble, cela correspond vraiment à une réalité de population.

Est-ce que dans ta fonction de directrice tu as dû profiler des offres d'emploi, des engagements, spécifiquement à l'organisation de cet évènement ?

Ça a été un peu le fruit du hasard, même si ce hasard s'est avéré jusqu'ici positif et fructueux parce que…il se trouve qu'on a dans l'équipe…c'est vrai que depuis toujours il y avait une personne de référence dans l'équipe pour le festival et qui porte vraiment ça. Après, tout le monde est concerné : la communication est concernée, la technique est concernée, l'administration est concernée…mais, effectivement il y a une personne qui coordonne tout ça. Mais au fil des années l'équipe change, et actuellement, il y a Bruno, un chargé de projet, qui lui-même, il y a quelques années, faisait du cirque et donc il est très impliqué et intéressé par ça. Mais l'organisation du festival mobilise toutes les ressources humaines et matérielles d'Archipel 19, c'est un des moments phares du Centre, ça cimente quelque chose, oui, ça consolide quelque chose, c'est un moment où l'on ne se pose pas la question de savoir quelle fonction doit y être ou non, tout le monde doit y être, c'est tout ; on ne se pose pas la question si ce qu'on fait à ce moment-là est conforme ou non sa fonction, c'est un moment qui permet de « faire équipe ».

Concernant la question du public, le rapport d'activités stipule que « la mobilisation d'un public plus éloigné de nos référentiels culturels doit continuer à nous préoccuper dans les initiatives futures » : peux-tu expliquer ce que l'on doit comprendre par « un public plus éloigné de nos référentiels culturels » ?

Il faut comprendre « public multiculturel », un public essentiellement originaire du Maghreb qui est géographiquement, et je ne veux pas rentrer dans la caricature, mais plutôt localisé dans la Cité Moderne et la Cité ; dans la commune ce sont les quartiers les plus populaires. Donc, « référentiels culturels » doit être compris dans son sens anthropologique, celui du pays d'origine duquel sont issues ces personnes, mais aussi dans le sens dans lequel la sociologie le conçoit avec la notion d'habitus, comme des codes culturels. Moi, ce qui me frappe fort, c'est que le fait d'aller voir un spectacle, c'est vraiment culturel, et de se rendre compte que justement, pour certaines personnes, aller voir un spectacle n'est pas un moyen d'appendre. Ce n'est pas dans la pratique…et donc, la question c'est comment on fait, quand même, pour que des personnes se disent : « tient ! il y a des choses intéressantes à voir là-bas, de vivre là-bas (festival, Centre culturel) …je vais aller voir ! Je vais essayer ! » ? C'est un défi pour nous, parce que par ailleurs, oui, en plus, localisé dans la Cité, il y a les préjugés : « c'est les problèmes », « c'est compliqué » en termes de « cohésion sociale ».
Et donc, pour susciter l'envie « d'aller voir », « essayer », le fait que ça se passe hors mur, dans l'espace public, facilite les choses, en quelque sorte chacun fait un pas vers l'autre.
Oui, vraiment, c'est ça l'idée...

Comme toutes activités ou évènements organisés, pour n'importe quel Centre culturel, il y a une forme d'évaluation, donc j'imagine bien les réunions avec les partenaires, avec l'équipe du Centre…mais comment faites-vous pour avoir un retour du public, des publics plutôt ?

Contrairement en effet aux partenaires et à l'équipe, c'est très informel. Il y des années où on a fait un recensement pour voir d'où viennent les gens, parce que la question était de savoir si on était avec un public local, bruxellois, ou national…car comme je le disais tout à l'heure, De Kroon et Archipel 19 appartiennent à des communautés différentes, la question était importante de voir d'où vient le public, et ça à tous les niveaux du territoire. Donc, pour ça, on avait mis au point des sondages lors des festivals…oui, j'ai relevé dans le rapport d'activités un tableau dans lequel les publics sont clairement identifiés et les communes d'où ils viennent aussi. Mais aussi, un des financements du côté néerlandophone, c'est un financement dans une enveloppe pour valoriser Bruxelles au sein de la Flandre, donc amener des Flamands à Bruxelles, et donc, eux, ils doivent vraiment quantifier, pour montrer que voilà, ça remplit aussi ce rôle-là. Donc, sur le quantitatif c'est sur le moment même, on sonde, maintenant sur le qualitatif, c'est vraiment nous… dans comment on ressent, dans le contact avec les gens, les discussions…c'est très informel. Il y a aussi que le festival est gratuit, se passe dans l'espace public, il n'y a pas une porte d'entrée par laquelle tout le monde doit passer et nous permettrait de…mais je pense qu'en termes d'évaluation auprès du public, il y aurait sûrement des choses à faire, mais en même temps j'ai l'impression que c'est quelque chose qui marche, et ça me va aussi de dire qu'on ne va pas cadrer tout ça en termes d'écrits, d'analyses…et puis dans un festival comme celui-là, on est dans un contact permanent avec les gens, on est en direct.

Est-ce que vous vous dites que le festival est assez installé, assez populaire et qu'il se suffit à lui-même pour sa promotion, ou alors chaque année vous devez faire un travail de communication et de sensibilisation ?

On sent que c'est installé, mais en même temps que c'est fragile. À notre échelle, c'est un gros projet, mais au niveau régional, c'est un petit projet, tout ça est relatif. Donc nous, chaque année, il faut… on fait le choix d'y mettre beaucoup d'énergie, d'énergie humaine et des moyens financiers, pour mobiliser, pour faire des partenariats avec des opérateurs du champ social pour justement toucher le public dont on parlait tout à l'heure, et se dire qu'eux, ce sont de bons interlocuteurs, c'est des bons traits d'union en fait pour aller vers ces publics. En fait, avec l'équipe en place, c'est quelque chose de très installé, on ne fait plus grand-chose seul, on fait beaucoup de choses en partenariat avec les associations locales. Et ça tient aussi à la personnalité…je vois bien qu'au niveau de la personnalité des chargés de projets, c'est quelque chose d'extrêmement important… Mais donc, quand on change une personne, les dynamiques changent, très très clairement, et donc les partenariats changent aussi.
C'est une alchimie qui se fait entre des partenariats, des publics, l'enthousiasme et l'expertise de l'équipe et un gros travail de communication. À chaque édition, le festival est le résultat d'un équilibre de tout ça qu'il faut à chaque fois trouver. C'est un travail de valorisation permanente ?
Oui, c'est vivant quoi, c'est une structure vivante…comme un organisme vivant, ça se développe, ça se transforme…et parfois ça meurt.

ANNEXE II

Entretien avec Édith Grandjean, directrice du Wolubilis : 6/01/2021

Il faut que je précise que je suis en fonction que depuis 6 mois et qu'en plus toute cette période on était dans la crise COVID.

Que recouvre le terme « programmation » au Wolubilis ?

Le terme « programmation » recouvre beaucoup de choses parce qu'en fait on a beaucoup d'animateurs qui sont programmateurs. Maintenant, ce n'est pas une programmation grande scène, nous n'avons pas une orientation grande scène, nous n'avons pas de grande salle, nous gérons une salle réduite, qui est « la Bisectine » qui a une jauge d'environ 80 personnes. Et dans le cadre de cette salle-là, on beaucoup de programmation pour jeune public : on fait beaucoup de scolaire, associations…. D'ailleurs, j'y pense, pour en avoir discuté lors de mon engagement, que c'est la volonté que cette « petite salle » soit utilisée au maximum de ses potentialités qui a fait que la programmation soit si importante ici. Cette salle-là a aussi comme fonction d'accueillir des compagnies jeunes publics qui viennent finir leurs spectacles ou qui viennent le créer. Et comme on a aussi une spécialisation en arts plastiques, et que de plus en plus d'artistes plasticiens font ce que l'on appelle de la « performance », et alors entre le théâtre et la danse, la « Bisectine » est aussi parfois le lieu où on montre des performances artistiques plastiques qui mélangent plusieurs disciplines. On a une énorme programmation en arts de rue et du cirque, et là le moment phare sont « les fêtes romanes », mais tout au long de l'année on propose dans les quartiers à d'autres moments des programmations en arts de rue et arts du cirque et on accueille aussi beaucoup de compagnies qui viennent répéter en nos murs.
Alors, qu'est-ce qu'être programmateur au Centre culturel Wolubilis ? c'est être en lien avec des artistes et de leur permettre d'exercer leur métier et de se confronter à du public, que ce soit en arts de rue et du cirque ou en jeune public.
On va aussi dans les quartiers pour programmer des activités, toujours pour jeune public, en lien avec nos partenaires habituels comme le PCS, la bibliothèque…

Concernant la programmation jeune public, y a-t-il une programmation spécifique, ou plus dominante qu'une autre ?

Le plus gros de la programmation jeune public, dans notre salle, c'est vraiment du théâtre avec un peu de danse. Mais en spectacles intimistes, petite jauges petite forme. On fait aussi beaucoup d'ateliers créatifs autour de notre programmation, on accompagne notre programmation, dans l'idée ça s'appelle « les après-midis », c'est que les personnes pouvaient venir à un spectacle et puis participer à une série d'ateliers. Et maintenant, on essaye que chaque spectacle soit suivi d'un atelier, pour développer son côté créatif et artistique ou même manuel après avoir vu un spectacle. On a une logique vraiment de se rapprocher et d'être en contact avec notre public. On n'est pas que dans une offre. Et même là, on essaye de travailler le lien intergénérationnel, car le jeune public on vient souvent avec ses parents, ou ses grands-parents, en tout cas on vient rarement seul, c'est souvent accompagné par un adulte, et donc c'est un moment partagé, c'est quelque chose en lien avec les générations, c'est vraiment de tisser des liens entre générations.

Tu as mentionné le PCS comme un de vos partenaires habituels, les PCS sont en général implantés dans des sites de logements sociaux, cette démarche est récente ou elle s'inscrit dans une tradition du Centre ?

De fait, ça existe depuis longtemps, mais je dois bien dire que la crise Covid a contribué à devoir beaucoup décentraliser nos activités, et donc ça a donné un coup d'accélérateur à ce type d'action, et aussi donc, à renforcer nos liens avec plusieurs PCS, que ce soit à Andromède, Kappeleveld, au Mont Saint Lambert qui sont des sites de logements sociaux à Woluwe. La crise a renforcé l'axe hors mur de nos actions, c'est sûr.

En termes de perspectives après Covid, vous évaluez ce type de démarche hors mur comme un axe que vous voulez développer ?

Ce qui est vu assez positivement par l'équipe, c'est de se permettre de voir et de faire les choses autrement, et donc ça va continuer d'une manière ou d'une autre, mais on ne peut pas non plus institutionnaliser le mode de travail pendant la crise, parce qu'il y a aussi toute l'organisation du travail qu'il faut repenser. En tout cas, il y a la volonté de varier nos modes d'action, parce qu'on sent que ça touche d'autres lieux, d'autres publics.

Dans la plupart des Centres culturels, il existe une fonction de programmateurs, ici il y en a plusieurs, à quoi ça tient ?

Ici, il n'y a pas un programmateur, ils sont tous programmateurs, enfin on est tous programmateurs, mais aussi on a tous une programmation médiation et atelier, et c'est la question de la médiation, je pense, qui détermine qu'il y a plusieurs personnes qui occupent cette fonction.

Woluwe, dans le Cluster, est classé comme commune dont les habitants ont des revenus qui se situent au-dessus de la moyenne générale, comment, a contrario, vous touchez le public plus aisé, puisque la programmation est axée médiation ?

En fait, à Woluwe, il y a notre Centre culturel reconnu en tant que tel, avec notre petite salle, et puis il y a le grand théâtre, l'ASBL Comité Culturel, qui lui est géré et financé par la commune et qui vit de ses recettes propres, et qui n'est pas reconnu en Centre culturel, et qui a une programmation générale, plus en lien avec un public plutôt classe moyenne. Ça nous laisse donc une marge de manœuvre importante pour faire notre travail de médiation, comme d'ailleurs le stipule le décret de reconnaissance des Centres culturels.
Mais bon, au-delà de la programmation, on a aussi une offre avec l'artothèque, qui met à dispositions à la location d'œuvres d'art, principalement d'art contemporain, on a des expositions avec des visites guidées, il y a plusieurs formules, ce qui permet de brasser un public assez large.

L'analyse partagée du territoire est une pratique régulière des Centres culturels pour définir leurs enjeux et actions territoriales. Cois-tu que, suite à une analyse partagée du territoire, l'importance de l'axe programmation soit remise en cause, en tout cas dans le volume de travail qui y est consacré ?

L'analyse partagée du territoire nous sert surtout à évaluer nos projets, les affiner par rapport aux besoins des habitants et des associations, voir même les réorienter, comme par exemple pour les interventions hors mur qu'a suscité la crise, mais ne remet jamais fondamentalement la culture générale de travail d'une équipe d'un Centre.

A Woluwe, c'est d'abord le théâtre qui a existé ou le Centre culturel, parce que sur le site on ne voit pas la différence ?

Historiquement le Centre culturel est plus ancien que le théâtre. Ce site internet commun, c'est en quelque sorte le fait de rassembler nos forces. C'est une idée de coopération, en se disant que toute façon, l'utilisateur final…de toute façon tous les gens avec qui on travaille qui sont dans les PCS et les quartiers sociaux ne vont pas sur le site internet. Donc notre site internet, c'est une vitrine de Woluwe, après on a notre magazine sorti où on illustre nos actions dans les quartiers populaires. Le site, ce n'est pas une présentation institutionnelle, c'est juste l'accès au minimum d'informations, d'ailleurs ces informations concernent d'autres acteurs culturels de Woluwe, comme la bibliothèque, Alaï qui danse…

ANNEXE III

Entretien avec Fréderic Fournes, directeur du Brass, Centre culturel de Forest : 2/12/2020

J'ai relevé dans le rapport d'activités une orientation directrice du Brass dans ses actions : « le renforcement des *liens* intrafamiliaux ». Pourrais-tu m'expliquer les éléments qui ont participé à ce que le Centre soit dans cette configuration de manière aussi importante, d'autant plus que la reconnaissance du Brass comme Centre culturel est relativement récente (2 ans) ?

Ça s'est fait en deux temps. Le premier temps, c'est depuis longtemps, depuis mon arrivée, donc en mai 2012, j'ai en priorité rencontré l'ensemble des structures de terrain sur le territoire de la commune : des maisons de quartiers, des associations, maison des jeunes…vraiment toutes les structures qui agissent en première ligne sur le territoire forestois ont été impliquées sur mon état des lieux dès ma prise de fonction pour essayer vraiment de connaître quels étaient les besoins du territoire. Cela a été le cas avec quasi toutes les associations, donc plutôt du secteur social et socio-culturel. Et très rapidement, il a eu un retour, déjà il y avait beaucoup d'enthousiasme dans le fait qu'on relance le Centre culturel, ça, c'était vraiment une attente énorme du terrain, et surtout l'envie de collaborer, et notamment de collaborer sur cet axe autour des liens, de renforcer les liens. Ça, c'était vraiment une volonté très forte. Ça c'était le premier temps, bien avant qu'on travaille sur notre demande de reconnaissance, donc ça c'était le premier état des lieux, le premier diagnostic. Après, quand on a fait la récolte des données qu'on dit « froides », avant l'analyse partagée du territoire, on a pris conscience qu'il y avait vraiment un enjeu indispensable à ce niveau-là, mais qui n'est pas propre à Forest, il peut se retrouver dans énormément de communes de la région bruxelloise, et c'était le taux de chômage et de sous qualification des jeunes qui était assez étourdissants. Ça, c'était le premier axe sur lequel on pouvait travailler. Ensuite, on s'est mis à interroger les habitants au-delà des partenaires associatifs, directement sur le terrain. On a fait plein de modes de concertations, mais dont un, qui est important, et c'est celui-ci qui nous a fait prendre conscience de ce besoin, c'est le dispositif « porteur de parole » qui a été pas mal développé par PAC[163], et on a été formé à ce dispositif de concertation. Et donc, l'idée c'était d'aller au plus près des habitants pour les interrogés sur leurs besoins vis-à-vis de…culture, vraiment. Et alors, je me souviens très bien, parce que je l'ai fait avec l'équipe, je me vois interroger des mamans, et elles parlent toujours, toujours de leurs enfants, mais jamais d'elles. Et je leur dis : « là vous parlez toujours de vos enfants, mais pas de vous, de vos besoins…qu'est-ce que vous attendez d'un Centre Culturel ? Qu'est-ce qui pourrait vous apporter à vous ? » Cela a été une grande surprise pour elles, parce qu'on ne leur demande jamais ça. Et donc, c'était vraiment essentiel pour elles de dire : « au quotidien, vraiment, la vie c'est difficile toujours, on est dans un rythme effréné, on n'arrive pas à se poser, du coup on n'a jamais un moment avec nos enfants, de se poser avec eux, respirer un coup, et puis d'être dans une autre relation avec eux… ». C'est là, vraiment, qu'il y a eu ce constat de retisser des liens intrafamiliaux, mais de manière…sur ce qui fait notre compétence, notre savoir-faire, c'est-à-dire l'art et la culture, la mise en place d'ateliers créatifs participatifs pour les familles.

[163] Présence et Action Culturelle

Tu as dit que tu avais constaté, dans ta première démarche, une forte attente des associations de terrain par rapport au Centre culturel. En quoi consistait cette attente ?

C'était de notoriété publique que la structure n'allait pas bien, qu'elle était dans une situation délicate. Donc je pense qu'il y avait une volonté pour ces acteurs de dire que c'est important d'avoir un Centre culturel avec qui on peut collaborer, qui peut aussi nous fédérer d'une certaine manière…alors sur les compétences d'un Centre culturel évidemment. Alors c'était ça, cette volonté de dire « nous on a vraiment besoins d'une structure comme le Brass », et de collaborer avec…il y avait déjà une habitude d'utiliser les lieux puisqu'il n'y avait pas d'activités propres à la structure, évidemment les associations s'étaient emparées des espaces, et tant mieux, parce que moi j'ai dit, ça, c'est génial, pour nous c'est une force que vous soyez là présent, de profiter des espaces, mais allons plus loin dans notre mode de collaboration, et donc on s'est mis d'accord sur des conventions de partenariat, on a défini des objectifs en commun…et donc ça, ça été le cas avec beaucoup d'associations sur la commune, pour au-delà de la mise à disposition des locaux, de mettre en place des projets. Par exemple, je pense à Une Maison en Plus qui avait un atelier céramique, et j'ai dit : « mais là attendez, je vois que vous êtes à l'étroit, il se trouve qu'à l'Abbaye de Forest on a de grands espaces, des grandes galeries, est-ce que ça vous dit de les occuper plus d'un mois, pour que les enfants puissent travailler sur de très très grands formats ? » Et là, ça va faire neuf ans que tous les ans Une Maison en Plus peut travailler à l'Abbaye, et les enfants exposent, c'est-à-dire que toutes les productions de leur École Créative sont exposées dans le cadre majestueux de l'Abbaye de Forest. Donc au niveau de nos objectifs, c'est gagné quoi, c'est vraiment une collaboration qui faisait lien avec une association, des enfants, des familles. C'est une collaboration très concrète dans nos objectifs de créer et de renforcer les liens avec les associations en général, et les liens intrafamiliaux en particulier. Et on collabore comme ça avec beaucoup d'associations.

Tu peux m'expliquer la différence, en termes de reconnaissance, entre une Maison des Culture et un Centre culturel ?

Alors, la différence absolue entre les deux, du côté des Maisons des Cultures il y a un axe petite enfance très forte, donc 0 à 3 ans, c'est vraiment spécifique à la Cocof, l'axe jeunesse est vraiment très fort présent dans la reconnaissance Maison des Cultures Cocof, il est aussi présent pour les Centres culturels, mais c'est vraiment la priorité de la Cocof, et mettre en avant et dynamiser le milieu artistique et culturel bruxellois est aussi très spécifique à la Cocof. Ça veut dire que tout le reste, c'est vraiment dans le cadre du Centre culturel. Alors, c'est évidemment compliqué, car on est un cas atypique, unique…il n'y a pas d'autres structures qui sont à la fois Centre culturel et Maison des Cultures. Ça s'explique vraiment qu'avec le moratoire sur le décret des Centres culturels, la Cocof à l'époque ne voulait pas nous laisser sans soutien, et ne souhaitait pas attendre que ce décret soit à nouveau en application, donc c'est pour cela que via un double…on a un double statut…et qui peut paraître parfois déstabilisant, autant pour nous que pour les institutions, mais on tente chaque fois de clarifier quel axe dépend de quelle structure…ce qui n'est pas toujours évident, je te l'avoue.

En lien avec votre objectif de tisser et renforcer les liens à plusieurs niveaux, j'imagine que le Brass participe activement et régulièrement aux espaces de concertations associatives locales comme ils en existent dans toutes les communes ?

Oui, on le fait à deux titres, on le fait dans le cadre de la « cohésion sociale », mais du côté du CPAS à un niveau, et du côté de la commune en lien avec le service « cohésion sociale ». Donc ça été très très fort au départ, et puis là je pense qu'ils ont un peu…ce n'est pas de notre fait, mais je pense, notamment du côté de la commune, il y a moins de réunions, clairement…parce que c'est souvent lié aux dispositifs de « cohésion sociale » de la Cocof, donc c'est pour préparer les candidatures et donc, tous les cinq ans il y a des réunions assez intensives, et puis ça se calme une fois que les structures sont reconnues. Donc ça, c'est vraiment au niveau « cohésion sociale ». Au niveau culturel pour le coup, il y a un service culturel à la commune, mais c'est assez récent, et donc, avant qu'on soit reconnu comme Centre culturel, on faisait aussi office comme service culturel communal. Par exemple quand avec la commune on co-organise le parcours d'artistes, là c'est vraiment un projet qui serait plus légitime au niveau d'un service culturel communal…mais pour autant ça nous permet aussi de créer un lien avec un aspect qu'on n'a pas évoqué encore, c'est le secteur artistique qui est assez foisonnant sur la commune de Forest. Il y avait là aussi un moyen de…fédérer les artistes à l'échelle de la commune. Mais pour autant, dès qu'on a mis en place notre Conseil d'Orientation, ça a été un moyen de concertation en interne avec les associations. Et les Dimanches Atomix, qui ont été la première expérience pour tester ce lien avec les familles, on ne pouvait pas le faire sans la collaboration des partenaires associatifs. Dans le CO, il n'y a pas de représentants politiques, il y a des artistes, des habitants et des partenaires associatifs, donc un tiers, un tiers, un tiers.
Mais au-delà des associations, pour nous, il était prioritaire de tisser un lien vraiment qualitatif avec les familles du quartier. Alors comment ça s'est passé ? Ça, c'est vraiment Déborah (chargée de projets) qu'il l'a proposé, et après avoir consulté le CO et qui l'a évalué et l'a validé, elle a dit : « moi je vais aller dans les associations du quartier et des alentours et, vraiment, je vais participer, proposer des ateliers, « prendre la température », voir comment ça se passe. » Donc, c'est vraiment un travail d'immersion, en dehors du Centre. Et d'en profiter pour discuter et interroger les travailleurs là-bas, les familles, les mamans, les jeunes…et donc de continuer à activer et réactiver toute cette analyse partagée du territoire autour de ce qu'on pourrait leur proposer pour resserrer les liens des familles et leurs enfants, et les associations…
Et donc, Déborah a vraiment retissé des liens de confiance de cette manière-là. Donc c'est vraiment une stratégie pour aller en immersion sur le terrain, avec nos partenaires, pour vraiment sentir les besoins des familles et complètement revoir notre mode de fonctionnement et nos opérations. Au niveau de l'analyse du terrain, vraiment pour nous la priorité ce sont les gens du quartier.

Vos liens de collaboration avec les associations, quand ça se confirme, sont établis avec des conventions de partenariat ou restent-ils informels ?

À chaque fois ça fait l'objet d'une convention sur laquelle on se met d'accord sur les objectifs, puis très souvent on la laisse courir sur deux ou trois ans, après on fait un petit point, on évalue, dès fois ça fait apparaître le besoin de développer le partenariat sur d'autres aspects, alors on se dit pourquoi pas, mais alors est-ce qu'il ne faudrait pas faire appel à d'autres associations ? En fait, c'est super souple. La convention, c'est aussi un moyen pour chaque partenaire d'aller voir ses propres pouvoirs subsidiant, comme la Cocof, comme Medina par exemple avec son école des devoirs, elle a une convention avec le Brass et elle peut dire à la Cocof : « voilà, nous on

utilise les espaces du Brass, on collabore avec eux et pour accomplir nos missions en tant qu'école des devoirs, mais aussi sur tous les axes créatifs sur lesquels on collabore ».

Est-ce qu'on peut concevoir que votre orientation de *liaison* est juste une étape, une sorte de sas nécessaire de par votre reconnaissance récente, pour passer à autre chose, par exemple à des activités plus classiques des Centres culturels, comme par exemple faire plus de programmation ?

Alors ça, c'est un point essentiel sur lequel on a dû revoir totalement notre mode de fonctionnement. En fait, avant qu'on affirme les axes de liaison, on avait mis en avant une programmation, que je vais volontairement appeler « nocturne », très forte…voilà, très présente, avec des partenariats aussi très forts, avec des structures emblématiques, notamment au niveau des concerts, et donc ça prenait une place très très importante, et aussi dans le travail de l'équipe. Et alors, très vite quand justement on a voulu renforcer ces liens intrafamiliaux, on s'est dit, ça ne peut pas continuer comme ça. On ne peut pas avoir une intensité nocturne du projet et on se doit de rééquilibrer, j'ai vraiment dit comme ça, à l'équipe : « le diurne et le nocturne ». Le diurne, parce que c'est là qu'on s'adresse aux familles, évidemment dès le matin, dès l'ouverture du Centre culturel, et donc il faut qu'on rééquilibre notre offre, notre manière de fonctionner entre ces deux moments-là, et donc on a mis un peu la pédale douce sur les soirées, sur les concerts, et puis petit à petit, et c'est aussi Déborah qui l'a développé avec notre reconnaissance, et financièrement ça nous a permis de le faire, la programmation jeune public. Cette programmation émerge depuis deux, trois saisons, et donc, grâce à cette programmation aussi, on crée du lien entre des activités, des ateliers créatifs et quelque chose qui de l'ordre de la programmation à proprement parlé. Mais tous les spectacles qu'on choisit sont de petites formes, où les équipes artistiques acceptent toujours les bords de scène, et aussi, avant et après, préparer le spectacle avec les familles et en discuter. C'est une programmation qui dialogue toujours avec ce qu'on met en place à travers les ateliers.

En imaginant que le Brass décroche le « jackpot » en termes de subvention, qu'il obtienne d'un coup une masse supplémentaire de moyens financiers importants, vous utiliseriez ces moyens pour renforcer et développer l'axe de *liaison.* Ou alors vous vous dite que cet axe-là a atteint une certaine maturité et stabilité, puisqu'en effet il participe principalement à la configuration du Brass, et alors, vous mettriez ces moyens dans éventuellement dans d'autres choses ?

Alors, tu ne crois pas si bien dire, parce que le « jackpot » on l'a obtenu, enfin bon, ce sont des moyens relativement importants, qui pour le moins ne sont pas négligeables. On s'est aligné dans le cadre de l'appel à projets « un futur pour la culture » pour des résidences d'artistes participatives, et donc on a obtenu des aides pour développer des résidences d'artistes, on appelle ça « des résidences partagées », donc tout est dit, le but ce n'est pas l'artiste seul dans son coin, déconnecté de la réalité, c'est vraiment des artistes qui vont avec des habitants co-créer. Et pour nous, la priorité du public dans cette démarche de co-création ce sont les enfants et les familles qui participent à nos ateliers. Donc, au contraire, c'est un axe qu'on enrichit, qu'on étoffe et qu'on déploie quand on trouve des moyens qui permettent de le faire. Il y a des artistes qui ont de leur ADN…qui ont vraiment cette obsession de co-créer avec la population, et donc maintenant on peut leur offrir ce qu'on appelle des résidences partagées de co-création.

ANNEXE IV

Entretien avec Karin Fontaine, directrice de L'Entrela et Bénédicte Williot, chargée de projets (communication-éducation permanente) : 14/12/2020

Pouvez-vous m'expliquer à quel moment, historiquement parlant, il y a eu des activités d'éducation permanente à L'Entrela ?

Karine Fontaine

Je pense dans l'historique des choses, L'Entrela avait quand même à la naissance une option éducation permanente, très vite il y a eu l'alpha, très vite il y a eu une école des devoirs, très vite il a eu des actions, mais vraiment ciblées en éducation permanente. Dès les années 70, l'éducation était dans l'ADN de l'Entrela, mais parce qu'aussi, à Evere dans les années 70, il n'y avait rien au niveau associatif. L'Entrela, même en tant que Centre culturel, était la seule structure associative qui pouvait accueillir ce type d'activités d'éducation permanente. Il y avait une grosse demande, mais aucun opérateur. Par exemple, si tu vas à Saint-Gilles, il y a un tissu associatif important, il y a une kyrielle d'associations qui font de l'éducation permanente, et donc on comprend bien que le Centre culturel de Saint-Gilles ne va pas développer ce genre d'activités, tandis qu'à Evere, il n'y avait rien, aucune structure à part l'Entrela, ne pouvait accueillir ces activités d'éducation permanente…et donc au niveau du territoire, on a très vite pris ce rôle-là. Il y avait bien des associations comme le PAC ou Vie Féminine, mais très spécialisées et suivant des piliers politiques et très peu développés au niveau du territoire, donc on a pris ce pli en éducation permanente. Et puis, au fil des années, quand moi je suis arrivé, on a fait quand même un travail depuis 2013 sur le sens de notre action au sein du territoire, et quand on a fait ce travail-là, on s'est rendu compte qu'on était vraiment « éducation permanente », et que tous les projets qu'on développait étaient vraiment dans cette action-là. En fait, les raisons historiques ont confirmé le sens de ce qu'on faisait dans notre pratique et on a continué à développer nos actions dans ce sens-là aussi. Après, pour moi, l'éducation permanente c'est très large, si on se tient au « décret éducation permanente », on ne rend pas compte…on ne rentre pas toujours dans le « décret éducation permanente », donc l'éducation permanente, ici, il faut la voir de manière très très large, avec les droits culturels, avec tout ce qui fait l'ADN d'un Centre culturel.

Bénédicte Williot

Comme a dit Karine, depuis le début il y avait cet axe éducation permanente qui existe, mais sans nécessairement avoir une conscience aussi développée que depuis qu'on a vraiment…on s'est formé en fait pour comprendre la terminologie de l'éducation permanente, mais aussi pour se l'approprier à notre façon, et ça, c'est dans le courant de l'analyse partagée qu'on a développée en 2013-2014, et suite à ça, on a fait notre contrat-programme, et on avait développé un axe éducation permanente, mais qui était finalement dans la lignée du développement culturel territorial, sans qu'on développe des outils spécifiques à l'éducation permanente parce que pour nous ça nous semblait rentrer dedans. Mais la Communauté française est revenue vers nous en nous disant que ça serait intéressant de développer des outils plus spécifiquement liés à l'éducation permanente et qu'on puisse développer notre action dans une optique…peut-être…comment dire ? Il y a plusieurs étapes dans l'éducation permanente et on était dans une étape de développer le sens critique, mais peut-être pas encore dans la propulsion d'une action politique. Et donc, il y avait eu cette question-là qui commençait à

émerger, et donc on s'est formé en équipe à l'éducation permanente avec Christian Boucq qui nous a donné quelques grandes clés et quelques méthodologies pour qu'on puisse vraiment évaluer notre action avec des critères spécifiquement dédiés à l'éducation permanente. Et donc sur cette base-là, on a continué à se former en équipe, Karine, Ioanna (médiatrice culturelle) et moi pour développer des outils, et de fil en aiguille de transmettre ça aux autres membres de l'équipe et de ce les réapproprier à notre façon. Et donc, il y avait une prise de consciente qui se fait dans le cadre du nouveau décret, où là on décide d'aller un peu plus loin et d'utiliser des critères des outils plus développer pour pouvoir faire notre auto-évaluation continue aussi en éducation permanente et de nos projets…et aussi de pouvoir sélectionner les projets pour les entrer en éducation permanente et les suivre avec ces critères-là, spécifiquement.

Le rapport d'activités relève plusieurs volets à votre axe éducation permanente, comment cela s'est construit, s'est articulé ?

Karin Fontaine

En premier lieu, c'était l'alpha, c'est vraiment l'alpha qui a mis le rouage en marche, dans l'éducation permanente. C'est l'aspect formation, donc c'est vraiment la branche formation de l'éducation permanente, la transmission de savoir au départ, c'était l'apprentissage de la langue à ce niveau-là. Donc, c'était la première étape, après on a élargi les choses puisque quand on travaille avec un milieu d'adultes, on discute avec eux, on parle des sujets qui les intéresses, c'est eux qui viennent avec les sujets, et donc on part vraiment à partir des apprenants de l'alpha pour aller plus loin dans le travail. Donc au départ, c'était vraiment l'apprentissage de la langue, après, c'était vraiment…alors je n'aime pas trop le mot « citoyen »…mais voilà, après je voulais que le citoyen… (en fait, le problème avec « citoyen », c'est qu'on exclut tous les gens sans papiers, et en alpha, chez nous, on a toute une série de personnes qui n'ont pas leurs papiers, qui sont en situation irrégulière), et donc, les habitants plutôt puissent faire partie prenante de la vie politique de la ville…voilà, c'est juste une question de terminologie.

Donc, l'éducation permanente, l'alpha notamment, existe à l'Entrela depuis quasi sa fondation, à l'époque, c'était la seule structure qui pouvait faire une offre qui répondait à une demande du territoire. Mais, je suppose que le territoire d'Evere des années 70 n'est plus le même qu'aujourd'hui, le vide en termes associatif a évolué. En interne de l'Entrela, qu'est-ce qui a décidé à renforcer ce pôle, puisque vous avez fait des formations, beaucoup de temps de travail, d'investissement pour vous impliquer plus dans l'éducation permanente et développer cet axe : le CA, le CO, l'analyse partagée, les membres de l'équipe… ?

Karin Fontaine

Quand je suis arrivé en 2008, le Centre culturel vivotait, donc il y avait plein de choses qui étaient en place, mais…voilà, la Communauté française voulait fermer le Centre culturel clairement. Donc je suis arrivé, et j'ai d'abord commencé, près de deux ans, pour savoir qu'est-ce qu'on faisait au Centre culturel parce que personne ne savait me le dire ? Qu'est-ce qui se faisait réellement, par quel pouvoir subsidiant on était subventionné ? Et les finances étaient très très mauvaises…donc j'ai passé deux ans juste à voir qu'est-ce que c'était le Centre culturel, donc on était en 2010 quand j'ai réglé plus ou moins les problèmes fondamentaux. Et en 2010 on commençait déjà avec les traits d'écriture du nouveau décret (de 2013) qui s'annonçait, et donc on avait déjà des pré-projets. Et je me suis dit il est vraiment temps de

donner du sens à ce qu'on fait, parce qu'il n'y avait pas de sens…il n'y avait pas de sens…il n'y avait pas de transversalité, de conducteur, de fil rouge au niveau du Centre culturel. Et donc, j'ai demandé au CECEP, en 2014, de nous accompagner, donc, on l'a fait en équipe, et on a travaillé, et le temps a passé, le temps d'engager les personnes, etc. Et donc, en 2014, on a vraiment commencé à travailler sur : qu'est-ce qu'on veut créer comme Centre culturel ? Quel serait le Centre culturel idéal dans le territoire qu'on est ? Donc, on a travaillé sur le décret avec le CECEP, ça a duré une bonne année, et au bout de ce travail-là, il était évident qu'on avait un savoir-faire en éducation permanente. Donc, pour répondre à ta question, je crois que c'est vraiment ça qui a fait qu'un moment on s'est dit que c'est une évidence qu'on est en éducation permanente. Après, savoir quelles actions on allait mettre en éducation permanente, ça a été un autre travail…et ce travail-là peut évoluer aussi suivant les circonstances…j'ai par exemple mis en éducation permanente l'informatique, mais ça a été très difficile de le mettre en marche ces deux dernières années, et on commence seulement à pouvoir mettre en marche ça en éducation permanente l'informatique…l'informatique c'était de l'éducation permanente, mais en même temps ce n'était pas comme moi je l'envisage au niveau de l'éducation permanente, et donc on est seulement en train de travailler là-dessus maintenant…il y a des choses qui se font que sur du très très long terme pour que ça se mette en place.

Au niveau de l'Entrela, comment se structure l'axe éducation permanente, vu l'importance qu'il mobilise en termes de ressources humaines, financières et logistiques, ça se voit dans le rapport d'activités, et l'aspect Centre culturel, disons, dans ses missions classiques généralistes : diffusion, programmation… ? C'est deux structures différentes qui simplement cohabitent, ou y-a-t-il une forme de coordination entre les deux ?

Karin Fontaine

Nous on travaille en transversalité complète, donc ça, c'est important. Ce n'est pas parce qu'on fait de l'éducation permanente qu'on est dans un pôle et qu'on va rester là-dedans…d'ailleurs ça pose beaucoup de problèmes au pouvoir subsidiant, car cette manière de fonctionner ne permet pas d'être dans une case, donc si on nous demande d'être dans une case, je ne peux pas l'être. La personne qui fait maintenant l'éducation permanente, ne sera peut-être pas la même pour le projet suivant. Donc, je te dirais que la transversalité fait qu'il n'y a pas de case pour ça en termes organisationnels, tout est dans tout.

Bénédicte Williot

En fait, toutes nos actions sont orientées vers l'éducation permanente, et ça avec des projets et dispositifs très concrets, ou de manière plus utopique sur d'autres actions, mais c'est je dirais l'éducation permanente la finalité de tout ce qu'on fait, l'utopie maximale. Et donc, comme le dit Karine, étant donné que toutes nos actions sont transversales, même la programmation, par l'apport qu'elle amène à tel ou tel projet ou telle action, va être impliquée dans l'éducation permanente aussi. Pas tout évidemment, il y a des choses qui font partie du service de base, mais on va essayer d'articuler les choses, par notre transversalité, pour aller vers cette direction-là : pour aller plus loin dans l'esprit critique, pour aller plus loin dans la reprise du pouvoir politique des habitants…allez plus loin dans ces démarches-là. Et en fait, il y a de moins en moins de choses qui sont du service de base, et la plupart de nos actions s'orientent de plus en plus vers cette finalité, d'une manière ou d'une autre.

Karin Fontaine

En éducation permanente on parle toujours des adultes. En fait, même le travail avec les enfants…pour moi un enfant c'est le citoyen de demain, donc il faut le former. Le travail d'éducation permanente commence quand on est enfant. Donc dans le décret, on parle bien d'adultes, mais nous on a étalé ça en objectifs sur toutes nos actions : avec les enfants, les ados…avec tous les publics.

Bénédicte Williot

L'avantage d'un Centre culturel qui travaille de manière transversale et en contact permanent en créant des liens avec tous les publics et toutes les générations…ça permet de brasser en fait, de brasser tous les secteurs, tous les citoyens, toutes les cultures, tous les âges…et ça c'est un grand avantage.

Autant j'imagine pour les enfants et les ados une fréquentions des activités du Centre sur le long terme, qu'en est-il du public adulte de l'alpha par exemple, quand le cursus est fini, certains d'entre eux gardent un contact avec le Centre ?

En fait, le cursus est très long. Il faut savoir qu'on en a qui sont là depuis 10 ans…ils ne quittent jamais vraiment le Centre, ils intègrent ce qu'on appelle des « tables de conversation », il y en a qui deviennent eux-mêmes formateurs, et puis il y en a qu'on ne voit plus, mais justement parce que leur cursus leur a permis de trouver du travail…de mieux s'insérer. Ça dépend d'un profil à l'autre…dans les jeunes, ça permet quand même à beaucoup de trouver du travail.

Est-ce que vous considérez le Centre comme une « caisse de résonnance » des préoccupations des gens ?

Bénédicte Williot

Oui, de toute façon s'il y a un besoin on l'écoute et on pense les choses, on est là pour ça, c'est même l'origine principale de la plupart des actions qu'on mène. Les citoyens viennent à nous, ils nous disent il y a tel et tel souci, on l'intègre à une analyse partagée plus large. Puis, maintenant, il y a des habitants qui viennent nous voir par ce qu'ils ont « capté » qu'ils pouvaient trouver une oreille attentive chez nous, et que s'ils ont envie de mettre des choses, des projets favorables à la collectivité, nous on en prend acte et on réfléchit ses questions avec eux, mais on les intègre toujours dans un cadre plus collectif de concertation et d'évaluation. Mais comme notre finalité c'est l'éducation permanente, on accompagne toujours la formalisation des demandes, dans nos discussions avec les habitants, avec nos outils, c'est-à-dire que les habitants sont intégrés avec nous dans un cadre méthodologique, ce qui est aussi une manière de faire de l'éducation permanente, ça nous permet à partir des demandes de construire des formes d'actions collectives citoyennes.