LA MEDIATION CULTURELLE DANS LES CENTRES CULTURELS BRUXELLOIS

PRATIQUES, REPRESENTATIONS ET PERSPECTIVES

Muriel SACCO (CCCB et GERME-ULB)

David JAMAR (METICES-ULB)

Rapport de recherche

Octobre 2014

Etude financée par la Concertation des Centres culturels bruxellois

Avec le soutien de la Commission communautaire française

Médiation culturelle, de l'importance de l'exercice des droits

Chers Collègues, Chers Amis,

Le concept de « médiation culturelle » est apparu historiquement dans les secteurs des musées et des bibliothèques. Il s'agissait, partant de l'objet culturel montré ou mis à disposition, de travailler sur la mise en relation des publics avec ce dernier. La médiation culturelle se trouvait ainsi envisagée comme facilitateur d'accès à la culture. Face à la complexité et aux multiples enjeux de notre société contemporaine (jeunesse, précarité, diversité, inter-culturalité, etc.), la médiation culturelle, conçue comme démocratisation culturelle, a évolué vers ses compléments naturels, vers les enjeux de la démocratie culturelle et de la participation des publics.

Le nouveau décret des Centres culturels remet au cœur des missions de nos associations sans but lucratif la notion de droit culturel. La médiation culturelle, articulation de la démocratisation culturelle et de la démocratie culturelle, devenant l'outil privilégié pour réfléchir la participation des publics et les conditions pratiques de l'exercice de ce droit.

La pratique du droit culturel ne peut bien sûr faire sens que si parallèlement, ou même parfois en amont, l'exercice des autres droits devient partie prenante de l'équation : le droit au logement, le droit à un enseignement égalitaire, le droit au travail, le droit à la ville… C'est à cette condition notable que la médiation culturelle, cœur de notre métier de Centres culturels bruxellois, prendra toute son ampleur.

Nous tenons à remercier toute l'équipe administrative de la COCOF, et particulièrement Madame Eliane Berthe, de nous avoir encouragés à faire le point sur cette question de la médiation culturelle dans nos Centres culturels bruxellois. Nous remercions également pour leur soutien, Madame la Ministre-Présidente Fadila Lanaan, ainsi que Monsieur Rachid Madrane, son collègue et prédécesseur en charge de la Culture à la COCOF. Enfin, nous remercions Madame Muriel Sacco et Monsieur David Jamar, d'avoir mené avec précision et rigueur cette étude, outil qui nous permet aujourd'hui d'ouvrir le débat à propos de cette question essentielle, définitivement démocratique.

Co-Présidents de la CCCB,

Sandrine Mathevon et Najib El Akel

TABLE DES MATIERES

1 DIMENSIONS DE LA MÉDIATION CULTURELLE 5

1.1 UN ENJEU CENTRAL : CELUI DES USAGES SOCIAUX DE « MÉDIATION CULTURELLE » 6

1.2 UNE DÉFINITION FORMELLE QUI INVITE À MULTIPLIER LES DIMENSIONS D'ANALYSE 9

2 MÉTHODE DE RÉCOLTE DE DONNÉES ET D'ANALYSE 11

3 LA MÉDIATION CULTURELLE À BRUXELLES 12

4 LA MÉDIATION CULTURELLE POUR LES POUVOIRS SUBSIDIANTS 15

5 LA MÉDIATION CULTURELLE DANS LES CENTRES CULTURELS 23

5.1 QUESTIONS DE DÉFINITIONS: MÉDIATIONS, MÉDIATIONS POUR QUI? 24

5.1.1 Des visées de la médiation culturelle hétérogènes 24

5.1.1.1 La médiation culturelle créatrice 26

5.1.1.2 La médiation culturelle rénovatrice 27

5.1.1.3 La médiation culturelle préventive 27

5.1.1.4 La médiation culturelle curative 28

5.1.2 Les publics et leur mixité. 31

5.1.2.1 Le nombre et la gratuité: un faux problème d'accessibilité ? 31

5.1.2.2 Quels publics? 33

5.2 RÉCITS DE RÉUSSITES: DISPOSITIFS DE MÉDIATIONS ET DÉBORDEMENTS 43

5.3 "AUTOUR" DES PROJETS 49

5.3.1 Des lieux 49

5.3.2 Une tâche individuelle ou collective? 50

5.3.3 De l'adaptation des activités du Centre culturel 55

5.3.4 Fabriquer des proximités: territoires et partenariats 58

5.3.4.1 Proximité 59

5.3.4.2 Partenariats associatifs 60

5.4 CONTEXTES: VARIATIONS ET LIMITES 63

5.4.1 De l'histoire du Centre culturel : l'héritage au présent 64

5.4.2 Influence communale 66

5.4.3 Des marges de manœuvre des Centres culturels 67

5.4.4 Continuité du personnel et médiation culturelle 67

5.4.5 Contextes de localisation 69

5.4.6 Des moyens disponibles : les ressources en question 70

CONCLUSIONS 72

BIBLIOGRAPHIE 74

ANNEXES 76

CONTACTS 77

1 Dimensions de la médiation culturelle

Les Centres culturels sont actuellement régis par le décret de 1992 de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

En Région bruxelloise, les Centres culturels reconnus sont au nombre de onze: La Vénerie à Watermael-Boitsfort, l'Espace Senghor à Etterbeek, l'Escale du Nord à Anderlecht, la Villa à Ganshoren, le Fourquet à Berchem-Sainte-Agathe, l'Entrela' à Evere, la Maison de la Création à Laeken (Bruxelles-Ville), le Jacques Franck à Saint-Gilles, le Centre culturel de Schaerbeek, l'Armillaire à Jette, Wolubilis à Woluwé-Saint-Lambert. Ces Centres culturels ayant reçu l'agrément de la Fédération Wallonie-Bruxelles, ainsi que le Brass – le Centre culturel de Forest, qui a introduit une demande de reconnaissance en septembre 2014 –, sont rassemblés au sein de la Concertation des Centres culturels bruxellois (CCCB). Nous avons également rencontré une animatrice de La Maison des Cultures et de la Cohésion Sociale de Molenbeek, un acteur incontournable de la médiation culturelle à Bruxelles.

La médiation culturelle est un terme qui a été inscrit à l'agenda politique gouvernemental à l'occasion du nouveau décret régissant les Centres culturels adopté le 21 novembre 2013 par le Parlement de la Communauté Française (Fédération Wallonie-Bruxelles), ainsi que du Plan Culturel pour Bruxelles (de la COCOF) initié par le Ministre en charge de la Formation professionnelle, de l'Action sociale, de la Culture, du Sport, des Relations internationales et du Transport scolaire à la Commission communautaire française (COCOF), Rachid Madrane, en 2012. Elle fait également partie des préoccupations des acteurs culturels depuis quelques temps déjà. Ainsi, certaines institutions culturelles ont instauré cette mission en leur sein.

La médiation culturelle fait partie de ces termes qui viennent insuffler une idée de nouveauté dans l'action publique. Toutefois, face à l'annonce du changement, il convient d'être prudent. En effet, une partie des changements de politiques publiques souhaités ne survient pas en raison d'obstacles institutionnels ou cognitifs ou de contraintes économiques (Pierson, 2004). Au lieu d'analyser quel type de changement elle produirait, il nous a semblé plus pertinent sur le plan scientifique d'appréhender ce que recouvre la médiation culturelle pour les acteurs qui travaillent dans les Centres culturels, pour ceux d'entre eux qui cherchent ou chercheront à la mettre en œuvre au sein de leur institution et pour ceux qui incitent à la mettre en œuvre. Explorer les multiples significations que donnent les acteurs au vocable prend tout son sens dans une situation où la contrainte explicite et décrétale de « faire médiation culturelle » s'impose comme une nouveauté.

Bruxelles constitue un cas spécifique par rapport aux autres villes de la Fédération Wallonie-Bruxelles. En effet, elle est bilingue et très contrastée sur différents aspects. Du point de vue de sa population, elle présente un taux de pauvreté plus élevé que dans le reste du pays (Vandermotten, 2014). En outre, elle présente un degré plus élevé de diversité culturelle dans la mesure où une partie des migrations tendent à se concentrer à Bruxelles.

Cependant, la création de richesses du fait de la concentration d'acteurs clés du secteur administratif, financier, banquier et entrepreneurial, fait également de cette ville l'une des plus productives d'Europe. Elle se caractérise également par une très forte densité de population, contrairement aux autres territoires composant la Fédération Wallonie-Bruxelles. C'est dans ce contexte particulier que prend sens la médiation culturelle.

Un bref détour par la littérature existante nous permet de situer les enjeux principaux qui accompagnent le déploiement de cette notion.

1.1 Un enjeu central : celui des usages sociaux de « médiation culturelle »

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 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[1].

La plupart des auteurs – sociologues ou politistes – s'accordent sur le flou de la notion (Aubouin et al., 2010 ; Rouzé, 2010). Et pour certains d'entre eux, si flou il y a, c'est parce que celui-ci facilite un mode de gestion politique qui mise sur l'autonomisation des acteurs sommés d'inventer des dispositifs susceptibles d'être financés (Rouzé, op.cit.) dans le cadre d'enveloppes budgétaires fermées. Ce flou permet généralement à la fois la convergence des acteurs et leur autorise des marges de manœuvre notamment par le biais de l'interprétation qu'ils en font (Palier et Surel, 2005). La « médiation » peut dès lors apparaître comme une manière de transformer des dispositifs d'action en laissant la responsabilité de cette transformation aux acteurs de terrain, en leur déléguant la tâche de lui donner une signification concrète.

Notons que si une transformation est visée, dans le cadre d'une enveloppe budgétaire fermée de l'agrément reçu de la Communauté française et d'une enveloppe pour la médiation culturelle encore à déterminer à cet effet, l'apparition d'un nouveau terme à vertu évaluative a toutes les chances de provoquer des réajustements, conflits, tensions entre les acteurs concernés. Il s'agit là d'un enjeu de taille : quelle réponse collective peut-elle être envisagée lorsque l'enjeu de « définition » accompagne vraisemblablement un enjeu « financier » ?

Ce genre d'effets est précisément décrit par Donzelot et al. (2003) lorsqu'il fait le récit de la manière par laquelle des dispositifs de médiation sociale financés à enveloppes fermées rassemble à la fois les acteurs et les met en concurrence pour ensuite les inciter à se coordonner. Les effets pour l'action sont les suivants : repli des acteurs au moment de

[1] Pour une tentative d'articulation de ces dimensions, auxquelles s'ajoutent la dimension critique de l'action culturelle (« réinventer » et la dimension collective (« Refaire corps et partager ») par la notion de médiation culturelle, voir Boucq et Hansotte (2014 : 7).

rédiger leurs programmes d'activités, technicisation de la rédaction des rapports d'activité (chercher à deviner les intentions des financeurs, s'y former, adopter le langage ad hoc et « faire rentrer » des activités déjà existantes dans ce nouveau langage), puis difficultés à se réassembler collectivement et à repenser les actions et les « concepts » puisqu'il s'agit de défendre son institution (enjeux d'emploi, de positionnement stratégique, etc.). Nous ne dirons pas ici que c'est la réalité des Centres culturels par rapport à la « médiation » ou aux nouvelles dispositions décrétales mais nous savons d'ores et déjà qu'il s'agit d'un enjeu collectif pour les acteurs. C'est d'ailleurs sans doute aussi le sens de la commande de la présente étude : tenter d'éviter les oppositions stériles a priori.

A ce titre, il n'a pas toujours été aisé, et ce n'est pas une surprise dans ce contexte, de « fabriquer la commande ». Nous avons bel et bien parfois rencontré ces craintes sur le terrain des Centres culturels bruxellois, voire ces tentatives d'enrôlement propres à la recherche sous contrat : tenter de nous convaincre de « la » bonne définition, faire sentir l'enjeu de la recherche ou se méfier d'une visée évaluatrice de celle-ci, voire s'interroger sur son utilité. Plus prosaïquement, aux hésitations de définitions et de positionnements correspondent des hésitations quant au sens même de la recherche commandée. Il faut également noter la position particulière de la Concertation. D'une part, celle-ci est dotée de faibles moyens budgétaires sans être adossée à Bruxelles à un Centre culturel aux missions spécifiques de coordination territoriale. D'autre part, l'on peut s'interroger sur l'absence d'acteurs culturels majeurs (Centre culturel international Wallonie-Bruxelles par exemple, Halles) dans le processus de réflexion en cours relatif à une meilleure coordination des Centres bruxellois et la prise en compte de la diversité de leurs échelles d'action. Cette situation déséquilibrée ne facilite pas l'instauration d'une légitimité réellement partagée autour d'un enjeu présenté comme de taille dans les décrets.

L'un de nos objectifs, par ce rapport, est donc également de fabriquer un ensemble de questions pertinentes à l'aide des multiples entretiens réalisés.

Afin d'éviter la cristallisation des débats autour du « bon » et du « mauvais » élève, et contrairement à nos ambitions de départ, nous avons jugé contre-productif de présenter et de déployer des « cas-types » identifiant trop précisément les acteurs ou les programmes. Cette ambition était, de toutes les façons, démesurée, au vu de l'immense variété de cas et d'actions que nous avons rencontrés, des différentes manières de les mettre en récits, et qui, pour chacun d'eux relevait une dimension intéressante du problème. Seule une ethnographie fine de ces cas, impossible au vu des délais impartis, aurait pu lever l'impression d'évaluation normative qui, sinon, s'en serait dégagée. Nous n'avons donc pas non plus « évalué » les Centres : le timing ne le permet pas et la commande de la Concertation n'a, fort heureusement, pas pris cette tournure.

Qu'avons-nous fait ? Face aux flous mentionnés plus hauts et aux enjeux cruciaux pour les Centres, il nous a en effet semblé préférable de nous intéresser aux usages du terme, c'est-à-dire aux réalités qu'il tente de résumer, d'accrocher ou de modifier ou encore aux enjeux qui l'accompagnent et ce, sur base d'entretiens auprès des acteurs concernés : les

animateurs-directeurs et des travailleurs de Centres culturels d'abord, mais aussi certains acteurs représentant le financement public.

Notre pari est le suivant : chacune des définitions portées, des cas rapportés, des dimensions qui semblent pour un directeur de Centre liées à la notion « médiation culturelle » fait porter le regard sur un enjeu. Au lieu de décider des enjeux pertinents, nous les avons ajoutés les uns aux autres en les « dramatisant », c'est-à-dire, pour ceux que nous sommes parvenus à relier à la thématique, en les prenant tous au sérieux, qu'ils soient énoncés par un, plusieurs ou tous les acteurs rencontrés. Par exemple, la disposition des lieux peut importer ou être convoquée dans le récit d'un dispositif de médiation : elle devient donc une dimension « à penser » si l'on cherche à « faire médiation ». Le choix de cette démarche rencontre, en outre, une approche théorique très usitée dans l'analyse de l'action publique. En effet, elle repose sur une conception *bottom up,* ascendante et interactionniste de l'action publique (Lipsky, 1980 ; Hassenteufel, 2008) accordant du poids aux acteurs de la mise en œuvre des politiques publiques. Celle-ci suggère que les orientations, les objectifs et les contenus d'une politique publique ne peuvent être compris en s'attachant uniquement aux textes qui définissent ces politiques. Les acteurs chargés d'appliquer ces politiques publiques ont des marges de manœuvre induites par le caractère flou des textes, l'impossibilité d'envisager toutes les situations concrètes dans les textes règlementaires, la diversité et le caractère parfois contradictoires des multiples normes et injonctions auxquels les acteurs sont soumis lorsqu'il s'agit de donner vie à une politique publique. Tous ces éléments procurent des marges de manœuvre aux acteurs de la mise en œuvre parce qu'ils nécessitent le déploiement de compétences d'interprétation, d'ajustement et d'adaptation aux situations concrètes. Le choix de cette approche paraît particulièrement adapté aux réalités institutionnelles et organisationnelles des Centres culturels en général, et bruxellois en particulier. Ainsi, les catégories d'action publique imposées par les normes politiques et institutionnelles nécessitent de prendre en compte l'action des acteurs de terrain pour comprendre quels sont leurs effets sur les réalités sociales et leurs contenus du fait des marges de manœuvre laissées aux acteurs de terrain, volontairement ou non, dans l'interprétation des situations auxquelles ils sont confrontés ou le choix des règles à appliquer.

A la fin de ce rapport, nous avons donc une liste d'enjeux, souvent articulés les uns aux autres, qu'il s'agit de « prendre au sérieux » si l'on cherche à « faire médiation ». Le rapport ne présume pas de la manière de répondre à ces enjeux. Ce travail – déterminer les manières par lesquelles ces enjeux sont pris au sérieux – revient aux Centres culturels appuyés en cela par la Concertation. A propos d'une médiation culturelle pourrait-on dire, de la « médiation » entre acteurs est importante.

Fort heureusement, nous ne partons pas de rien – et les acteurs culturels non plus. Une série de distinctions et d'enjeux nous ont aidés à construire notre « guide d'entretien », notre canevas organisant la rencontre avec les acteurs concernés.

1.2 Une définition formelle qui invite à multiplier les dimensions d'analyse

Être médiateur ou intermédiaire semble constituer deux pôles impliquant de manière différente un dispositif et un public. Dans les deux cas, comme le notent Dufrêne et Gellereau (2004), les termes supposent bel et bien une séparation préalable entre une offre et une demande entre lesquels il s'agirait de construire des relations. Dans les deux cas donc, il y a bien deux – ou plusieurs – mondes a priori hétérogènes qui auraient à s'articuler, entrer en conflit, réguler leurs relations.

Mais les modalités de cette mise en relation diffèrent selon deux pôles : s'agit-il de rapprocher un public d'une institution existante (information, délocalisation, logique de l'accès, démocratisation de la culture) ou de transformation conjointe des publics et de l'institution ou du dispositif en question ?

Comme nous cherchons à ajouter des enjeux, nous pouvons, à partir de l'état de l'art ci-dessus, proposer une définition maximaliste de la médiation, formelle, mais la plus ouverte possible quant aux dimensions à explorer. *Nous définissons provisoirement la médiation comme la relation, initiée par un acteur, entre deux ou plusieurs* ***entités hétérogènes*** *telle que cette mise en relation cherche à produire ou engage des modifications substantielles pour les termes impliqués dans la relation.*

Cette définition, inspirée d'un ouvrage récent (Debaise et al., 2013) implique de saisir la médiation comme un réseau d'actions qui concerne la définition des publics, des programmations, de l'animation, l'organisation interne des Centres, les types de réseaux territoriaux qu'il fabrique, etc.

Une telle définition, à visée heuristique, pose la question : « qu'est-ce que ça change pour une institution, un dispositif d'action de faire de la médiation culturelle ? ». Ce ne serait donc pas seulement au public de « changer », d' « être informé ». Quel rôle lui est conféré ? Ou plus subtilement, s'il ne s'agit pas de fabriquer une opposition massive entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle, « comment s'articule *diffusion* à *médiation* ? Quelle est la place de *l'animation* entre ces deux termes ? ».

L'avantage heuristique de cette définition est qu'elle ouvre à des questions très concrètes concernant tout autant l'organisation interne du Centre culturel – comment il est capable de se modifier, sa plasticité, le genre de porosité à la ville – que les « représentations du public » à atteindre – des *désengagés culturels* ou des *aspirations culturelles hétérogènes ?* – qu'à des questions relatives aux types de programmations et d'objets culturels – rapports entre animations, travail artistique, culture.

Tout d'abord, comme nous l'avons déjà mentionné, il s'agit de se demander quelle conception de la médiation est défendue, mise en récit dans nos entretiens : une définition de l'accès (attirer des publics ou produire des programmations correspondant à nos représentations de ce qu'il veut, voir Vanneste et al., 2013), chercher à modifier les goûts

du public, ou encore co-construire les activités (Jehlen, 2013). Mais comment ? La notion d'animation ne suffisait-elle pas ?

Ensuite, il s'agit d'interroger les conceptions des publics par les acteurs qui initient la médiation, et ce, selon deux sous-dimensions au moins :

- leur représentation des catégories de publics qu'il s'agit de toucher (par ex. voir typologie de Callier, Hanquinet, et al. (2012) : voraces culturels, désengagés culturels, etc.) selon le type de territoire auxquels ils pensent avoir à faire ;
- leur représentation des capacités des publics : sont-ils définis par des manques ou par des forces ? Et à quelles conditions ? Y a-t-il des publics en manque de culture ? N'est-ce pas plutôt lié à ce que l'on veut faire faire à la culture ? Que recouvre la notion de « public-cible » ? Est-elle compatible avec une médiation pleinement déployée ?

Cet enjeu s'articule à celui du rôle du « tiers » abondamment convoqué aux côtés du terme de « médiation ». La médiation est initiée par un acteur cherchant à fabriquer une situation de rencontre. Il s'agit donc de fabriquer un « tiers » acteur, une situation nouvelle ou une fonction nouvelle, « entre » public et institution, susceptible d'agir sur les deux termes de la relation. Mais toute la question reste posée : ce tiers est-il attribuable à une « personne », une « fonction » alors réputée neutre ou une question posée à l'ensemble de l'organisation ? S'agit-il d'un dispositif qui peut inclure bon nombre de professions, d'acteurs des Centres culturels ou d'une question à régler par un « médiateur » ? Et si tel est le cas, quel est son rôle ?

Cette dimension renvoie aux modalités d'organisation interne de la médiation culturelle elle-même. Il s'agit de plonger à l'intérieur des acteurs culturels eux-mêmes. La littérature commente les effets de la professionnalisation de la fonction de « médiation ». Quelle place la médiation occupe-t-elle dans la division du travail ? Est-il possible, comme nous le suggéraient les échanges d'un récent colloque sur la question, de considérer que « faire médiation culturelle » est une action sur les publics, « toujours pour les autres » et ne concerne jamais « l'équipe », conçue comme extérieure (Vercauteren, 2011) ? Cette question est-elle uniquement réductible à la taille et au financement inégal des Centres culturels ? Les profils des travailleurs des Centres culturels ont-ils des effets sur le type de médiation envisagés ? Quels « qui ? » sont valorisés comme pouvant participer d'une médiation ?

Mais s'il s'agit de faire prise dans la ville et quels qu'en soient les modalités, une autre question se pose à propos des types de territorialités mises en œuvre : leur extension et échelle, leur intensité locale (réseaux d'acteurs impliqués). Le face à face du public abstrait et de l'institution est en effet une vue de l'esprit : concrètement, des écoles, des églises, des mosquées, des associations diverses, des écoles de devoirs, des bibliothèques, des acteurs de la cohésion sociale ainsi que d'autres acteurs culturels peuplent les quartiers, les types de demandes, de publics, etc. Ces marges prennent également sens dans un contexte institutionnel précis : la Fédération Wallonie-Bruxelles, la COCOF et la Région bien entendu mais également les acteurs publics communaux.

Enfin, il s'agit de penser ce que la prise en compte de la médiation fait ou fait faire aux activités des Centres en elles-mêmes, qu'il s'agisse des modalités d'organisations pratiques (lieux, temporalités) ou des manières de penser ces activités dans le champ institutionnalisés (Moulin 1992, Becker 2006) de l'art et de la culture. Les Centres culturels se positionnent-ils autour de la démarche artistique, de disciplines et d'objets ou performances afférant au champ de l'art ou s'agit-il plutôt de susciter/expérimenter des expressions culturelles prenant appui sur les territoires ? Très concrètement, la médiation s'accompagne-t-elle d'un genre d'action culturelle particulier ?

Le cœur de ce rapport est donc bien constitué de ces enjeux. En amont cependant, il s'agit de présenter les formes de médiations défendues par les pouvoirs publics du point de vue des acteurs, principalement de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la COCOF, qui mettent en œuvre ces politiques publiques. En aval, il s'agira de présenter quelques-unes des contraintes différentielles qui pèsent sur les Centres culturels dans la réalisation de leur mission de médiation.

Nous avons donc débuté notre recherche à partir de cette série d'enjeux, soutenus en cela par la direction de la Concertation : conceptions des publics, de la médiation, du rôle de l'art, de l'animation et de la culture, séparation interne des tâches, rapports aux territoires et aux acteurs communaux, projet socio-politique des Centres. Ce sont ces dimensions que nous avons traduites dans un guide d'entretien, canevas de nos longs échanges avec les acteurs rencontrés. Ces enjeux prennent sens dans un contexte institutionnel posant la médiation comme contrainte. Car, rappelons-le, il s'agit avant tout de répondre à la question suivante : comment les Centres culturels s'approprient-ils le terme « médiation culturelle », inventé par des acteurs associatifs mais depuis réglés par décret ? Que mobilisent-ils comme ressources pour répondre de ce terme, pour proposer des définitions propres de cette « médiation culturelle », en rejeter d'autres, etc. ? Et finalement, que peut en retirer la Concertation s'il s'agit de faire de cette contrainte une occasion d'articulations fructueuses ?

2 Méthode de récolte de données et d'analyse

Les entretiens semi-directifs – près d'une trentaine – ont été l'une des principales sources dont nous disposions pour réaliser notre recherche. En effet, le choix de l'entretien semi-directif s'est rapidement imposé en raison du laps de temps limité dont nous disposions pour faire cette recherche. Il présente plusieurs avantages. D'une part, il permet de saisir les représentations des acteurs. D'autre part, il permet d'accéder de façon assez rapide aux acteurs clés et structurant de l'action publique dans un secteur. Enfin, il permet l'interaction avec les acteurs, ce qui permet d'affiner des représentations notamment en les confrontant avec des cas concrets. L'entretien semi-directif ne permet donc pas de saisir des pratiques, autrement qu'au travers du discours des acteurs.

Ces entretiens semi-directifs ont été réalisés avec deux types d'acteurs. D'une part, nous avons interrogé des personnes qui représentent plutôt les institutions supra-communales qui financent et accompagnent les Centres culturels bruxellois. D'autre part, nous avons rencontré des personnes travaillant dans les Centres culturels et compétentes pour nous parler de la médiation culturelle dans les pratiques du Centre. Les personnes rencontrées sont essentiellement des animateurs-directeurs, des animateurs, des chargés de projet ou de communication. Étant donné les délais impartis pour réaliser cette recherche, nous n'avons pas eu le temps de nous entretenir avec des représentants des institutions communales – qu'ils soient échevin de la culture ou bourgmestre siégeant au Conseil d'Administration (CA) d'un Centre culturel, agent du service culturel d'une commune – et des acteurs associatifs collaborant avec des Centres culturels. A posteriori, il aurait été compliqué de faire des entretiens avec le personnel politique communal siégeant dans le CA d'un Centre culturel car certains CA n'avaient pas encore pris connaissance du contenu du nouveau décret. De ce fait, l'entretien aurait pu créer des malentendus en risquant de résumer le nouveau décret à la médiation culturelle.

L'anonymisation des propos tenus en entretien s'explique en raison du caractère analytique et réflexif de la recherche et de l'absence de perspective évaluative. En effet, à travers cette recherche, il s'agissait moins d'identifier les Centres qui font bien ou moins bien de la médiation culturelle, mais plutôt d'identifier les différentes pratiques de la médiation culturelle et les éléments qui expliquent ces différences. Cette entrée analytique repose sur une conception interactionniste de la construction d'action publique et sociale et non sur une conception hiérarchique de l'action publique comme nous l'avons expliqué plus haut.

3 La médiation culturelle à Bruxelles

Le Plan culturel pour Bruxelles initié par le RAB-BKO en 2011 a un caractère plutôt incitatif dans la mesure où une grande partie des matières traitées ne concernent pas les compétences de la COCOF. Ceci explique une partie de la méfiance suscitée par sa sortie. Précédent le décret sur les Centres culturels, il institue la médiation culturelle en priorité politique, espérant ainsi donner un cap aux politiques culturelles menées à Bruxelles. Cet objectif de médiation culturelle vise à réduire le nombre de personnes n'ayant pas accès aux activités culturelles subventionnées par les pouvoirs publics, voire à faire de ces publics des acteurs des institutions culturelles. Il amorce un tournant dans les politiques de la COCOF et par rapport aux politiques menées par les instances régionales en articulant les matières culturelles aux autres compétences. Ainsi, il tente de produire un certain décloisonnement et de donner plus d'importance aux activités et acteurs socioculturels. Il est vrai que pendant plusieurs mandatures, la place du socioculturel n'a eu de cesse de se réduire dans les politiques connexes à cette matière.

Cette priorité donnée à la médiation culturelle se décline en plusieurs objectifs. La formulation de ces objectifs donne une place importante aux Centres culturels, ainsi qu'à d'autres institutions telles que Point Culture dans la foulée de la redéfinition de ses

missions de base[2]. La déclaration politique de l'accord politique de majorité de la COCOF s'inscrit dans la foulée du Plan culturel. Elle se fait plus précise quant à la médiation culturelle en désignant les organismes chargés de sa diffusion. La COCOF propose en outre d'assortir ce nouvel objectif de moyens supplémentaires. Toutefois, l'incertitude plane sur les moyens effectifs qui pourront être dégagés quoiqu'une enveloppe spécifique de financement soit évoquée.

Le plan dégage quelques principes susceptibles d'aider à la mise en place d'une médiation :

a. Renforcer le rôle de l'école comme premier lieu de médiation
b. Réduire les obstacles à la participation culturelle, qu'ils soient d'ordre socio-économique, matériel, visuel ou encore symbolique
c. Articuler les différents dispositifs de médiation culturelle à l'échelle régionale
d. Investir les médias comme outils de médiation culturelle.

Certains de ces principes sont opératoires – les médias et l'école – alors que d'autres apparaissent comme des objectifs généraux – favoriser la participation culturelle et articuler les dispositifs à l'échelle régionale. Ces deux derniers objectifs méritent d'être brièvement commentés. C'est par la mise en réseau des différents opérateurs culturels présents à Bruxelles que la Région de Bruxelles cherche ici à se doter d'une politique culturelle ou au moins à miser sur une politique culturelle dans le cadre d'une politique de la ville. La culture, par la médiation, devrait ici favoriser un « faire territoire » ou cohésion, compétence régionale, à l'échelle de la ville. C'est ensuite par la « participation » que les obstacles devraient se réduire. Ce terme est tout aussi polysémique que celui de « médiation » puisqu'il recouvre des réalités allant de la consommation culturelle à sa co-production.

La Concertation des Centres culturels bruxellois, par le biais de ces deux co-présidents[3], estime que ce plan attribue un grand rôle aux Centres culturels étant donné qu'ils sont en charge de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle. De ce fait, ils sont des médiateurs culturels qu'il s'agisse d'une définition minimale de la médiation et de la participation ou d'une définition plus maximale de ces notions. La médiation culturelle ne peut être implémentée selon eux sans « concertation avec les nombreux acteurs de terrain et avec des réalités socio-économiques qui lui échappent ». Selon eux, la médiation culturelle doit apporter une réponse à la question de la culture dans une société de masse où la confusion serait souvent faite entre loisirs, divertissement et culture.

Précédé par des Assises du développement culturel territorial (février 2011) à différents endroits de la Fédération Wallonie-Bruxelles, le décret sur les Centres culturels de

[2] Il est à noter que PointCulture a établi une Charte de médiation culturelle qui est disponible à l'adresse suivante : http://pointculture.be/infos-pratiques/charte-mediation-culturelle-pointculture_4981

[3] Intervention de Sandrine Mathevon et Najib El Akel ; http://www.centresculturelsbruxellois.be/sites/www.centresculturelsbruxellois.be/IMG/pdf/intervention_de_najib_el_akel_et_sandrine_mathevon.pdf, consulté le 15 octobre 2014.

novembre 2013 est la première référence au terme dans un texte réglementaire de la Communauté Française destiné aux Centres culturels, n'ayant pas seulement une vocation incitative. Ainsi, il met explicitement la médiation culturelle à l'ordre du jour en la définissant. Elle est définie à l'article 1, 13°, comme « 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 à la vie culturelle par tous les individus et les groupes ».

L'adoption de ce nouveau décret visait à répondre à plusieurs manques constatés dans l'action des Centres culturels régis par le décret du 28 juillet 1992. Deux d'entre eux paraissent particulièrement importants pour comprendre l'affirmation de l'objectif de médiation culturelle. Le premier concernait la diversité d'interprétation des principes ayant conduit à leur création dans l'action des Centres culturels et, plus précisément, le constat de « l'absence ou la disparition d'un référentiel commun, entendu comme « les notions de développement socioculturel d'un territoire, de démocratie culturelle, d'éducation permanente, de projet culturel, de développement communautaire, de participation du plus grand nombre et d'attention particulière aux personnes les plus défavorisées »[4]. Le deuxième élément visait à instaurer le droit à la culture comme référentiel commun aux Centres culturels en confirmant son statut de droit fondamental. Ce droit à la culture « comprend la diversité des œuvres, des méthodes, des lieux et des pratiques qui sont propres à faire sens et expriment, de manière critique et créative ou sous la forme d'un héritage à transmettre, le travail sur le sens opéré par la culture entendue dans l'acception large de ce terme »[5]. Il en découle plusieurs principes : la liberté artistique, la promotion et la conservation des patrimoines et des cultures, l'accès à la culture, la participation à la culture, la liberté de choix en matière culturelle et le droit de participer à la prise de décision en matière de politique ou de programmation culturelles. Les titulaires des droits à la culture sont ainsi les populations du territoire et les associations représentées dans leurs instances de gestion.

Cette définition décline en effet les droits culturels à propos d'un nombre important de situations. Du point de vue des publics, l'accès en constitue le socle nécessaire mais non suffisant puisque les participations aux prises de décisions (des programmations aux politiques) y sont incluses. Il en va de même des artistes : d'une liberté de principe aux effets de cette liberté dans les programmations. La conjonction de ces deux éléments confère une responsabilité importante aux Centres autant qu'une injonction au repositionnement de ceux-ci (Boucq et Hansotte, 2014 : 92).

[4] Exposé des motifs, 553, n° 1 ; p. 13.
[5] Exposé des motifs, 553, n° 1, p. 15.

4 La médiation culturelle pour les pouvoirs subsidiants

Si la médiation culturelle a fait l'objet de plusieurs textes, les visions qu'en ont les acteurs publics du secteur ne sont pas forcément identiques à celles présentes dans les textes. Ceci ne veut pas dire qu'elles soient divergentes ou antagonistes. Le nouveau décret de novembre 2013 relatif aux Centres culturels vient rappeler les objectifs qui ont présidé à la création des Centres culturels. En ce sens, il s'agit de la « redécouverte » d'une action passée supposant que les Centres auraient « perdu » cette visée. Cette assertion est en soi politique et cherche à valoriser une action présente plutôt qu'à respecter une tradition passée. Cette vision est par ailleurs discutable puisque, comme nous le verrons, les contextes de naissance des Centres, parfois très différents, ont des effets sur le type de « médiation » qui y est pratiqué, envisagé ou envisageable. « Redécouvrir » consiste bien plutôt ici à « agir », c'est-à-dire à tenter de donner une forme neuve aux Centres et aux manières de les évaluer.

La question de l'exercice des droits culturels s'avère essentielle non seulement pour les personnes qui n'ont pas l'opportunité de les exercer, mais aussi pour la société tout entière. Elle s'inscrit dans les enjeux de la citoyenneté et des formes de légitimation politique. Cette priorité semble être partagée tant par les personnes rencontrées de la FWB que de la COCOF.

« *J'ai la conviction que l'exercice généralisé des droits culturels par les citoyens, travailleurs, usagers, dans toutes les fonctions collectives, est une voie essentielle d'avenir des démocraties, peut-être au niveau essentiel de l'avenir des démocraties*. »

Selon les acteurs publics rencontrés, la médiation culturelle consiste à se poser la question des destinataires des activités menées par les Centres culturels. Cette question contribuerait au succès de la démarche. Il s'agit de mettre la question des publics en amont des activités menées, au départ de la réflexion autour des projets et non de la poser en aval. En quel sens ? Les activités des Centres n'étaient-elles pas destinées à un public ? Les directions ne pensaient-elles pas à au moins remplir la salle ?

« *Moi, j'interroge comment cela se fait que la billetterie a diminué et pas seulement pour des raisons financières. Ce qui nous importe, c'est au moins que le Centre s'interroge sur ce qui s'est passé* (pour expliquer les baisses de fréquentation du Centre culturel). *Voilà, ce n'est pas sanctionnant. La question est de savoir ce qui s'est passé ; c'est comme pour tout le reste, j'interroge les signaux que le territoire me renvoie. Je l'interroge, je ne tourne pas sur moi-même, certains Centres le font très bien.* » D'emblée, c'est bien une position réflexive qui est exigée des Centres. Cette position s'accompagne bel et bien d'une évaluation puisque certains le feraient mieux que d'autres. Qu'engage-t-elle ? S'il s'agit, aux yeux des acteurs des pouvoirs subsidiants, d'organiser toutes les activités autour des publics, c'est que la place en amont des publics dans le processus de création culturelle ou artistique est, pour eux, l'élément qui permet de distinguer la médiation culturelle de la communication. Au plus cette place serait faite très tôt dans le processus de construction

du projet, au plus il s'agirait de médiation culturelle. Par contre, si l'attention aux publics intervient une fois la création du projet terminée, le rapport à l'égard des publics relèverait de la communication.

La conception qui fait office de repoussoir – la communication culturelle – suppose bien sûr une inquiétude quant à la présence du public mais ne supposerait pas de « souci » du public, à savoir la prise en compte des attentes des publics et des publics absents. Autrement dit, elle supposerait les publics comme cibles données aux activités. A l'inverse, un souci du public s'organiserait lorsqu'est prise en compte tout d'abord l'absence de certains publics par ailleurs visés, et ensuite les aspirations éventuellement nouvelles, surprenantes ou tout simplement non supposées par les Centres. La médiation culturelle sert ainsi à décloisonner la réflexion entre création et publics puis, par extension entre les différentes matières, pas seulement les matières culturelles, mais également sociales, et à produire de la transversalité et de la coordination sur un territoire donné autour des actions menées.

Le besoin de médiation culturelle proviendrait du fait que certains « absents » le sont parce qu'ils ne disposeraient pas des codes culturels nécessaires à l'appréhension et à l'appréciation des activités menées dans les Centres culturels. Il faudrait ainsi des passeurs, des traducteurs ou des décodeurs pour faciliter la compréhension et l'acquisition de ces codes.

Une première dimension renvoie alors à une pédagogie de la diffusion culturelle, d'explication des activités des Centres. Aux publics habituels s'ajoute donc ici « le public absent » défini plutôt en termes de manques, public qu'il y aurait à activer en amont de la programmation pour qu'il puisse exercer ses droits culturels.

Cette logique renvoie à la dimension « service public » des financements des Centres culturels : puisqu'il s'agit d'argent public, tout citoyen devrait pouvoir en bénéficier sans que cet argent n'accentue les phénomènes de reproduction sociale et culturelle. Au-delà des populations issues de l'immigration, un enjeu de redistribution des ressources publiques est associé à la question du ou des publics absents.

« *C'est de l'argent public, essayons de faire en sorte que des gens qui ne touchent pas à la culture puisse y toucher, mais qu'on ait au moins le souci d'aller les toucher.* »

Par ailleurs, et toujours selon cette logique d'accès pour des publics définis à partir de ce que seraient certaines de leurs difficultés, la COCOF envisage de mettre un thème annuellement à l'honneur tel que les personnes handicapées ou les personnes du troisième âge afin que chaque opérateur culturel en fasse une priorité de son action. L'idée est de mettre en place une équipe de médiateurs culturels qui aiderait les opérateurs en la matière. L'objectif réside également dans la réduction des frais de promotion et de communication dans la mise à l'honneur d'un thème annuel.

Dans ce cadre, la médiation consiste plutôt à trouver les moyens de jouer un rôle d'intermédiaire entre un public défini par ses manques et un pourvoyeur de services s'interrogeant sur ceux qui n'en usent pas, sans pour autant que le nombre ne soit la première préoccupation : *« (...) La médiation, ce n'est pas réductible à la question de la*

diversité ; d'une certaine manière c'est aussi la question de la diversité, mais d'abord c'est dire 'on va faire un diagnostic concernant les personnes qui viennent aujourd'hui dans nos Centres culturels. On veut savoir qui sont ceux qui ne viennent pas, pourquoi ils ne viennent pas. Et comment on peut les attirer'. Et tôt ou tard, cette réflexion va sans doute amener une certaine diversité sociale, je suppose. (…). Je ne peux pas donner de réponses absolues là-dessus et si ceux qui n'y sont pas viennent, et que les autres restent, cela va sans doute augmenter le nombre de personnes qui fréquente le Centre culturel, mais quantitativement, à titre personnel, ce n'est pas ça que je regarde. »

Est-ce pour autant que les acteurs du financement n'auraient aucune idée sur les publics en question ? Pas du tout. Parmi ce public absent ou pas assez pris en compte dans le fonctionnement et l'agenda des activités des Centres culturels, il y aurait les populations issues de l'immigration. Cet enjeu est identifié comme faisant partie de la spécificité bruxelloise. La question des publics se pose avec d'autant plus d'acuité à Bruxelles qu'elle présente des caractéristiques particulières, liées notamment aux concentrations de personnes défavorisées et issues de l'immigration sur son territoire et dans ses quartiers centraux.

« *À Bruxelles, on ne peut pas quand même ignorer une population d'origine immigrée, qui dans les années à venir, a priori ne va pas diminuer (…). (…) Là aussi, il faut tenir compte de cette population-là. L'idée ce n'est pas de faire de la cohésion sociale avec la culture ; l'idée c'est de se dire qu'il y a des gens dans cette ville, comment on fait pour les toucher, quelle culture, de quelle culture on parle.* »

Un premier glissement apparaît ici et nous éloigne de la conception d'un public par ses manques. Il s'agit, dans le même mouvement, d'interroger la notion de culture elle-même, jusqu'à devenir une occasion unique donnée par le contexte comme nous le rapporte l'extrait suivant.

« *À profusion, je veux dire 'on est dans une ville parfaitement géniale' comme dirait Éric Corijn qui est un vieux complice là-dessus. C'est une des rares capitales du monde libéral à être une ville populaire ; (…) habitée par ses travailleurs, même si une bonne partie est chômeur, une ville qui est par ailleurs pauvre, sur le plan des revenus et des revenus publics. De plus, c'est une ville qui comporte 10% de primo-arrivants de moins de trois ans, qui comporte un peu moins de 50% de citoyens de nationalité étrangère. On est dans un contexte d'une richesse éblouissante, (…). L'action culturelle peut massivement éclairer cette réalité et tenter, en les éclairant, de jouer un peu plus sur la conscience de cela. Je trouve que ce qui se fait aujourd'hui est sympathique mais se fait dans un ordre dispersé … sans coalition positive entre les acteurs culturels. Donc, je trouve qu'on peut infiniment mieux faire.* »

Cette deuxième conception du rôle des Centres culturels et de la médiation culturelle entre en tension avec la première : il ne s'agit plus ici de rendre un service nécessaire aux défavorisés mais d'un enjeu d'une production culturelle riche, « à éclairer », à partir des opérateurs culturels, à destination des publics qui n'en auraient pas conscience. Ici, c'est le

Centre culturel lui-même qui s'inscrirait dans un mouvement urbain multiculturel. Ceci suppose une attention particulière non plus seulement à la consommation culturelle mais à sa production.

Identifier dans quelle mesure les Centres remplissent-ils cette mission publique. Celle-ci devient alors un enjeu non seulement régional. Elle est également susceptible de définir la spécificité du secteur des Centres culturels par rapport à d'autres opérateurs culturels, puis de servir de base à l'évaluation de ces Centres au nom de leur utilité publique.

La médiation culturelle est non seulement liée à la question des publics, mais aussi implicitement liée à la question de l'offre culturelle – sa production – et du rôle des pouvoirs publics dans la structuration de cette offre. Elle est mobilisée pour nous faire le récit d'une réorganisation de l'offre culturelle comme l'indique cet extrait d'entretien :

« *Ce qu'on a fait apparaître à partir du moment où on liste tout, c'est la pléthore de l'offre culturelle à Bruxelles, c'est bien une chose qui apparaît et qui saute aux yeux, par rapport à d'autres villes. Je pense qu'en chiffres absolus, il y a autant d'expositions à Bruxelles qu'à New York; je ne parle pas de la proportion par rapport à la population. Regardez le nombre d'expositions, c'est hallucinant. Du point de vue des salles de spectacle, les nombres d'heures de spectacle, tout ça est dans un rapport d'activités. On a mis tout ça en relation avec les populations, et l'offre de théâtre adulte est deux fois supérieure à l'offre de Paris.* »

L'offre culturelle devrait ainsi se réorganiser autour de deux logiques : de proximité et de rayonnement. Il s'agit de mieux articuler l'offre culturelle aux publics potentiels et, dans une certaine mesure, d'opérer le passage d'une création guidée par l'offre à une création artistique et culturelle guidée par les demandes (proximité). C'est dans cette dernière acception que prendrait sens la « médiation ».

« La proximité, a priori, on s'attendrait à ce que la logique participative fonctionne et soit un des moteurs du projet. Si vous mettez une maison de jeunes dans un quartier, si vous mettez un animateur qui décide ce qu'il veut faire et qu'on est dans une logique top down de quelqu'un qui décide comment faire la maison de jeunes, la probabilité que ça marche est assez nulle. Logiquement les maisons de jeunes sont créées dans une logique typiquement participative, bottom up, ça devrait être des jeunes qui se rassemblent et qui décident de faire une maison. Ça ne se passe pas comme ça, mais dans le décret c'est comme ça que c'est prévu. Dans des logiques de quartier, on s'attend, et ça existe des comités de quartier, à des gens qui se rassemblent, où le projet émane clairement d'une démarche participative. Dans la logique des beaux-arts, c'est exactement le contraire, il y a un directeur, qui a son idée et puis ça descend, ça descend où mais ça on ne sait pas. (…) Là, on est dans une logique typiquement descendante. Donc, tous les problèmes de médiation en découlent et on arrive enfin au sujet, de voir quelle est la bonne méthodologie qui permettrait de faire rencontrer des populations et des projets culturels, selon cette grille. »

Cette nouvelle structuration de l'offre partant des publics débouche sur une réflexion consacrée au « décloisonnement ». Ce décloisonnement, qui serait apte à produire une

logique ascendante, touche à plusieurs dimensions. Le premier aspect est celui des publics. L'extrait d'entretien ci-dessous montre que, par le passé, sans avoir été conçue à cet effet, la configuration des lieux, et son occupation progressive au gré des lignes de financement, a renforcé une certaine division du travail entre deux grandes missions des Centres culturels : la diffusion culturelle et l'éducation permanente. L'enjeu dans ce type de lieux est de dépasser les anciennes séparations et de favoriser de nouvelles formes de circulation des publics et des configurations de mixité sociale.

« *Un animateur-directeur a mis ça dans son rapport d'activités donc je ne dévoile rien. Il avait expliqué, en fait, qu'il y a toutes les activités qu'on pourrait qualifier de socioculturelles, plus ou moins financées par la cohésion sociale, alpha, etc. qui sont dans une partie du bâtiment, et puis, il y a la grande salle, la diffusion, la grande culture avec un grand C, ou comme diraient les Flamands avec un grand K, et il disait que techniquement, ces deux groupes sont séparés par une porte, qui est toujours fermée à clé.[…]. Peu importe qu'on soit riche ou pauvre, il y a des lieux qu'on n'a pas l'habitude de fréquenter et qui font peur. Et donc, le simple fait de dire : 'je fais rentrer ces femmes qui viennent au cours d'alpha, par la porte principale (…)' et pas par la porte où elles arrivent tout le temps. Ou inversement, je fais rentrer les autres qui viennent voir une pièce de théâtre, par l'autre porte.* »

Une autre forme de décloisonnement visée consiste à renforcer le dialogue avec les autres acteurs locaux afin de rationaliser les infrastructures et les énergies. Elle s'inscrit donc dans la tentative d'éviter les doublons. L'extrait d'entretien avec un inspecteur du secteur culturel reproduit ci-dessous relie cette nécessité au travail susceptible de produire de l'implication de la part des publics, et met en évidence la temporalité longue dans laquelle s'inscrit cette implication.

« *On ne peut pas dire à quelqu'un qui met les pieds pour la première fois dans un Centre culturel: 'Maintenant, tu y es et je t'attrape, pour un travail de longue haleine participatif'. Il va s'enfuir le plus loin possible… Tout cela prend du temps, ce sont des processus longs, lents déjà avec les partenaires qui demandent de la confiance et une fois que tout ça est là, avec tous ceux qui sont là déjà depuis un moment, au moins leur offrir la possibilité de dire : 'voilà les possibilités que le Centre culturel offre, si ça vous tente'. Déjà ça, c'est important. J'ai dans mes dossiers, par exemple, des petites associations financées par la communauté. Quand je vais faire le renouvellement de reconnaissance et que je constate que cette petite association a un ciné-club, au quatrième étage d'un bâtiment presque dans le grenier, et qu'il y a des débats, c'est très bien qu'ils le fassent. Mais par exemple, ces gens ne pensent même pas à aller au Centre culturel discuter un coup de leurs projets ; cela serait aussi un gain de temps, d'énergie, de moyens… »*

Toutefois, avant la rationalisation des ressources, l'impératif se situe dans le fait de connaître les acteurs associatifs ou autres se situant sur le territoire d'action.

« *Personnellement, quand je vais sur une commune et qu'une association me dit qu'elle ne connait pas le Centre culturel, ça me pose problème. Ou inversement, le Centre culturel*

qui ne connaît pas l'association, au moins de loin, au moins savoir ce qu'elle fait, moi, c'est ce qui me pose problème. »

C'est donc bien ici d'une évaluation des savoirs territoriaux par l'intermédiaire des partenariats potentiels qu'il s'agit.

Le décloisonnement concerne également le territoire bruxellois. Il s'agit de considérer le territoire d'ensemble que représente Bruxelles en tant que ville en allant au-delà des territoires d'action de chacun des Centres. Il s'agirait bien que les Centres collaborent à la définition du territoire de la ville de Bruxelles sous la forme d'un maillage d'associations en réseaux (« échelle intermédiaire » de l'extrait ci-dessous) entre Centres culturels, dont nous verrons plus loin qu'ils entrent potentiellement en tension avec les logiques des acteurs communaux, cette fois, et peut-être avec une logique de financement à enveloppe fermée telle qu'évoquée dans la section précédente : une concurrence entre Centres est en effet possible. A tout le moins donne-t-il indirectement à la Concertation un rôle crucial : « *…que les douze Centres culturels bruxellois acceptent de penser ensemble qu'ils ont affaire à une ville. C'est-à-dire un bassin culturel global, d'au moins 1 200 000 habitants, plus les navetteurs et que ça mérite d'être pris en compte au moins à un niveau fondateur de leur action, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui*. […] *Cela se traduirait au moins à trois niveaux d'action, c'est-à-dire à la place de l'action culturelle régionale, à la place du niveau de la compulsion de cette action à une problématique culturelle régionale et entre les deux à des alliances sur des espaces intermédiaires, des thématiques intermédiaires, donc trois niveaux d'action pour chaque Centre culturel. Le niveau local, une contribution à un niveau régional et la participation à un échelon intermédiaire, soit territorial, soit thématique.* »

Dans une ville telle que Bruxelles, en raison de la taille de la population, la perspective de médiation culturelle impliquerait également, selon certains des acteurs publics rencontrés, de transformer les temporalités sur lesquelles se fondent les projets. La perspective annuelle devrait laisser la place à des projets plus courts, de façon à s'adapter aux formes d'engagement plus courtes qu'auparavant, dans le cadre d'une politique de financement globale, mais aussi toucher un nombre plus important ou de s'adapter aux demandes émanant des territoires. Cet extrait d'entretien aborde la question des maisons de jeunes, mais le fait qu'il nous soit rapporté alors que nous déclarons travailler sur la médiation culturelle nous incite à en transposer, du point de vue du répondant, le contenu aux Centres culturels bruxellois.

« *[…] Il faut entièrement revoir le fonctionnement des maisons de jeunes, par rapport au boom démographique de Bruxelles, on ne peut pas se permettre de continuer à dépenser 150-200 000 € pour 20 personnes. Dans une maison qui, en général, n'est pas salubre. C'est un gros défi. On est dans des réflexes corporatistes. Ça ne va pas changer du jour au lendemain. Alors moi, j'essaie de leur expliquer qu'il ne faut plus viser l'adhésion sur l'année de jeunes, avec un groupe mais plutôt d'en faire un lieu le plus ouvert possible. D'accueillir même des gens qu'on ne verra que 15 jours. On accompagne un projet sur 14 jours et il faut arrêter de penser ce public-là sur la durée. J'en suis persuadé, cela implique de changer de métier d'animateur.* »

C'est bien ici non plus seulement la question de la pédagogie culturelle mais d'une proximité fabriquée à partir de la participation active des publics et des mises en réseaux d'acteurs qui est défendue comme l'un des axes d'action publique, en s'alignant sur les entrées et sorties de groupes qui se constituent hors les murs institutionnels. Dans ce cas, le public est moins défini par des manques qu'au contraire selon les demandes potentiellement productrices dont il est capable. La réactivité institutionnelle entre ici en tension avec les temporalités éventuellement longues de la médiation. Qui plus est, les maisons de jeunes ne naviguent pas dans le même horizon organisationnel que les Centres culturels. Retenons simplement ici l'insistance sur la plasticité institutionnelle dont le répondant aimerait voir se doter les Centres culturels.

Cet appel conduit à envisager une adaptation des activités proposées à ces publics dans les Centres et notamment dans un aspect inédit, il s'agit de la langue pratiquée lors de certaines activités proposées par les Centres culturels. Ainsi, une autre langue que le Français pourrait être pratiquée en certaines circonstances, que l'extrait de discours reproduit ci-dessous, imagine exceptionnelles tout de même. Malgré la timidité de l'avancée, il faut noter un changement d'attitudes de la part du monde institutionnel francophone sur cette question de l'usage de la langue dans les projets financés par celui-ci.

« Bien sûr, pour moi oui, je m'aventure, je suis sur un terrain sensible. […] Il y a une proportion extraordinaire de ménages bruxellois où il y a une autre langue que le français qui se pratique, c'est ça qui est lié. Je crois que c'est près de 60% et ce n'est pas le Flamand, il y a 50 000 Flamands à Bruxelles. La réponse est certainement plus complexe que le oui, si je dis le 'oui'. […] Maintenant, au-delà de ça, je ne sais pas si je verrai d'un d'œil favorable le développement d'activité unilatéralement unilingue dans d'autres langues que le français. Je suis d'accord qu'il y ait des activités qui impliquent d'autres langues, pas pour créer des univers, ce n'est pas le rôle, je crois, de l'action culturelle de la Communauté Française, de nourrir des univers linguistiques différents. Par contre, de nourrir des dialogues avec ces univers oui, si cela implique de financer ou de cofinancer des activités, partiellement dans ces langues, oui, ce serait ridicule de ne pas le faire. »

Il semble donc bien que la médiation culturelle engage également les acteurs du financement à repenser certaines modifications des habitudes institutionnelles : ici le terrain dit sensible des langues. Cette nouvelle structuration de l'offre en réfléchissant à partir des publics débouche en effet sur une réflexion sur le décloisonnement institutionnel. Ce décloisonnement concerne assez directement les acteurs administratifs et les institutions publiques : « *Je suis par exemple, inspecteur sur Bruxelles […]. Quand vous allez à la bibliothèque, vous voyez bien les mêmes questions se posent : qui on touche, qui on ne touche pas, qui sont ceux qu'on ne touche pas et pourquoi ils ne viennent pas. Est-ce que ça a un intérêt pour nous, un intérêt pour eux, qu'ils viennent, à partir du moment où un opérateur se pose déjà ces questions ? Pour moi, il y a toutes les chances, non pas de réussite, mais en tout cas, de dire qu'on met au moins les piliers pour y arriver. Et donc, très souvent, quand on se pose ces questions, tôt ou tard, on arrive à la question de*

décloisonnement des matières, pas seulement culturelles, mais aussi avec les autres matières. Quand il y a un cloisonnement entre la culture et l'enseignement, que ce soit au niveau communautaire, ou au niveau local, il y a un gros souci. Dès qu'on interroge le public, qu'on s'interroge, le décloisonnement arrive très vite sur la table. On n'arrive pas à toucher certains types de publics parce qu'on est chacun dans son train-train, interne, maintenant ça peut être celui de la DG culture, de la lecture publique, théâtre, donc la question du décloisonnement est une vraie question. »

Dans cette perspective, c'est bien la plasticité ou réflexivité des Centres culturels mais également des acteurs publics du financement qui est convoquée lorsqu'il s'agit de « médiation ». Rappelons encore une fois que les acteurs communaux du financement n'ont toutefois pas été rencontrés.

Trois acceptions de la médiation ont été rencontrées du point de vue des acteurs des pouvoirs subsidiants à l'échelle communautaire. Toutes concernent la prise en compte *en amont* des publics absents, mais y insistent selon des perspectives différentes, voire divergentes :

- une perspective fait de « *l'absence de public » un signe, pour les publics*, de manque d'éducation aux codes culturels et en fait un enjeu de généralité du service public à l'attention de tous les publics ;
- une deuxième perspective consiste à partir d'une « demande » existante ou à susciter à une échelle d'action de « proximité » par opposition au rayonnement visé ou réel d'autres opérateurs ;
- une troisième acception, liée à la deuxième, insiste plutôt sur la plasticité organisationnelle (temporelle, notamment, mais également physico-spatiale) des acteurs pour qui la médiation serait centrale.

Il est toutefois possible de ne pas opposer frontalement la première acception aux deux dernières si l'on opère un léger déplacement, proactif et propositionnel, dans notre interprétation de ces discours.

Nous pouvons le proposer comme suit. Le manque d'éducation aux codes culturels ne serait pas nécessairement alors à interpréter au sens « général » d'un « désengagement culturel ». Il peut simplement s'agir du constat d'une certaine distance entre les codes d'une culture classique et des publics que rien n'oblige à accepter ces codes. La « pédagogie de la diffusion » peut alors devenir une manière pour les Centres de penser les manières de présenter ce à quoi « ils » tiennent, en termes de propositions culturelles voire politiques. Il est alors plus aisé de ne pas interpréter la deuxième perspective comme une pure traduction de demandes naturelles de groupes constitués mais de mettre l'accent tantôt sur le rôle des Centres pour susciter ces demandes, tantôt sur le rôle des Centres dans les *négociations* de ces demandes. Dans les deux cas alors, la plasticité institutionnelle des Centres est impliquée mais à négocier.

Résumons-nous. La médiation pour les acteurs publics (niveaux communautaires) rencontrés est d'abord une manière d'exiger de la part des Centres culturels *une réflexivité* quant aux absents – libres aux Centres de l'organiser comme ils l'entendent – supposant de penser les publics en amont des actions. Ces publics ne sont pas nécessairement des « désengagés culturels » mais recèlent un certain nombre de ressources susceptibles de participer à la définition d'une culture commune potentiellement inédite à l'échelle de la ville. Ceci engage les Centres culturels à organiser leurs espaces de manière à ne pas opposer diffusion à éducation permanente, à prospecter dans leur voisinage (proximité) les réseaux d'acteurs, à se mettre eux-mêmes en réseaux et à susciter par là une participation de type bottom-up y compris lorsqu'il s'agit de penser les programmations. Les acteurs des administrations publiques finançant les Centres semblent eux-mêmes s'engager dans cette voie de réflexion en soutenant la plasticité organisationnelle des Centres, ainsi qu'une logique de décloisonnement administrative elle-même, sur laquelle les Centres ont peu d'influence.

5 La médiation culturelle dans les Centres culturels

Nous avons noté, malgré les craintes déjà relevées, un consensus affiché sur l'utilité du nouveau décret et sur la pertinence du Plan culturel pour Bruxelles de la COCOF, qui souligne avec force la nécessité de faire de la médiation culturelle à Bruxelles. Mais ces dispositifs, et principalement le décret qui, lui, contrairement au Plan, a force contraignante, nécessitent, d'après les acteurs rencontrés, des explications et une appropriation des méthodes et des objectifs proposés. Le terrain sur lequel s'applique le décret, ainsi que les volontés d'application des acteurs publics chargés de le mettre en œuvre, n'est bien entendu pas « neutre ». Il convient maintenant de déployer et d'organiser les discours produits par les acteurs des Centres culturels eux-mêmes.

Nous débuterons cette analyse par les définitions générales que donnent de la médiation culturelle ces acteurs (principalement les directeurs de Centre mais également animateurs, chargés de projets et de communication) : les différences entre animation et médiation, son rôle politique ou sa visée, les types de publics sur lesquels elle s'applique. Nous poursuivrons, en inversant le registre d'analyse : il ne s'agira plus de définitions et de visées générales mais de présentation d'actions qui nous ont été présentées comme réussies ou « marquantes » de la médiation culturelle. Apparaissent alors les modalités de rapports aux publics ainsi que les contenus des pratiques culturelles associées. Mais dans cette partie, apparaîtront en filigranes, un ensemble de dimensions et d'enjeux qui vont au-delà des enjeux inclus dans telle ou telle animation spécifique réussie. Ces dimensions seront examinées dans une troisième partie. Nous aborderons ainsi un ensemble d'enjeux pertinents pour penser la médiation et son organisation pratique à savoir les questions d'organisation interne, l'importance des localisations, les adaptations plus générales des activités des Centres, en ce compris les rapports entre culture et art, les rapports au

territoire (proximité, mise en réseau, etc.). Enfin, nous déploierons, dans une quatrième partie, les facteurs de différenciations des formes de médiations selon les acteurs eux-mêmes. Identifier ces facteurs revient également à saisir des éléments de contextes locaux qui, pour chaque Centre, font potentiellement contrainte. Notre conclusion tentera ensuite de retracer et de réarticuler les principales tensions ou polarisations que nous avons rencontrées.

5.1 Questions de définitions: médiations, médiations pour qui?

Dans cette partie, il s'agit d'explorer les différentes définitions et les contenus afférents associés à la médiation culturelle. C'est pourquoi la première section de cette partie est consacrée aux définitions données par les personnes rencontrées. La section suivante se construit sur la première. Dans la deuxième section, il s'agit de saisir le relevé les effets attendus de la médiation ainsi que les publics concernés selon les acteurs des Centres culturels.

5.1.1 Des visées de la médiation culturelle hétérogènes

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 aussi 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.

Les définitions données de la médiation culturelle sont multiples, elles sont en partie dépendantes des conditions de fonctionnement des différents Centres culturels que nous détaillerons dans la suite de ce rapport de recherche. C'est pourquoi il sera nécessaire de relier ces définitions données à ces conditions de fonctionnement. En outre, la multiplicité des définitions de la médiation culturelle réfère à la tension entre la démocratie culturelle et la démocratisation de la culture, entre la consommation d'une culture de qualité et la participation à l'offre culturelle, entre la communication culturelle et les définitions maximalistes de la médiation. Au cours de notre enquête, les travailleurs des Centres culturels n'ont pas mobilisé une seule définition de la médiation culturelle. Au fil du discours et des exemples donnés, plusieurs conceptions de la médiation culturelle ont pu apparaître, souvent complémentaires. C'est pourquoi il ne faut pas être tenté de retrouver

l'identité de l'acteur attaché aux extraits d'entretien qui seront mobilisés dans le texte pour exemplifier les différents types de médiation culturelle.

A l'analyse de ces entretiens, il nous a semblé utile d'utiliser une typologie de la médiation selon les visées des acteurs. L'originalité de ce genre de typologie est de quitter une définition extérieure de la médiation ou une typologie basée sur des critères préposés mais, de manière cohérente avec notre méthode centrée sur les usages sociaux, de classer ces usages selon précisément ce qu'il s'agirait de « faire faire » par la médiation selon les acteurs rencontrés.

Pour Six (1990, cité par Stébé, 2005, p. 57), la mobilisation du terme de médiation présente plusieurs formes. En effet, « une définition générale de la médiation » doit prendre en compte qu'il y a quatre sortes de médiations, les deux premières étant destinées à faire naître ou renaître un lien, les deux autres étant destinées à parer à un conflit. Ces quatre types de médiation sont les suivantes :

a. la **médiation créatrice** « a pour but de susciter des liens nouveaux entre des personnes ou des groupes »
b. la **médiation rénovatrice** « renforce des liens distendus »
c. la **médiation préventive** « permet d'éviter l'éclatement d'un conflit »
d. la **médiation curative** « aide les parties en conflit à trouver la 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.

A côté de cette typologie, il convient également d'intégrer la distinction effectuée par Hoffnung (cité par Stébé, 2005, p. 59) entre deux formes de médiation : « celle qui se déroule en dehors de tout conflit et celle qui se situe dans le domaine conflictuel, il s'agit respectivement de la médiation de différences et de médiation des différends ».

Cette référence au conflit doit être envisagée dans la mesure où la médiation sociale, la médiation pénale, la médiation scolaire impliquent un conflit. Toutefois, ce conflit n'a pas été souvent énoncé au cours de nos entretiens. C'est pourquoi on peut faire l'hypothèse que le conflit est parfois implicite dans les définitions données par les acteurs des Centres culturels ; il ne se laisse pas voir au premier regard car il n'est pas vécu comme tel par les acteurs rencontrés. Il est donc parfois seulement un construit de recherche et ne correspond pas forcément à un construit social. Deux cas peuvent être évoqués ici.

Dans le premier cas, il pourrait y avoir un conflit entre ceux qui n'exercent pas leurs droits et la culture. Ce conflit peut être lié aux modalités de légitimation élitaires de la culture, produisant un sentiment d'incompétence chez certains publics faiblement dotés en capital culturel légitime. Dans le deuxième cas, le conflit peut avoir lieu non pas entre ceux qui n'exercent pas leurs droits culturels et la culture, mais entre ces premiers et les lieux culturels, en l'occurrence dans le cas qui nous occupe les Centres culturels. En effet, certaines personnes ont des pratiques culturelles au sein de leur communauté ou groupes de références, mais ne fréquentent pas les lieux culturels institués et/ou financés par les

pouvoirs publics. Le conflit peut s'expliquer par le fait que les Centres culturels ne leur offrent pas les pratiques culturelles qui leur conviennent. Cette forme de conflit soulève la question du degré d'ouverture des Centres culturels à tous. Dans ce cas de figure, le tiers est celui qui va à la rencontre de ces communautés culturelles afin de discuter/négocier des modalités d'accueil de ces pratiques culturelles.

En matière de conflits, il semble bien que celui-ci soit parfois interprété comme sous-jacent à une absence, un manque d'intérêt : l'un des directeurs rencontrés verrait d'ailleurs d'un meilleur œil un conflit ouvert qu'une absence.

5.1.1.1 La médiation culturelle créatrice

Plusieurs définitions données par les acteurs des Centres culturels s'inscrivent dans le cadre de cette médiation culturelle créatrice.

- Faire découvrir le Centre culturel à des personnes qui ne fréquentent pas les lieux culturels, personnes qu'il s'agirait d'impliquer
- Impliquer les publics dans des projets à plus long terme (mais pour quels effets)
- Elle est, pour ce faire, un travail en amont et en aval de la représentation ou de l'exposition ; elle présente, à des degrés divers, un travail de l'objet ou de la programmation présentée (de pas ou peu à des adaptations de programmations) et suppose une médiation artistique.

La « découverte de l'autre et de sa culture » est au centre de cette forme de médiation. Et pour qu'il y ait « découverte », il faut que de « nouveaux venus » se manifestent. Elle n'implique pour autant pas un conflit ; c'est plutôt d'une « absence » à combler qu'il s'agirait : « *Pour moi, la médiation, c'est le décloisonnement, c'est aller à la rencontre des gens au niveau local, mais c'est aussi faire venir des gens de l'autre côté du canal, des gens qui ont plus l'habitude de fréquenter les salles de spectacle ou les expositions. Et leur dire que le lieu est magnifique, qu'il est habité et animé par une population locale, mais pas uniquement, internationale aussi. Et donc c'est induire, générer et inspirer une forme de participation citoyenne, aussi.* »

La médiation culturelle s'inscrit dans la création d'un pouvoir citoyen potentiel, dans la mesure où elle favorise l'émergence d'un citoyen engagé politique : « *Encore plus que politique, il y a un objectif citoyen, je le situerais à cet endroit-là. Parce que politique a une connotation, il est vite partisan. J'entends, mais il faut le préciser. Dans l'acception du mot politique, il faut vraiment voir, parce que c'est un terme qu'on utilise tellement, c'est pour ça que j'aime bien le terme citoyen, parce que le citoyen est politique. Et il s'inscrit dans une démarche, quand le citoyen prend conscience de son identité, de citoyen, il s'engage. Pour moi, le citoyen est engagé.* » L'un des termes de la médiation est ici d'abord manquant, puis il s'agit, par sa présence de déployer une visée, éventuellement transformatrice, en tous les cas créatrice d'un rapport nouveau d'engagement.

5.1.1.2 La médiation culturelle rénovatrice

Ce type de médiation vise à renforcer des liens distendus. Ses définitions mettent en lien la médiation culturelle et la cohésion sociale. En d'autres termes, il s'agit bien d'insister, moins sur l'appel à des nouveaux-venus que sur le travail de liens existants mais qu'il s'agirait d'activer : « *Pour résumer sur la médiation puisqu'on y est. Il y a des ateliers de ce type dont je viens de parler, ce n'est pas le premier. Mais il y a d'autres ateliers qu'on fait plus avec les enfants. On essaie de faire un peu de médiation au sein de l'école de devoirs. Notamment en leur permettant d'aller voir des spectacles et en leur faisant rencontrer les comédiens, en faisant éventuellement un petit atelier avec le comédien avant ou après le spectacle. Voilà, qu'il y ait une autre dimension, pas juste celle d'aller voir un spectacle. Il y a des choses qui existent depuis longtemps. On travaille avec les écoles qui sont sur le territoire, avec des séances scolaires, mais en général cela se résume à ça.* » C'est bien ici le pôle « intermédiaire », ici entre un artiste et un public, susceptible de renforcer l'intérêt du lien entre deux termes posés au préalable qui est valorisé, dans l'idée de réconcilier des points de vue exprimés.

5.1.1.3 La médiation culturelle préventive

La dimension préventive de la médiation culturelle n'est évoquée qu'en creux par les différentes personnes rencontrées. Toutefois, elle est assez présente et se donne à voir dans les facteurs identifiés par ces personnes comme menaces pour le vivre ensemble en touchant à la coexistence des différences culturelles ou encore à l'esprit critique de chacun.

« *On va sans doute accueillir une exposition du CAL, sur les stéréotypes, sur la base d'une demande de la section primaire de l'Athénée Royal, qui nous a dit qu'elle ce qui l'intéressait c'était de travailler sur le vivre ensemble. Elle a une population très métissée et on s'est dit que l'exposition du CAL sur les stéréotypes, qui n'est pas directement liée au vivre-ensemble, mais qui passe par le biais de la publicité, qui rassemble des images… Finalement il s'agissait d'exposer les stéréotypes et de permettre aux enfants de peut-être remettre en question ce qu'ils voient et ce à quoi ils sont exposés. En plus, on voulait le faire en période d'Halloween – Noël juste au moment où les enfants sont bombardés de publicité, donc ce serait bien de faire ça juste avant.* »

En outre cette médiation culturelle à visée préventive se traduit également par des actions et une démarche de proximité destinées à prévenir ou limiter le sentiment d'isolement, d'exclusion ou encore d'insécurité : « *La médiation culturelle implique le dialogue, tandis que l'intervention peut être à sens unique. Et que ce qui apparaît rapidement, c'est la notion de culture de proximité, pour nous c'est cela qui est important. Cela implique de travailler en contact rapproché avec les voisins, c'est ce mouvement-là qui induit la médiation.* »

Le Centre apparaîtrait ici également comme lieu où peuvent se rapprocher des points de vue. Ceci suppose bel et bien une ouverture aux expressions spécifiques en tant que spécifiques, c'est-à-dire en tant qu'il n'est pas donné qu'elles se rencontrent, voire qu'elles

puissent potentiellement entrer en conflit. « Attention, on ne se connaît pas » semble être son original point de départ, assumé comme tel : « *Pour moi, le médiateur rapproche des points de vue, essaye de trouver des lieux de rencontre, dans l'expression des idées contrastées des uns et des autres. Des a priori. (…) Il y a beaucoup de tensions d'apriori, des réflexes. On est confronté à beaucoup de réflexes qui sont souvent des réflexes de rejet, de repli, de destruction, de jugements péremptoires, de choses trop rapides. Pour moi, la médiation, je la situe à cet endroit-là : 'Attention, on ne se connaît pas.'* » Le terme préventif peut sembler ici abusif – il a été construit pour d'autres situations de médiation – mais il importe ici de conserver son caractère étymologique : il s'agit, non seulement de penser des absents en amont mais encore de penser une distance préalable et spécifique des mondes entre eux « avant » toute tentative de composition. Il ne s'agit cependant pas d'activer le conflit mais de chercher à composer.

5.1.1.4 La médiation culturelle curative

Ce type de médiation supposerait une action des Centres culturels sur base d'un conflit plus ou moins ouvert, plus ou moins déclaré, qu'il y aurait lieu de travailler.

La médiation culturelle vise alors à dissiper des incompréhensions susceptibles d'entraver le déroulement des activités proposées par le Centre ou de négocier des formes particulières d'arrangements. Le conflit peut donc être considéré comme positif en tant qu'il permettrait de mettre le doigt sur des réticences, des incompréhensions, des oppositions et de mieux comprendre les points de vue de chacun : « *On a un groupe de primo-arrivants ; dans notre salle de spectacle, ils ne veulent pas jouer, ils ne sont pas contents, et l'animatrice ne comprend pas ce qu'il se passe. Et finalement, il y a un tableau avec un homme nu, ça ne va pas. C'est extraordinaire, médiation culturelle, rencontre, qu'est-ce qu'on fait avec ça ? C'est énorme. Il y a des demandes d'habitants du quartier pour qu'on enlève les statues qui sont dans le hall, elles sont nues. Ce sont des statues grecques, ça date de la fin du XIX*è *et les gens sont choqués. Donc voilà, c'est tout ce rapport-là qui, moi, m'intéresse beaucoup. C'est ça, le vivre ensemble, quels sont les critères, comment on les impose aux autres. C'est tout ce bazar invraisemblable qu'on ne peut pas aborder tout le temps, c'est trop compliqué. Mais qu'on peut aborder en faisant des dessins, en pratiquant l'expression de soi, l'expression de l'autre et en appréciant sa différence. Voilà, ça ce sont les enjeux essentiels.* »

La médiation culturelle peut prendre la forme d'une pacification des tensions et des points de vue contrastés, mais il ne s'agit pas de résoudre les tensions qui peuvent apparaître au quotidien dans la vie d'un territoire entre des communautés ethniques ; il ne s'agirait pas de participer d'une pacification sociale large au nom de la culture qui s'en trouverait instrumentalisée. Ainsi, cette dimension curative a des limites dans les répertoires qu'elle emprunte : « *Je n'identifie pas que notre rôle est de résoudre les conflits entre les communautés, notre rôle est de créer un espace où tout le monde peut rencontrer tout le monde. Ce n'est pas spécifique, ce n'est pas lié à une tension spécifique. On participe aux 50 ans de l'immigration marocaine, on va participer aux 50 ans de l'immigration turque et on valorise les choses, et on essaye de faire en sorte que les gens du quartier viennent*

apprécier tout cela. Mais ce n'est pas un instrument pour résoudre les tensions entre les communautés, ce n'est pas cette approche spécifique-là. Il y a des médiateurs de rue, etc. avec lesquels on travaille et on va rencontrer ces enjeux-là, indirectement. […] C'est surtout le rêve du législateur, pour le dire d'une manière générale, que le Centre culturel soit le lieu où on résout tout ce qui existe comme conflit entre les communautés. C'est ça qui est dingue, il y a une ambition démesurée par rapport à ça. Je pense qu'il faut arriver à avoir cette appréhension sociologique, globale, tout en restant humble dans les modalités d'actions très proches. »

Cette classification, volontairement empruntée au vocabulaire plus usuel des médiations sociales (le terme n'est en effet pas neutre et peut renvoyer à des dispositifs de pacification sociale), si elle peut paraître décevante au lecteur – comme le sont généralement les demandes de définition générale aux acteurs – laisse poindre quatre traits. Le premier concerne celui de la nouveauté, de l'inattendu (médiation créatrice) ; le deuxième, celui de ce qui s'ajoute dans une mise en relation entre deux acteurs afin d'activer le lien ; le troisième dramatise la question des expressions préalables divergentes à l'échelle du voisinage. Quant au quatrième, il se concentre sur les interprétations et résolutions de conflits à l'échelle des activités du Centre lorsque ceux-ci y sont déclarés alors qu'il se contente de tenter de répondre aux demandes de groupes sans préjuger des effets de son action sur leurs relations à l'extérieur du Centre. Cette question, tout comme la précédente, laisse ouverte la possibilité de définir l'absence, non pas par des manques, mais par la construction de codes propres.

Ces définitions montrent indirectement – nous le rencontrerons de manière explicite plus loin – que la médiation culturelle tend, selon les cas, à rencontrer des objectifs de diffusions aidées par la fabrication d'intermédiaire et des logiques d'appropriation des programmations et des Centres par leurs usagers. Ceci renvoie à la conception de ce dont sont capables – ou pas – ces derniers. S'agit-il de gens à aider ou de ressources susceptibles de redéfinition collective ?

En termes de définition, plus fructueuses ont été nos demandes qui, cherchant à définir les termes, se sont appuyées sur les différences que ces derniers faisaient par rapport à d'autres notions concurrentes.

Si la différence entre médiation et diffusion ou « communication » semble, au moins dans les discours théoriques, partagée par les acteurs rencontrés à l'instar des conceptions promues par les acteurs publics, une autre distinction est toutefois apparue, plus difficile à exprimer, dans les discours. Suivant notre méthode d'ajout des différences opérées par les acteurs, méthode selon laquelle, rappelons-le, il n'est dès lors pas nécessaire que tous les acteurs rencontrés opèrent les mêmes différences pour que celles-ci s'avèrent pertinentes, il ressort de notre enquête de terrain que médiation culturelle ne remplace pas l'animation culturelle. Médiation culturelle et animation culturelle sont complémentaires et non

exclusives. La médiation apparaît comme une démarche supplémentaire, bien que déjà présente dans de nombreuses pratiques des Centres. Elle implique de considérer non pas seulement ce qui se passe dans le Centre, mais aussi ce qui se passe à l'extérieur, en tenant compte des absents ou, dans le cas déployé ci-dessous, des quasi-présents. Ainsi à l'une de nos questions portant sur les différences entre les deux termes, un directeur nous rapporte le cas suivant.

« *Pour la plupart des femmes voilées qu'on a interrogées, leur demande, alors qu'elles ne se connaissent pas, c'est qu'elles veulent des lieux. Elles ne maîtrisent pas l'écrit. Elles veulent des lieux où l'on puisse raconter des histoires gratuitement. Qui ne soient pas la bibliothèque (…). Et alors je demande quelles histoires, elles disent les histoires pour l'éducation. Pour que les enfants soient éduqués. Les histoires de chez nous, 'parce que chez nous, la tradition orale est très importante.' Non, mais tu te dis quel lien je peux faire avec la maison du livre avec ça. Et deux minutes après, j'entends une autre femme qui dit : 'Je suis partie avec ma fille, mon mari est resté avec mon fils, ils habitent une des rues, dans la rue, ils ont organisé des ateliers de peinture.' Et, là, le père et le fils sont descendus. Ça aurait été au Centre culturel, ils ne seraient jamais venus. Mais là, ils maîtrisaient, ça se passait devant chez eux. Ils connaissaient leurs voisins et c'était gratuit. Si tu faisais des petits pôles de lectures dans la rue directement. Le premier, tu n'auras personne, le deuxième, quand il y aura une femme qui viendra, un troisième, ce genre de trucs, nous on va recenser de manière systématique.* »

En d'autres termes, l'animation peut servir une politique de médiation mais cette dernière suppose plutôt de penser les « absents » ou la surprise des « nouveaux venus » d'une part, et d'autre part, de penser les « effets », c'est-à-dire les possibilités ou non d'influences des publics sur le fonctionnement du Centre. Une animation peut tout à fait réussir avec un public mixte mais usuellement entendu sans qu'il y ait besoin de parler de « médiation ». L'extrait d'entretien fait fonctionner cette différence. Tout d'abord, il s'agit bien d'organiser la demande en amont, c'est-à-dire d'avoir pris au sérieux une demande jusque-là extérieure au Centre et de s'intéresser au contenu de l'activité. Ensuite, l'enjeu est de susciter un partenariat avec des groupes susceptibles de répondre de cette demande. Encore faut-il ici de s'interroger sur le lieu de déroulement de l'action, en lien avec la demande, afin de ne pas réduire le Centre en l'équivalent multidisciplinaire d'une bibliothèque. Enfin, et c'est sans doute là que s'opère une différence décisive, il s'agit d'analyser les quasi-présences, les moments susceptibles de générer non seulement la réussite d'une « animation », mais de déployer un savoir interne sur les publics, les modes d'actions, etc. Ainsi, être à l'extérieur, varier les lieux et les contenus revient à s'inscrire dans cette démarche de recherche des quasi-présents.

Dans tous les cas, la médiation implique un « faire faire » qui ne se réduit pas à la réussite d'une animation. Elle ouvrirait bel et bien à des réalités qui excèdent le moment de l'animation. Que s'agit-il donc de faire ?

Ces définitions – qu'il s'agisse des différences opérées entre médiation et animation ou des modalités de médiation qui nous sont présentées de manière théorique – renvoient toutes et sans surprise à la question des publics que nous traiterons dans un premier temps du seul

point de vue des catégorisations opérées par nos répondants, des types de publics visés et de la position des Centres du point de vue de l'articulation de ces publics. Ils apparaîtront de manière plus active dans la section présentant les actions dites « réussies ».

5.1.2 Les publics et leur mixité.

Si tous les acteurs culturels interrogés ne s'accordent pas sur la définition de la médiation, ils convergent en revanche sur les effets de la médiation culturelle : découverte, processus de construction de soi, décodage, une attente réelle, un questionnement, une interpellation, une provocation. Mais « avec qui ? » pourrait-on se demander.

L'enjeu des publics des Centres culturels touche à la fois à la question du nombre et des groupes sociaux visés. Comme le rappelle un des directeurs de Centre culturel, l'objectif de la médiation culturelle et des Centres culturels n'est pas tant de faire salle comble que d'arriver à toucher certains publics.

5.1.2.1 Le nombre et la gratuité: un faux problème d'accessibilité ?

Sans surprise, la question du nombre ne nous est pas présentée comme l'enjeu principal s'agissant de médiation culturelle. Appliquée à des publics dits défavorisés, cette question s'inscrirait d'ailleurs plutôt dans une perspective de démocratisation culturelle. Elle n'est toutefois pas totalement absente.

« *Tu sais, on fait du qualitatif, on ne fait pas du quantitatif ; entre le fait de faire venir 10 000 personnes à un spectacle et que chacun rentre chez lui après, et faire venir 10 personnes avec lesquelles tu crées un contact et tu les invites à créer un atelier participatif où elles reviennent sur le long terme, pour nous, il n'y a pas photo, on prend les 10 personnes. En termes de quantité, ce n'est pas là qu'on met nos critères. On les met en termes de qualité du travail qui est fait avec les personnes, donc inévitablement, la médiation culturelle, c'est sur du long terme, c'est en termes de qualité. La quantité n'est donc pas là tout de suite. Quand tu fais un projet participatif, si tu as déjà trois personnes bien investies dans le projet c'est bien. Cela demande énormément d'investissement, ce n'est pas du one shot, c'est du travail en profondeur sur le long terme, donc tu as une personne-ressource et l'année suivante tu en as deux et ainsi de suite, puis ces personnes en ramènent d'autres. Cela se fait petit à petit, mais pour l'instant, on est encore au début !* »

La réfutation de la question du nombre ne peut donc s'opérer qu'en la mettant en tension avec la question de la temporalité des projets menés et à ce qu'ils peuvent apporter à la fois comme nouvelles formes d'articulation et comme valeur ajoutée pour les personnes qui prennent part à ces processus participatifs proposés par les Centres culturels. C'est à ce prix que la question du nombre peut être évacuée. Pour autant, comme nous le verrons dans la suite de ce rapport, la plupart des événements marqués comme réussite de la médiation implique, tôt ou tard, des situations réussies également de ce point de vue. Ce

qui doit être pointé ici est plutôt le refus d'une évaluation directe d'une animation isolée d'un processus plus long. Ce refus rejoint les éléments de discours récoltés auprès des acteurs du financement public rencontré. Rappelons à ce titre que nous n'avons cependant pas rencontré les acteurs communaux qui, en la matière, auraient parfois, d'après certains entretiens (cf. infra), des approches contraires lorsqu'il s'agit de faire valoir les activités culturelles de la commune. Néanmoins, la question du nombre doit être envisagée collectivement lorsqu'on appréhende les enjeux bruxellois à l'échelle du territoire de la capitale, de la dualisation sociale qui caractérise la ville, des défis démographiques qui sont esquissés et des flux de migrants qu'elle attire. Par conséquent, la question du nombre et des fréquentations doit être pensée en relation étroite avec les effets sur les publics et les formes d'implications de ceux-ci dans les Centres culturels et les activités proposées.

Par ailleurs, les discours récoltés à propos de la gratuité des activités entrent nécessairement en tension avec ceux récoltés à propos de ce qui serait un faux problème, le nombre.

La plupart des responsables de Centres s'accordent pour ne pas pratiquer la gratuité des activités proposées par les Centres culturels, à l'exception des activités participatives ou des expositions. Plusieurs éléments sont avancés pour justifier la non-gratuité des activités.

D'une part, la plupart y voient un moyen de faire en sorte que les inscrits aux activités soient effectivement présents le jour de la tenue de l'activité. Ainsi, la plupart conviennent que quel que soit le public, une contribution doit être demandée. Il y aurait une certaine relation entre l'implication du public lors de l'activité et le paiement d'une participation aux frais liés à la tenue de l'activité. Cet argument semble entrer en tension avec la gratuité des activités de participation qui, elles, nécessitent un engagement fort. Il n'empêche le prix correspondrait, pour certains responsables de Centres, à une forme d'implication minimale ou à une forme d'intervention pédagogique visant à faire prendre conscience du coût des activités et de la valeur du travail des artistes : « *On a des prix entre 5 et 10 € pour les spectacles. Là, on a un peu augmenté les prix par rapport aux ateliers et stages. Mais c'est vrai que ces prix n'ont aucune concordance avec ce que coûte un spectacle, un animateur, les animateurs, les courriels, c'est complètement différent. (…). Par exemple, pour une semaine de stage à 20 €, ce sont quand même des enfants qui sont pris en charge du matin au soir pendant 5 jours avec un accueil 5 étoiles ; parfois je voudrais que les gens puissent aussi prendre la mesure de ce que coûte et représente une semaine de stage, de la qualité de l'accueil. Que ce soit une implication des deux côtés. (…) On n'est pas un dispensateur de divertissement, ce n'est pas le but ici. Ici, s'il y a une pièce de théâtre ou un atelier, on a envie que les gens s'impliquent. Qu'ils en ressortent un peu différents, on ne sait pas dans quelle mesure, comment, pourquoi mais que ça nous change.*»

D'autres directeurs ou directrices justifient également cette participation aux frais en tant qu'élément indispensable pour compléter le budget du Centre. Ainsi, sans cette contribution financière des participants aux ateliers, des spectateurs ou des visiteurs, les activités devraient être revues à la baisse. Dans ce cas, il est difficile de soutenir pleinement le caractère non problématique de la question du nombre.

Il ne s'agit pas nécessairement d'une contradiction si nous interprétons ces discours comme suit : c'est l'évaluation par le nombre qui est critiquée en tant qu'elle peut devenir un obstacle aux activités de médiation, renforcer l'obligation de remplir la salle pour toute activité. Elle renvoie à un enjeu financier important et aux modalités d'évaluation de la réussite des activités du Centre. Ceci ne signifie pas pour autant que ces activités plus modestes auraient à se priver de la production d'événements importants du point de vue de l'assistance et de la participation, originaux et soutenus par des activités préparatoires de médiation moins visibles.

5.1.2.2 Quels publics?

Alors que les publics défavorisés accèderaient difficilement aux pratiques culturelles faute de ressources économiques et/ou de l'absence de détention des codes culturels préalablement fixés, et/ou en raison d'une structuration du champ culturel et artistique qui les relègue a priori dans les productions secondaires, la volonté d'en faire un des groupes prioritaires des Centres culturels recèle une certaine ambiguïté.

Selon certains de nos entretiens, les publics ciblés par les démarches de médiation culturelle ne devraient pas forcément être les personnes défavorisées sur le plan socio-économique. Il n'y a pas de consensus à cet égard. D'un côté, certains responsables de Centres identifient ce public comme étant une priorité et l'identifient tantôt aux « jeunes », tantôt aux « communautés immigrées », à l'instar des acteurs du financement public et des textes institutionnels, comme nous l'avons vu. De l'autre, la réalité est plus nuancée et le public cible est plus hétérogène.

La première méfiance concerne le terme « défavorisé ». Certaines personnes rencontrées estiment que les publics dits « défavorisés » ne sont pas les seuls à devoir faire l'objet d'un travail de médiation culturelle. En effet, il existerait une frange de la population qui, si elle possède un certain capital économique au sens où elle mène une vie confortable au niveau matériel et financier, présenterait certains signes d'un besoin de médiation culturelle. En d'autres termes, elle ne développerait aucun intérêt pour les pratiques culturelles et artistiques qu'elle méconnaît assez souvent ou est animée par des visions très réductrices ou dogmatiques de la culture. En ce sens, ces personnes devraient également faire l'objet de médiation culturelle, visant la découverte et l'ouverture à l'autre. Ces considérations rejoignent certaines conclusions de l'étude réalisée par Louise Callier et Laurie Hanquinet et al. (2012) qui montre que plus de la moitié de ce qu'elles nomment « désengagés culturels », donc qui n'ont que peu de goût pour les pratiques culturelles et les loisirs, à l'exception de la télévision, identifiés en Fédération Wallonie-Bruxelles, sont bruxellois.

5.1.2.2.1 Jeunes et communautés immigrées

Les adolescents seraient un public particulièrement difficile dans la mesure où ils semblent difficiles à contenter ou satisfaire. Ils n'en constituent pas moins une priorité d'action pour des Centres culturels. La possibilité que des échanges culturels aient lieu avec ces

adolescents semble dépendre en grande partie du rapport que parviennent à entretenir les Centres aux écoles. Si les autorités communales et de la Fédération Wallonie-Bruxelles peuvent faciliter ces rapprochements, il en va également des relations entretenues par les directeurs ou animateurs à tel ou tel enseignant.

Si les adolescents sont ciblés par les activités des Centres culturels telles que les ateliers, les pré-adolescents le sont également par le biais des matinées scolaires. Celles-ci s'adressent le plus souvent tant à des enfants qu'à des adolescents, et le contact est alors plus court qu'au travers des ateliers. De plus en plus, les Centres culturels tentent de travailler les spectacles et les expositions en amont avec les professeurs afin que le spectacle s'insère dans le travail scolaire. Tout d'abord, il s'agit de favoriser la découverte de la thématique par les élèves et de les préparer aux codes particuliers qui vont être employés afin de faciliter la compréhension, donc dans une perspective de démocratisation culturelle. Toutefois, la démarche entreprise ne vise pas uniquement ce but, il s'agit également d'adapter la programmation aux besoins des enseignants. Le problème rencontré dans cette démarche d'ouverture au monde scolaire et enseignant serait le manque d'implication des enseignants, l'accueil positif étant cependant plus l'exception que la règle. En effet, cela suppose un réel intérêt pour les activités culturelles de la part des enseignants, ainsi qu'une adaptation de leur programme et, donc, du temps supplémentaire. Cette ouverture nécessite autant un engagement de la part des Centres culturels que du monde enseignant, qui prendra certainement le temps de l'apprentissage de cette nouvelle pratique de part et d'autre. La médiation concernerait alors d'abord le public des enseignants et des directions d'écoles.

Pour les cas de réussite de telles démarches, il convient d'insister qu'elles misent sur le caractère exceptionnel (sortir de l'école) donné par la situation. En effet, le caractère récréatif de la sortie de l'institution scolaire peut alors devenir ressource si le Centre parvient à créer la différence entre un cours (diffusé) et une situation d'échange.

Nous avions la possibilité de relater les discours *sur* ces publics, abstraction faite de dispositifs d'actions. De tels discours existent plutôt lorsque la mise en rapport (qu'elle soit créatrice, rénovatrice ou préventive) est difficile ou inexistante. Nous avons alors également sélectionné des morceaux d'entretien où, à la mention de ces publics s'accompagne des mises en récit de dispositifs effectifs mettant en scène difficultés, modes de résolutions spécifiques aux publics mentionnés. Les modes de résolution impliquent généralement des récits plus longs et articulés à des acteurs plus variés que les récits mettant en scène difficulté ou impossibilité provisoire. Ce n'est pas surprenant : mettre des mots sur des publics est d'autant plus aisé qu'ils ont répondu présents.

« *On ne veut pas, on ne décrète pas qu'il faut absolument impliquer les jeunes de la maison de jeunes ou les femmes qui prennent leur cours d'alphabétisation. Mais, il se trouve, et ça tombe bien que jusqu'ici, tous ceux qui sont accueillis ont cette volonté au cœur de leur projet. D'où la notion d'artiste complice.* » Le spectre de l'injonction à la participation « des pauvres », susceptibles de s'opposer à un « pour tous » (voir plus bas) est ici évoqué et, semble-t-il résolu dans la proposition effective d'un dispositif auxquels

les publics « ça tombe bien » participent. Mais si cela tombe bien ici, ce serait en raison de la participation d'un artiste, dit complice, c'est-à-dire appartenant au territoire d'action.

Certains responsables de Centres pointent alors la nécessité d'organiser, avec les artistes (comédiens le plus souvent) des séances d'échanges et de discussions à propos du spectacle comme du métier, s'éloignant alors d'une pure diffusion pour un public ciblé. Tout d'abord, le type de relation de cette médiation dite plus haut « réparatrice » ne consiste pas seulement à approcher le spectacle de l'adolescent récepteur mais peut engager des formes d'échanges à propos de trajectoires professionnelles précaires (artistes) qui intéressent éventuellement les adolescents, comme nous l'a rapporté un directeur de Centre.

Ensuite, l'extrait d'entretien suivant relate le parcours d'un jeune dont la trajectoire aurait été tout autre s'il n'avait pas franchi les portes d'un Centre culturel. Le fait que ce cas nous soit rapporté dénote un souci de positionnement de la médiation culturelle par rapport à un contexte plus global (emploi, ville). Le public n'est plus ici défini comme « défavorisé » mais défini comme « capable » pour les matières du champ culturel, à tel point que la médiation se serait propagée par son action même. Il ouvre aux modalités précises des rapports entre le Centre et ses publics, modalités qui seront détaillées plus bas : *« C'est vrai qu'on travaille beaucoup avec les jeunes et avec les enfants, (...). Et puis, ils grandissent, on les suit, et il y a une confiance au fil des ans. Et par exemple, un jeune, (...) il a eu un parcours personnel assez difficile, comme beaucoup de gens d'ailleurs. Et il a suivi des ateliers qui étaient donnés par un grapheur (...). À l'époque, il donnait des cours de graphe au pochoir à titre presque gratuit aux jeunes du quartier ; ce jeune a suivi ces cours-là. Denis était quand même fort occupé, le temps passant il a eu moins de temps pour animer ces ateliers. Et ce jeune, à 18 ans, a repris ces ateliers, les a donnés à ses potes. Au bout de deux ou trois ans j'appréciais ce qu'il faisait, il avait un parcours scolaire assez difficile, en décrochage. Je lui ai proposé d'exposer dans nos locaux. Mais sans savoir exactement. Tout était à faire en fait. Il avait tout l'été pour créer une expo et venir avec des œuvres d'art d'une qualité quand même suffisante, et aussi au niveau de la quantité de la production. Moi, j'avoue que j'ai tremblé parce qu'il a disparu, je ne l'ai pas vu de l'été. Et puis, quelques jours avant l'expo, avec des panneaux de cette taille, splendides, il a photographié le personnel du Centre et il a eu le talent de capter l'essence de chaque personne ; il est arrivé avec un cliché à prendre la personnalité, l'expression, on retrouvait vraiment la personne qu'il avait photographiée. Et après, il en fait des pochoirs, il les renverse, les retravaille, ... c'est quand même beaucoup de travail. Il a fait cette expo qui a cartonné. La presse est venue, Télé Bruxelles. Maintenant, il n'en vit pas tout à fait, mais il a une activité, et il a fait un petit business, il y a beaucoup de gens qui lui demandent des portraits. (...). Et alors il s'est lancé dans la confection de portrait avec des clous, parce qu'il veut travailler avec les aveugles (...). Ça le touche le handicap, le fait qu'il y ait des gens qui soient incapables de voir. Maintenant il a 22 ans. (...). C'est le genre de gars qu'on croise dans la rue et qui parle un langage de la rue. (...). Il se bouge le cul pour se créer une petite activité. Pour moi, c'est un type d'exemple de médiation*

culturelle qui est réussi. C'est une trajectoire qui est enrichie mutuellement, j'ai aussi appris à faire confiance et à voir des pépites dans certaines personnes ici qu'on sous-estime, qu'on ne voit pas. Et lui, il a remis ses œuvres à temps et à se tenir à des délais et à un cadre. »

Dans ce cas, une médiation rénovatrice se fait créatrice, en passant par le changement de statut du jeune en question qui, d'objet de médiation en devient ici directement acteur, puisqu'il a été, non seulement défini comme capable mais intégré à la programmation du Centre culturel.

Aux jeunes s'ajoute la recherche d'un public fait de communautés issues de l'immigration. Les migrants, issus de vagues migratoires anciennes et plus récentes, sont des groupes particulièrement importants en termes numériques. Si la ville est déjà largement façonnée par ces populations, elle le sera encore plus à l'avenir puisque les prévisions démographiques prévoient une augmentation de cette frange de la population, confirmant ainsi le caractère multiculturel et international de Bruxelles, non seulement en raison de la présence de migrants hautement qualifiés attirés par les institutions européennes, mais aussi parce qu'à Bruxelles une partie des Centres culturels se trouvent à proximité ou dans les quartiers populaires et immigrés bruxellois. Il est donc important de comprendre comment ils se les représentent.

Concernant ces publics, certains entretiens font remarquer les échecs des tentatives de mise en rapport : « *C'est une priorité, mais on ne voudrait pas seulement… on réfléchit en tout cas, à comment les faire entrer. Par exemple, on n'arrive pas à intéresser, ce n'est pas assez développé à ce niveau-là rien que pour les femmes qui prennent des cours d'alphabétisation ici ; on a eu quelques collaborations, des visites d'exposition qu'il y a ici. Mais c'est très difficile de les faire venir à un événement le soir. Et pour l'instant, la plupart des événements qu'on programme a lieu le soir. On réfléchit à comment les faire venir. Et même pour le bar, les bénévoles qu'on a, ce ne sont que des garçons et on aimerait aussi que ce soit des filles. C'est très compliqué une fille qui sert de l'alcool le soir en plus …* »

Ce directeur identifie des passages dans son Centre comme une opportunité de présence pour des événements et attribue ces échecs à une question de manque de plasticité horaire du Centre.

A l'inverse certains responsables semblent anticiper ce que pourraient être les réactions d'un tel public en l'absence de négociations préalables au projet et ajustent, préventivement, certains éléments de programmation. « Ne pas heurter » devient une manière d'éviter le « rejet du Centre », le conflit, coûteux en temps et en énergie : *« Un artiste espagnol, vraiment incroyable, me propose (…) de faire une performance de musique contemporaine où il joue des percussions sur une femme nue. Ça je n'ai pas fait. C'était super, mais ce n'était pas possible de faire ça, par rapport au quartier, aux gens, ça ne marche pas. Je ne peux pas. (…). On a déjà fait des choses assez osées, audacieuses, mais il y a quand même un endroit où ça clignote, car on risque de se griller avec les communautés (…). Si j'étais directeur du musée de la photographie ou du Wiels, je pense que je dirais que c'est la démarche d'un artiste, que c'est comme ça et qu'on*

l'accompagnerait. Ici, on a une démarche qui ne cherche pas à choquer les gens ou à les secouer, mais qui cherche à les accompagner dans une ouverture à l'autre. (…) Sinon, après, je vais devoir faire un énorme travail pour le réconcilier, et il y a une stratégie à avoir ; je défends cela et je l'assume. »

Cependant, d'autres récits insistent plutôt sur des réussites qui impliquent une relation entre la programmation, la sensibilité du programmateur à des désirs qui, sinon, ne sont pas clairement exprimés (ou perçus) et la composition du quartier dans lequel le Centre culturel est implanté : « *On est assez ouvert, ici, il y a du hip hop, danse albanaise, théâtre franco-russe. On n'est pas que là-dedans, c'est certain qu'il y a une volonté de décloisonner et d'ouvrir, et même pour les Belges ou ceux qui sont peut-être moins proches de ces cultures, c'est vachement intéressant. Par exemple, un des programmateurs qui s'occupe ici de l'animation des ateliers ado ciné-vidéo, il est aussi chargé du Ciné-club, il s'appelle Z. Il est en partie, mais pas que, issu de l'immigration marocaine, il est assez pointu dans ces choix cinématographiques, il connaît bien les documentaires. Et donc, il amène des documentaires autour de la région du Rif, il y a beaucoup de gens qui viennent du Rif ici, donc on parle du Rif, de l'histoire du Rif, qui est encore assez méconnue et que beaucoup de Belges ignorent encore complètement. C'est de l'information et donc c'est aussi enrichissant. C'est clair que ça va mieux marcher qu'un documentaire sur les papous. Je ne vais pas vous mentir. C'est profitable pour tout le monde aussi. On croise plus de Rifains que de Papous*. » Compte ici l'identification d'une programmation « pointue ». Il ne s'agit pas en effet d'une projection par un programmateur extérieur des désirs imaginés et supposés 'simples' des publics : parler de documentaire Rif plutôt que *marocain en général* constitue le signe d'une recherche plus complexe. Par ailleurs, cet extrait montre un souci de défense d'une *production* singulière, plutôt dominée dans le champ du cinéma voire du documentaire et susceptible de concerner un public non Rif. C'est à la fois l'angle de la production culturelle qui est choisi sur base d'une analyse de la situation bruxelloise où les Papous seraient moindres. Il s'agit ici moins d'ajustements « en fonction du public » que de manières de parier sur la production d'une qualité singulière, à l'aide d'un dispositif.

« Ne pas heurter » renvoie à une représentation du public comme peu capable de goûter une œuvre pourtant présentée comme intéressante « en général ». Peut-être est-ce la réfutation de cet « intéressant en général » qui réconcilie ce point de vue avec les récits de réussite. Ceux-ci nous apprennent plutôt comment des activités peuvent bel et bien être négociées précisément en raison de leur caractère pointu ainsi que du caractère pointu de la définition des publics qui en émane. Ces scènes impliquent le déploiement de savoirs négociables par le programmateur lui-même – « les jeunes » font place à « tel jeune », l'origine marocaine au Rif, etc. – ou appellent à des artistes adossés au territoire d'action. Dans tous les cas s'imbriquent, dans la relation, un tiers (parfois interne, parfois institutionnel), des conditions matérielles d'accès, des contenus de programmation, et une attention à l'image du Centre.

5.1.2.2.2 Quelques évocations inattendues … au nom de la mixité

La priorité de cibler les personnes défavorisés si elle est énoncée - *« Ce n'est pas parce que vous ne gagnez pas 2000 € par mois que vous ne pouvez pas vous aussi, faire aussi une splendide pièce de théâtre ou amener une œuvre d'art qui va toucher autour de nous* » - renvoie bien à une interprétation des droits culturels comme droit de toucher les autres par ses productions propres, et sa mise en œuvre coexiste parfois avec la volonté d'attirer les individus issus de classes sociales plus aisées. Les justifications avancées pour continuer à cibler ce public sont la faiblesse du capital culturel qui peut régner dans certaines franges de la classe moyenne. La détention du capital économique n'est donc pas toujours associée à la possibilité d'accéder au capital culturel.

« *La médiation culturelle n'est pas nécessairement dans une vision verticale de strates sociales. C'est beaucoup plus complexe que ça. Je me suis retrouvé avec des gens très riches, pour ne pas les citer, une fondation très connue, pour accompagner un voyage d'études (…). Et j'étais sidéré de voir à quel point sa perception du rapport à la culture* (du pays où nous allions) *était complètement orientée et très étriquée dans sa perception de ce qu'était* (le pays). *Je me suis dit : 'il y a vraiment un travail, là, de médiation culturelle à faire, avec quelqu'un qui a les moyens de se renseigner, qui peut …'. C'était extraordinaire de faire le ce constat. Les interlocuteurs-là étaient défavorisés. C'est une drôle de manière de le dire, mais ils étaient défavorisés parce qu'il leur manquait beaucoup d'outils pour s'ouvrir à d'autres choses et ils avaient besoin d'un réel accompagnement pour pouvoir appréhender cette diversité-là.* »

Il s'agit bien ici de maintenir l'objectif de s'adresser à des « défavorisés » - quasi à éduquer, à transformer dans et par la culture – mais d'en changer le destinataire attendu : classes supérieures entend-on dans l'extrait ci-dessus.

Nous aurions pu nous attendre, comme le mentionne le Plan Culturel, à voir évoqués les 360 000 navetteurs quotidiens que compte Bruxelles. Ce public atteste de l'attractivité de Bruxelles comme lieu de travail. Tel ne fût pas le cas. Une situation concrète mobilisant explicitement un public à revenus économiques élevés nous a été rapportée, à propos des expatriés. Lorsqu'on parle d'expatriés, on associe directement ces personnes à un groupe issu de pays étrangers, travaillant dans les institutions européennes et internationales installées à Bruxelles, caractérisé par un niveau de vie assez élevé et hautement qualifié sur le plan éducatif. Le projet suivant, rapporté dans le cadre d'entretiens sur la médiation culturelle nous est rapporté : « *Dans un projet qu'on a fait avec la Concertation, nous et les Centres européens, le but était de faire venir les expats dans un Centre culturel. Ceci dit, ce n'est pas facile. On a organisé tout ça en partenariat (…). Le partenariat a apporté sa petite touche à l'événement, on avait des artistes polonais, espagnols, (…) c'était très riche même en termes culinaires, le but était d'amener les expats à découvrir un autre lieu et d'aller plus loin que les quartiers qu'ils fréquentent habituellement.* »

Comment fonctionne donc cet appel à des publics inattendus ? D'une part, par le glissement opéré entre « défavorisé » et « défavorisé culturel ». Dans ces deux cas, l'utilisation du terme « défavorisé » ou sa réfutation en « défavorisé culturel », les publics

se conçoivent alors comme en manque d'exercice d'un droit culturel dont les Centres seraient une manifestation éducative orientée vers la ville. Cette définition par les manques n'est pas, comme nous l'avons vu, partagée dans tous les récits rapportés, particulièrement dans les récits de réussites.

D'autre part, et il ne s'agit pas du même argument, une certaine conception de la « mixité » permet de considérer comme publics du Centre un large éventail de groupes.

L'objectif de rencontre entre des individualités semble s'imposer sur l'idée de cibler un ou des publics prioritaires. Le raisonnement en termes de catégories de public cible ou priorité se heurte à la spécificité de chaque individu et aux identités multiples. La rencontre des personnes appartenant à des catégories sociales différentes prend ici le pas sur l'extension de l'exercice des droits culturels : « *Je vise tout le monde, je crois que c'est important. Viser tout le monde, c'est faire en sorte que les gens se rencontrent. Parce qu'à un moment donné, il y a deux personnes, elles feront peut-être partie de la même classe sociale défavorisée, elles se retrouveront sur ça. Elles n'auront peut-être rien à échanger et peut-être que la dame, mère célibataire, elle se retrouvera aussi avec une dame d'une classe sociale aisée, mère célibataire aussi. Les identités sont multiples. On peut se croiser* ».

Dans ces formes particulières de médiation créatrice, ce qu'il s'agit de créer, c'est alors de la mixité. Celle-ci se met alors à signifier « pour tous » d'abord à l'échelle du Centre lui-même comme un objectif en soi, sans d'ailleurs nécessairement signifier la coprésence de personnes issues de groupes sociaux différents en termes de générations, d'origine, de genre, de classes sociales ou de territoires: « *C'est pour moi, l'idéal, c'est la mixité évidemment, de plaire ; c'est un vœu pieux de plaire au plus grand nombre, mais je ne crois pas à une programmation culturelle qui ne viserait que le public le plus fragilisé. Pour moi, cela n'a pas de sens. Il me semble que ce qui fait le sens d'une programmation d'un Centre culturel c'est justement de donner accès à tout le monde. Que le Centre culturel soit le lieu de rencontre de tout le monde. Et ça ne veut pas dire que tout le monde doit se retrouver dedans au même moment. C'est le principe même de la démocratie culturelle et de la démocratisation de la culture : c'est qu'un lieu culturel soit le lieu de rencontre de tous.* »

Dans le même ordre d'idées, organiser la mixité de manière volontariste, ciblée sur des publics absents – ce qui constituait le pari de diversité d'un de nos répondants, acteur des pouvoirs publics ; repérer les absents, maintenir les présents et produire de la diversité – induit une série d'hésitations chez certains responsables de Centres. Même s'ils se prêtent à l'exercice de définir assez généralement des publics à cibler particulièrement dans le cadre de la médiation culturelle tels que les jeunes, certains directeurs expriment un certain malaise par rapport à leurs publics fidèles. En effet, la mise en place d'une telle démarche implique, qu'à ressource constante, il faudra abandonner au moins une partie de ce public fidèle et pour qui la participation aux activités du Centre représente une grande partie de leurs activités sociales. Dans ce cas, défendre le « pour tous » revient à défendre le public

déjà présent, contre d'éventuels nouveaux publics (ici contre une médiation créatrice au bénéfice d'une éventuelle médiation rénovatrice) : « pour tous » se met à signifier l'expression de la crainte de perte d'une part du public habituel du Centre.

Ces hésitations et définitions nous obligent à détailler la question : « mixité, pour quoi faire ? ». Dans certains cas la mixité signifie une organisation des coprésences rendant le Centre accessible à un maximum de groupes possibles. Dans d'autres cas, mixité signifie plus directement articulation des pratiques et des groupes : « *On veille à ça aussi, c'est quelque chose qu'on passe beaucoup de temps à faire, on en est conscient, on l'observe, on s'en rend compte, puis on met en place un travail pour bien faire se mixer les gens. Via les enfants, les programmations, par exemple la danse. On va mixer et c'est ça qui est gai, les croisements et décloisonnements qui se multiplient. On va se retrouver avec des ateliers qui participeront à la mise en place de festivals où il y aura des professionnels de la scène qui vont se produire et donc qui vont faire venir un public averti et qui va essayer de travailler avec des professionnels et puis, en même temps, on aura des gens dans les ateliers qui seront en première partie ou qui vont collaborer au niveau des costumes, qui vont faire un atelier.* » Ici, ce sont bien des croisements qui s'effectuent en maintenant une distinction des rôles possibles, notamment entre professionnels et amateurs.

Et entre l'articulation des pratiques et la coprésence, il y a un ensemble de pratiques possibles, de tentatives ou d'hésitations : « *Je ne vais pas raconter d'histoire, les gens ne sont pas venus naturellement, comme ça. Ils sont venus sur des parties plus d'ateliers, plus dans le volontariat dans les jeunes qui bossent ici. C'est évident qu'on a eu plus de gens du quartier quand on a fait la commémoration des 50 ans de l'immigration marocaine que sur le festival. En même temps, on aurait peut-être dû faire les deux en même temps et croiser les deux. Mais ce n'était pas simple.* » Dans ce cas, ce sont des contenus d'activités séparées qui ont été proposées alors que le directeur hésite sur l'opportunité – et la manière – d'en articuler plusieurs. Notons au passage qu'il n'est pas sûr non plus que les participants aux ateliers aient participé aux événements commémorant l'immigration marocaine, sans que nous soit présentée une tentative effective dans ce sens-*là*.

Ces hésitations marquent bien le caractère abstrait que pourrait revêtir l'expression « pour tous » si elle n'est pas accompagnée d'un travail ou d'une volonté affirmée déterminant les groupes qui, pour le Centre ou pour le Centre à un moment donné, font enjeu. Une telle affirmation consisterait à expliciter les raisons pour lesquelles un public particulier est appelé par une réflexion, en amont, sur le rôle et le type de service public défendu par tel ou tel Centre. Rappelons ici que la notion de « droit culturel » ne se réduit pas à la présence au sein d'un Centre mais suppose bel et bien une analyse de la production culturelle globale et de la position des groupes sociaux différents dans ce champ. Ainsi, qu'ils soient défavorisés économiquement ou non, définis par leurs manques ou par leurs capacités, les groupes issus des migrations occupent une position mineure dans les champs culturels institutionnalisés. Il s'agirait là peut-être d'une piste de réflexion qui n'oblige pas à décider du caractère défavorisé de tel ou tel groupe du point de vue de la consommation culturelle, à décider des manques ou des capacités, mais qui prendrait sa source d'analyse dans la position effective de ces groupes dans la *production* culturelle institutionnelle – la faible

importance de la question de l'immigration marocaine chez les grands opérateurs culturels privés voire publics, par exemple mais pas exclusivement. Ceci supposerait une analyse du champ de production culturelle lui-même comme le suggèrent les acteurs du financement public rencontrés. Une telle analyse permettrait de ne pas opposer les « bons dispositifs » aux « mauvais » selon que les groupes divergents coproduisent effectivement *dans* le *Centre* ou non (modalités de partages de l'espace du Centre). L'enjeu situerait alors mieux les Centres culturels *dans* la *ville* par rapport aux spécificités, précises, des publics qu'ils recherchent et aux savoirs qu'ils échangent avec ces publics (rôle public et politique).

S'il s'agit cependant de pratiquer des formes de mixité et de rencontres effectives dans les Centres, rencontres en effet susceptibles de faire de la médiation une ressource de créativité, d'expression ou de vivre ensemble, les « solutions » à celles-ci (et les manières d'en parler) sont en effet nombreuses, sans qu'il n'y ait besoin de chercher à les hiérarchiser :

- programmations additionnant les styles différents (enfants, personnes âgées, migrations marocaines, turques, etc.) et s'assurant ainsi une audience et une accessibilité à l'échelle du territoire d'action ;
- tentatives d'articulation des demandes de publics variés aux intérêts divergents ;
- tentatives d'organisation de coprésences (les publics se croisent effectivement sans nécessairement s'articuler).

Ajoutons également que cette question d'accessibilité questionne les lieux et les espaces des Centres culturels eux-mêmes dans leur inscription au voisinage. La coprésence pourrait également se pratiquer par l'ouverture d'espaces semi-publics, d'espaces de passage et de conversation. Toute la question demeure des modalités de recueil des impressions des publics les plus occasionnels en vue d'augmenter les possibilités d'entrée en rapport.

Chacune de ces solutions dispose de sa logique propre qu'il conviendrait d'expliciter (pour les Centres) : les programmations additionnées offrent l'intérêt de pouvoir promouvoir des expressions ciblées et singulières, voire facilitent la promotion des expressions de groupes par ailleurs dominés dans le champ culturel ; les tentatives d'articulations laissent ouvertes les possibilités de conflits et d'inventions de solutions négociées, ce qui tend à mettre en discussion les programmations et à impliquer les programmateurs/directeurs/animateurs ; les organisations de coprésences « croisées » misent plutôt sur de possibles effets inattendus ou sur le développement d'une image diversifiée du Centre, voire sur la possibilité d'affecter des publics « quasi absents ».

L'enjeu est ici, selon nous, triple. Le premier concerne le positionnement du Centre par rapport aux absents qu'il tenterait de toucher : comment définit-il les absents et quels sont les signes de catégorisation qu'il se donne ? Le deuxième concerne la conception même de ces absents et de leur rapport à la « culture ». Il n'est pas du tout certain que la médiation culturelle ait exclusivement pour cible des publics définis comme « désengagés culturels » sous prétexte qu'ils ne fréquentent pas les Centres culturels. Comme le notent la plupart des directeurs et directrices de Centres, le terme de « défavorisé », n'est peut-être pas la

meilleure prise s'il s'agit de le confondre avec une quelconque *incapacité culturelle*. La question devient : quelles pratiques déploient les Centres pour s'interroger sur des formes de créativités culturelles ou de demandes culturelles propres aux publics définis comme absents ? Que faire, très pratiquement (des heures d'ouvertures aux profils des programmateurs), et comment être informé des activités culturelles émergentes ? Ainsi, certains programmes d'activités théâtrales, qui pourtant attirent un public inattendu dans d'autres lieux auraient été refusés ou négligés par les Centres culturels en raison de désaccords formels et/ou d'un manque de souplesse dans les activités de programmation. A l'inverse, le mouvement des StandUp semble avoir fait l'objet d'un accueil précoce au sein des Centres culturels.

Ces développements renvoient à la question de la participation des publics ? Selon quelles intermédiaires ? Grâce à quelle plasticité physique et institutionnelle ? Sur base de quels savoirs réciproques ?

5.1.2.2.3 De quelques notions de participation

Certaines définitions de la médiation culturelle données par les acteurs rencontrés soulignent la nécessité d'impliquer les publics. L'enjeu de la participation ne concerne pas uniquement les publics fréquentant les Centres culturels. Le décret de novembre 2013 impose une interrogation des enjeux du territoire comme l'une des conditions pour obtenir la reconnaissance de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Des Centres culturels se sont déjà lancés dans les pratiques participatives. La participation recouvre différentes modalités. Celles-ci sont caractérisées par des degrés différents d'ouverture aux publics et d'implication de ceux-ci dans les processus décisionnels. Pour objectiver les formes de participation des publics, il convient d'utiliser la typologie élaborée par Arnstein (1969 in Delwit et alii, 2007, pp. 193-194) distinguant 5 niveaux de participation en fonction des rôles du gouvernement et des participants, ce qui donne une idée de la distribution du pouvoir au sein des processus décisionnels et des objectifs poursuivis. Lorsqu'il s'agit d'informer, les participants sont des auditeurs et le gouvernement fixe lui-même l'agenda. La consultation vise à entendre l'avis du public concerné sans pour autant être lié par cet avis. La recommandation donne au groupe entendu, les consultants, la possibilité de formuler des solutions. La coproduction se trouve dans l'optique d'une démarche interactive. L'agenda et les manières de répondre de l'avis des publics sont décidés conjointement. Il s'engage à mettre en œuvre ces solutions. Enfin, la possibilité de définir la décision est déléguée aux personnes concernées. Le public cible fait partie des *policy-makers*.

Ainsi, on voit que certains ont fait appel au public pour définir leur image graphique. Dans ce cas, il s'agit moins d'une volonté initiale de l'équipe du Centre culturel que de l'apport de l'équipe de graphistes qui a été sélectionnée pour cette tâche.

Les pratiques participatives sont aussi au cœur de certains projets et activités intégrés dans la programmation des Centres culturels comme nous le verrons plus loin.

Dans les Centres culturels, la prise en compte de l'avis du public peut prendre plusieurs formes, sans que ces formes ne puissent être assimilées à de la participation directe ou très

formalisée. Sur le registre indirect, la fréquentation des activités proposées donne un indice qu'il faut toutefois interpréter avec prudence car la communication n'est pas suffisante pour mobiliser les visiteurs, surtout ceux qui sont en rapport de conflit, méfiance, indifférence ou méconnaissance des pratiques promues par les Centres. Certaines activités permettraient, accompagnées d'une démarche réflexive, de tester les aspirations du public, de déployer un savoir d'abord inexistant, se laissant dès lors la possibilité de l'échec : « *Ce qui me permettait d'entrer en contact avec des gens intéressés par ce type d'activités, notamment parents-bébés et pour des enfants un peu plus âgés. On a fait des ateliers pour trois tranches d'âges, on a vu un peu ce qui marchait le mieux. C'était un peu une version test. Ce n'est pas vraiment de la médiation culturelle, mais ça permettait d'avoir un peu une idée de la demande. Même si c'était biaisé par le fait que c'était gratuit pour la Fête de la musique. Notre atelier ne sera évidemment pas gratuit, ce n'est pas possible*. »

Une tension, un continuum entre la participation à un programme déjà donné, la possibilité d'influer sur le genre de programmations à plus ou moins long terme, la possibilité d'influer sur des éléments structurant le Centre culturel (charte graphique).

En vue de la définition du nouveau contrat-programme et les conditions fixées par le nouveau décret relatif aux Centres culturels, ceux-ci se sont lancés dans l'analyse partagée de leur territoire. Cette analyse partagée requiert de consulter la population de son territoire d'action afin de dégager les principaux enjeux de ce territoire pour le Centre culturel. Cette analyse doit également permettre de mieux comprendre quelles sont les attentes vis-à-vis du Centre culturel. Les résultats de cette analyse partagée sont attendus avec beaucoup d'impatience car ils seront utilisés pour formuler le nouveau contrat programme soumis par les Centres culturels. Selon la typologie des pratiques participatives, cette analyse partagée relèvera au minimum de la consultation et, peut-être, de la recommandation, en fonction du degré de prise en compte de la parole des participants.

5.2 Récits de réussites: dispositifs de médiations et débordements

Il ressort de notre enquête que si les Centres culturels pensent la médiation culturelle, ce n'est pas seulement parce qu'elle est un objectif à se donner, c'est aussi parce qu'elle fait partie depuis un certain temps déjà des pratiques des Centres culturels. En ce sens, malgré le caractère récent du décret qui la transforme en injonction, la médiation culturelle, en tant que présente dans les pratiques, nous permet de décrire comment les différentes dimensions analysées dans la section précédente s'articulent et appellent une série d'enjeux concrets, au-delà de la série de principes déjà illustrés. Il s'agit, dans un premier temps, de commenter des pratiques présentées comme des réussites de médiation culturelle, puis, dans un deuxième temps de lister l'ensemble des enjeux organisationnels et pragmatiques auxquels elles renvoient.

Cette section montre assez clairement que des pratiques de médiation culturelle sont depuis un certain temps déjà à l'œuvre, sans forcément avoir été nommées comme telles, conformément à l'esprit du décret de 1992 relatif aux Centres culturels. Ces pratiques, a posteriori mises en récit comme réussites de médiation, sont assez nombreuses, à l'image des multiples définitions données à la médiation culturelle, et ne sont pas neuves. Chaque fois elles mettent en scène les rapports différenciés entre un objet culturel, un public et des tiers. Le contenu des activités s'en trouve modifié. Nous avons ici privilégié les morceaux d'entretiens qui articulent un nombre important de dimensions impliquées. Mais ce sont les rapports des dispositifs aux publics et aux activités qui sont ici centraux. Il s'agit dès lors d'expériences qui peuvent être présentées par les répondants comme abouties. Ceci ne signifie nullement qu'un ensemble de petites actions de médiation soient ici considérées comme inintéressantes, bien au contraire.

« *Ce concept du bal moderne a été déposé. Il est né en France, puis ça a été repris partout. L'intelligence qu'ont les gens, c'est qu'ils ont vu le concept et l'ont adapté à leur environnement. Par exemple ici, tu as beaucoup de gens d'origine italienne, portugaise, espagnole ; on a alors croisé la danse contemporaine et les danses traditionnelles. Tu as beaucoup de demandes de gens qui venaient de telles régions. On a fait des soirées partagées, on propose à quelqu'un qui vient du contemporain et qui a un lien avec l'Espagne et on propose une danse folklorique et un bal à la fin. Donc, ça venait d'une volonté de dire : 'le lieu est à nous et on a envie de danser sur le plateau.' Et nous, on était là : 'on va vous montrer des choses que vous ne connaissez pas.' Le travail de médiation s'est plutôt fait dans ce sens-là*. »

Identifier ce cas comme cas de réussite de médiation culturelle renvoie à une définition de celle-ci qui allie modification d'une proposition culturelle à composition des publics. La « demande » des groupes issus des migrations mentionnées est ici négociée au sein de l'objet produit, non pas pour appliquer ces demandes telles quelles mais comme construction d'un rapport assumé entre folklore et danse contemporaine, quitte à ce que ces moments ne se recouvrent pas totalement (il ne s'agit pas de danse contemporaine folklorisée). Dans ce cas, la production de l'artiste contemporain a déjà des marques d'ouverture, même vagues, vers les groupes dont la « demande » est soutenue par le Centre (« danser sur le plateau »).

« *À côté de ça, tu as tout le travail mené dans les écoles auquel le Centre participe depuis longtemps. Le travail de médiation existe, avec des dispositifs qui existaient comme 'la culture a de la classe'. C'était les projets 'animaction'. Il y a les mêmes types de dispositifs du côté de la FWB*. »

Ici, le Centre participe plutôt d'un ensemble d'activités qui associent secteur socio-culturel et équipes éducatives en soutien d'un partenariat parfois plus large. C'est ici sa faculté de mobiliser des dispositifs qu'il ne crée pas directement – d'y jouer un rôle actif – qui est soulignée. Il n'est pas nécessairement alors l'initiateur de la médiation mais y joue un rôle en partenariat avec une demande qui émane des équipes éducatives. Les activités y sont alors le plus souvent déplacées au sein d'institutions tierces à qui il revient d'avoir déjà amplifié le sens de leur mission. Se modifient dans la médiation les activités scolaires et le

rôle de l'artiste qui, dans le cas présent, se fait artiste-animateur. Les produits émanent directement du travail du « public », c'est-à-dire des élèves. Le Centre apparaît comme un facilitateur d'une relation qui existait déjà mais qu'il va contribuer à modifier (médiation rénovatrice).

La participation à la Zinneke fait partie des démarches inscrites dans le cadre de la médiation culturelle. Cette participation rencontre plusieurs des définitions de la médiation culturelle évoquée par les travailleurs des Centres culturels : les liens avec l'associatif, la découverte de pratiques artistiques par des publics variés, la rencontre des publics (médiation créatrice).

« La relance de la Zinode dans le cadre de la Zinneke Parade. Parce qu'il n'y a rien de plus valorisant et de source de fierté que de défiler dans les rues de Bruxelles, dans la Zinneke. Et surtout tout le travail, car on ne voit pas tout le travail derrière qui prend presque plus d'un an et demi. On a pratiquement associé plus de douze structures derrière cette Zinode, venus du haut et du bas de Forest, des structures associatives, bilingues et aussi du côté néerlandophone, du côté francophone, ça n'a pas été simple, T. a dû vous en parler, parce que c'est sa mission. Mais, on est très fier de ce qu'on a mis en place, c'était un joyeux bordel au bout, mais on a assumé totalement. C'était un sacré foutoir, l'équipe de la Zinneke, ceux qui nous ont beaucoup épaulé pour ça, c'est Bruxelles emploi. L'enjeu de relancer cette Zinode, c'était la Zinode la plus expérimentale qu'ils aient jamais eue. Mais c'est vrai qu'elle était assez rock'n'roll. C'est vrai que moi c'est ce que je trouve d'assez intéressant et ça, pour moi, c'est ce qui me semble essentiel dans les enjeux de médiation. »

Dans ce cas, la médiation est d'abord associée au fait que les participants vont publiquement en manifester le résultat. Ils « font » le spectacle en un sens inattendu par ses initiateurs : le « joyeux bordel » est marque de réussite pour le répondant. Et ce résultat inattendu est conçu comme conséquent d'un travail de préparation multipliant les acteurs impliqués. La médiation suppose donc ici un travail partenarial impliquant le développement de compétences de médiations sociales entre groupes en amont du projet. Ceci implique un soin quant au choix de ces médiateurs eux-mêmes, ici plusieurs, selon leurs habitudes de co-construction : « *Les artistes, qu'on a volontairement choisi avec la Zinneke, une équipe d'artistes et un collectif d'artistes qui sont plus dans des valeurs de co-construction. Et alors ça a été un merdier à gérer pas croyable, mais au résultat, j'ai vu des gamins et des papys et des mamys du home s'éclater et être fiers d'avoir participé sous la drache et le vent comme jamais. On est parti et là, on est rue des Lombards et il y a une espèce de sauce qui tombe comme je n'ai jamais vu, on ne peut jamais voir autant d'eau en 20 minutes. Et là, tout le monde en mode guerrier, on va y arriver et c'est génial, ça … là on n'en revenait pas. Et ça c'est gagné, ce travail-là. »*. Pour des projets de telle ampleur, animation de groupe et travail artistique vont de concert selon notre répondant s'ils sont pensés en amont.

Ce répondant oppose en effet cette configuration à ce qu'il nomme « logique occupationnelle » où peu de crédit serait accordé aux désirs des dits gens alors qu'un

artiste extérieur occuperait une position d'animation sur cette base : « *c'est-à-dire qu'on va occuper les gens. Mais derrière on va mettre soit un artiste, soit un animateur pédagogique ou socio-artistique, et on va savoir ce qui est bon pour la personne sans se poser la question de ce que la personne a envie de faire.* » L'anti-situation est bel et bien décrite comme une situation où le médiateur, artiste ou non, devient *ré*animateur cherchant à rapprocher un public d'un objet aux formes données au préalable. Qu'il s'agisse d'atelier ou de spectacle ne changerait rien à l'affaire : c'est ici le rapport entre désirs, processus de production et objets produits qui est, a contrario, valorisé. La médiation s'oppose ici, dans le discours, à l'accès à une pratique donnée, à un plan préposé, et le répondant semble suggérer qu'organiser ces accès peut se multiplier en bon nombres d'activités – diviser une Zinode en un ensemble d'activités préréglées – sans pour autant déployer d'énergie médiatrice susceptible de fabriquer l'inattendu : *« Au quotidien, on ne fait peut-être pas des milliards d'ateliers pour l'accès à tel ou tel type de pratiques, mais quand on fait la Zinode à X comme on l'a fait, même si ça a été compliqué, ça été fédérateur et ça marque les esprits. Et voir les gamins recouverts de peinture jusqu'au bout…ils se sont éclatés, il y a des moments magnifiques dans le final, alors oui, on est moins… Voilà moi j'ai vu des Zinodes où ça marchait au pas et moi je trouvais que c'était plus intéressant de voir un truc qui fout le bordel dans la ville.* » Ce n'est pas ici la nature de l'activité (atelier ou spectacle), pas plus que la nature du public qui fait différence pour le répondant, mais le rapport entre processus et effets inattendus. Le caractère événementiel de la situation sert alors à ceux qui en font l'expérience à déployer une analyse propre de ce qui fait médiation ou pas. Avoir été affecté par une expérience identifiée comme médiation semble faciliter le développement de discours – nos entretiens semblent en attester – qui convoquent un nombre important de dimensions mobilisables dans des discours réflexifs (et vraisemblablement dans des rapports d'activités).

Dans le même ordre d'idées, ce qui se passe *dans* le dispositif suivant habilite le directeur à en parler sur le mode de la surprise : les soirées métissées permettraient d'articuler la création et les pratiques artistiques de ceux qui montent sur scène, découvertes artistiques, participation des publics par le biais du vote, de favoriser un décloisonnement des publics car les artistes d'un soir sont généralement accompagnés de nombreux proches et de favoriser des rencontres aussi bien interindividuelles que culturelles.

« *Lors des soirées métissées ici, avec les artistes en jam, en blues, en musique haïtienne, ils ont joué ensemble. On a rigolé. On a fait de la musique tous ensemble, c'était génial. Au niveau artistique, en fait, le médium artistique permet cette rencontre, parfois il y a la langue quand on fait du slam ou de la poésie ou du théâtre, mais il y a moins de barrière parce que l'art nous réunit tous, un peu comme le football, sauf que là, c'est l'artistique. Et du coup, ça crée des liens tout de suite. Quand tu as 50 personnes de trente cultures différentes qui applaudissent le même artiste ; ça crée des liens. Quand on vote pour un artiste, qu'on est content… il y a quelque chose qui se passe. Est-ce que sur le long terme ça va aboutir à des relations et tout, ça… peut-être que oui, dans certains cas, en tout cas, c'est un moment magique, il se passe quelque chose.* » Ce « moment magique » est ici permis par la fabrication d'un objet combiné – une session jam – sur base de styles différents (et d'instruments différents). Ce moment de débordement excède le projet lui-

même : *« Les soirées métissées sont des soirées d'expression pour les arts de la scène et les arts plastiques ; on donne un espace d'exposition pour les exposants et 10 minutes de prestation sur scène pour les artistes en arts de la scène, il y a un concours, le public vote pour son artiste préféré dans chacune des deux disciplines et les gagnants sont programmés à un festival final. Donc, c'est amateur, ce n'est pas partout qu'on propose ça, toutes les personnes qui ont envie de s'exprimer. Il y a déjà un côté, premier côté participatif, le public n'est pas passif, il vote. (...) Les soirées métissées, c'était une demande de la maison de jeunes qui avait envie de voir s'exprimer les jeunes mais pas dans un cadre trop cloisonné*. » D'un concours, une session jam entre concurrents peut s'organiser sur base du partage d'une scène auprès d'un public déjà là. Le récit ouvre également sur le partenaire demandeur, auquel le Centre a été sensible – une maison de jeunes – et sur l'enrôlement du public apte à déterminer certains éléments centraux de la programmation.

D'autres situations, peut-être moins apparemment marquantes, renvoient cependant à cette capacité d'articulation d'un Centre. Dans le récit qui suit, « franchir la porte » renvoie bel et bien à un travail de seuil.

« *Écouter les demandes qui parviennent au Centre parce qu'il y en pas mal tous les jours, une personne qui franchit la porte. Ça c'est aujourd'hui, une jeune fille qui franchit la porte, c'est un projet qui est super, c'est un journal intime. Donc des personnes qui viennent proposer un projet et ça c'est l'avantage des Centres, les personnes les identifient comme locaux et ça ce sont les personnes qui habitent le quartier. Après, il y a les personnes qui procèdent par mail.* » Ces demandes s'expriment avec d'autant plus de facilité lorsque les membres du Centre culturel sont identifiés comme tels et paraissent à l'écoute. En outre, ce type de fonctionnement fondé sur la disponibilité et la réactivité aux demandes locales rencontre l'un des objectifs initiaux qui ont justifié la création du dispositif des Centres culturels.

Dans ce cas, les activités de médiation sont une fois encore reliées à une démarche active d'un porteur de projet extérieur : cette démarche n'est pas directement sollicitée mais c'est ici la faculté de se saisir d'une situation a priori banale qui est valorisée. La demande est « déjà exprimée » mais pouvoir s'en saisir dépend ici, non seulement de l'attitude du personnel d'accueil (directeur ou autre) mais encore de la position particulière du Centre, de son ouverture physique et sociale (heures d'ouvertures, passages possibles) au quartier.

Un autre cas insiste sur la relation entretenue entre l'artiste et l'équipe du Centre culturel, suggérant à un artiste a priori peu demandeur, un rôle inattendu. La médiation semble d'abord incluse dans ce travail de négociation avant de prendre la forme plus classique d'une médiation rénovatrice ajoutant à la qualité du lien entre public et œuvre.

« Il (l'artiste) *a passé 70 ans, il est assez introverti, il ne faut pas l'embêter, il est dans son truc conceptuel. Il est venu, ça a été une rencontre magnifique, douce, ça a pris presque un an, il a commencé à découvrir l'espace, toutes les activités, etc. Au fur et à mesure, il a travaillé avec l'équipe pour tout accrocher, il a bien communiqué avec toute l'équipe. Il y*

a eu beaucoup de visites guidées avec des groupes d'enfants, des adultes, des isolés, ça a cartonné. Il y avait 500 personnes au vernissage. (…) Il a joué le jeu dans une certaine mesure, il n'était pas là tous les jours. Avec le réalisateur, on fait des petits films sur les artistes à chaque expo qu'on diffuse dans l'espace d'exposition, comme ça, les gens peuvent avoir accès au visage et à la personne et au discours de l'artiste, donc, il y a à chaque fois, un discours, un billet de l'artiste qui est amené, et qui permet aussi de découvrir le travail de l'artiste avec ses mots. Mais, il était là, il est venu plusieurs fois à des visites guidées. »

Dans le cadre de l'analyse partagée, les forums ou les réunions dites Tupperware sont à envisager comme une forme de médiation culturelle du fait qu'ils sont fondés sur la discussion autour de la culture, mais aussi par l'invitation de personnes qui ne connaissent pas le Centre culturel.

« *C'est deux-trois heures où tu mets les gens autour d'une table. On fait ça dans un CEC, chez un habitant. Les forums, c'est interroger les gens sur la notion de culture au sens large et puis tu resserres sur ton territoire. Au début, tu le fais à partir de photos. On a demandé à toute l'équipe de ramener une ou deux photos, en lien avec le mot culture. 'Si je dis culture, ça évoque quoi ?' On n'est pas dans le jugement, on a une base de données, et tu pars de photos puis de phrases et puis tu resserres ça autour du territoire. Et donc, lors les forums, tu mets autour de la table des gens qui ne se connaissent pas (…). Il y aura un membre du Centre, à qui je demande d'arriver avec un habitant, un voisin, peu importe, quelqu'un qui n'a pas de lien avec la culture.* » Dans ce cadre, le Centre culturel est à l'initiative d'une démarche de récolte des savoirs en amont des programmations visant à adapter, voire co-construire, son plan culturel.

L'ensemble de ces récits, s'appuyant tous sur des publics ou artistes rendus capables, permet plus sûrement de différencier les conceptions des médiations culturelles que les jeux de définitions préalables. La diversité des formules se laisse cependant organiser selon trois questions principales :

- D'où vient le désir (la demande) ?
- Quel processus de production de la situation ?
- Quel produit ?

La première question permet de différencier des situations où le public est déjà présent et demandeur de situations où il s'agit de la construire. Dans d'autres cas encore, c'est une institution qui cherche à collaborer avec le Centre culturel à propos de l'un de ses publics à elle (elle ?). La deuxième question renvoie aux formes d'attentions aux styles artistiques ou aux styles des artistes eux-mêmes : styles décrits comme compatibles à un public ou à la co-construction, supports particuliers. Elle renvoie également à la diversité des acteurs dont on peut dire qu'ils exercent un rôle de médiation, un rôle de tiers : le programmateur, l'artiste, le travailleur social ou encore une situation de négociation produisant un tiers inattendu (comme également dans le cas du jeune exposant de la section précédente). La troisième question renvoie aux modifications de la proposition culturelle. Presque tous les

récits mettent en scène des surprises formelles ou sociales qu'il s'agisse de spectacles dont les acteurs sont les participants, d'objets produits par les participants ou d'intervention de ceux-ci dans la programmation.

Lorsque débordement il y a, il est difficile de décider a priori s'il s'agit de médiation créatrice, rénovatrice ou préventive puisque les formes d'expressions, de renforcements des relations et de surprises quant à un nouveau public sont conjointes.

Si l'on lit ces cas, non plus cette fois sous l'angle de ce qui pourrait ressembler à des activités d'animations réussies, mais dans le réseau d'activités qui les rendent possibles, l'on y lit, en filigranes, un ensemble d'enjeux pratiques. À côté d'activités et des projets proposés par les Centres culturels, la fonction d'accueil peut ainsi par exemple être considérée comme participant de médiation culturelle car il s'agirait du premier contact que les personnes prenant contact avec le Centre vont avoir. Ce premier contact s'avèrera plus ou moins déterminant pour la poursuite d'activités dans le Centre pour les plus timides : « *Ici, je dis toujours que la personne à l'accueil fait de la médiation culturelle. Elle reste à un endroit. Ce sont déjà rien que les personnes qui franchissent la porte.* » Dans cette même optique, la présentation des œuvres participe ainsi également à la médiation culturelle : « *Par exemple pour moi, un bon accrochage de tableau, un bon éclairage, ça fait partie de la médiation culturelle, parce que c'est ce qui va permettre de recevoir le tableau d'une certaine manière, et c'est vachement important.* »

Nous avons repéré les enjeux suivants : des enjeux d'organisation interne des Centres (ex : médiateur social), des enjeux de localisation (passer la porte), des adaptations d'activités des Centres, des questions stylistiques impliquant l'art et la culture. Ces enjeux deviennent des ressources pour penser la médiation ; ils la sortent, qui plus est, du carcan de telle ou telle réussite marquante.

5.3 "Autour" des projets

5.3.1 Des lieux

Les dispositions intérieures peuvent être plus ou moins mobilisées dans des productions culturelles originales. D'une part, les éléments de localisation importent bien évidemment lorsqu'il s'agit de penser les publics susceptibles d'être intéressés et d'autre part, les lieux eux-mêmes peuvent entrer dans la danse d'activités de médiation, quitte à se laisser déborder :

« *Toute l'équipe technique travaille ce jour-là, les lieux étaient complètement annexés, que ce soit les décors, les ateliers costumes alors qu'on n'a pas beaucoup d'infrastructure ici. Tu as ce local, l'équivalent qu'on appelle la petite salle en termes de mètres carrés à côté, et puis tu as la grande salle avec le plateau, c'est tout. Dans* (un autre Centre) *(...), il y a une multiplicité de salles. Nous, on n'a pas ça. Par contre, on a un milieu associatif extrêmement dense avec énormément de salles et un territoire ramassé, puisque c'est un*

des territoires les plus petits en région bruxelloise, tout est très proche ici, tu n'as pas beaucoup d'espaces verts énormes. L'habitat est étroit, nous on est dans un endroit stratégique, (…). On est dans un quartier commerçant, à mi-chemin entre un quartier huppé et un quartier populaire. À deux pas du marché. »

Si l'architecture extérieure et certains éléments d'architecture intérieure constituent des contraintes fortes, il n'est pas utopique de penser un travail sur les entrées de bâtiments, les liens entre les salles d'exposition et de spectacles et les bureaux (liens visuels, etc.) ou le travail des façades. A ce titre, lorsqu'un directeur de Centre culturel enclavé d'un point de vue physique, se met à, comme cela nous a été rapporté, considérer la place attenante comme premier lieu de son travail de visibilité, il s'agit bel et bien d'un travail indirect sur une disposition architecturale précise.

Prendre au sérieux les lieux, les dispositions et les possibilités d'intervention, semble à long terme, l'un des moyens d'envisager la médiation, quel que soit le sens donné à la notion par les acteurs rencontrés. Il n'est pas inenvisageable non plus, que pour certains aspects des dispositions internes ou externes, les partenaires ou participants puissent intervenir ou suggérer des modalités d'intervention. D'autres expériences ont pu montrer (Nouveaux Commanditaires, Debaise et al., op.cit.) que de telles interventions peuvent donner du sens aux notions de participations, de demandes extérieures et d'inscription au sein de l'objet partiellement coproduit. A tout le moins ces interventions permettent-elles de se confronter, très pratiquement, aux contraintes d'un Centre culturel (ses activités diverses, ses contraintes budgétaires, etc.).

5.3.2 Une tâche individuelle ou collective?

La question de l'intervention du tiers se pose dans les situations où la médiation culturelle est nécessaire pour faire le lien entre l'œuvre d'art et le public ou en cas de conflits. Le cas d'une médiation entre l'œuvre d'art et le public s'illustre dans le cas des visites guidées, dans les débats ayant lieu avant, en guise de préparation, ou après une représentation théâtrale, la diffusion d'un film ou la tenue d'un concert. Le tiers est celui qui facilite la rencontre, le dialogue ou l'échange. Le tiers est alors souvent l'animateur du Centre culturel.

Le tiers est aussi nécessaire pour atteindre les publics, il s'agit donc des relais des Centres culturels. Les acteurs associatifs ou le comité culture du CPAS jouent donc parfois ce rôle de tiers dans la diffusion de l'information ou l'accompagnement d'un groupe.

Mais les tiers peuvent également, plutôt qu'être identifiables à un acteur précis et préalablement posé comme tel, être interprétés comme un rôle social, l'instauration d'une relation spécifique. Ainsi dans les cas de réussites de la section précédente, l'artiste lui-même peut devenir tiers, le Centre peut l'être également (par rapport à une école, par exemple), un membre du personnel peut devenir facilitateur social dans un Centre (et la relation devient triangulaire entre associations, publics et Centres) mais l'œuvre peut elle-même jouer ce rôle et se mettre à exister entre le Centre et les publics (une jam session, une Zinneke, par exemple). En fait, ces jeux sociaux de triangulation des relations

existeraient chaque fois qu'un acteur social excède un rôle attendu pour se positionner comme « acteur de relation ». Cette faculté peut être confiée à un travailleur au sein d'un Centre, mais pas nécessairement.

Certains Centres culturels ont confié la démarche de médiation culturelle à un travailleur en particulier. Cette possibilité n'existe que pour des Centres suffisamment dotés en ressources humaines. La création de ces postes a nécessité un réaménagement de la division du travail au sein des équipes concernées. En effet, il n'existe pas de financement pour rémunérer cette fonction particulière.

Une personne peut être affectée à cette tâche mais s'il s'agit d'une délégation interne de la question ; ceci a été identifié comme un échec de l'entreprise de médiation culturelle par un des répondants (dans un contexte de médiation *re*créatrice) : *«* [une personne engagée pour la programmation jeune public] *fait ce travail, elle le fait très bien, elle a complètement renoué le contact avec le milieu scolaire qui était perdu depuis parce que la programmatrice jeune public a été absente pendant des années pour dépression et on ne pouvait pas la remplacer car elle était en congé maladie. Donc elle a réinvesti ce territoire et elle fait un peu de médiation, et les autres sont maintenant persuadés que c'est elle qui va faire le travail de médiation qu'eux doivent faire par rapport à leur programmation. Un des travailleurs me dit clairement : 'mais moi, je ne sais pas faire de la médiation, je n'ai pas été formé à cela, je ne sais pas le faire et – sous-entendu, je ne veux pas le faire.' Et donc, c'est un frein fort. »* Initier de *nouveaux* liens n'a pas pu ici – au regret du répondant – être l'occasion de facultés collectives et partagées, par-delà les « facultés » ou « compétences » que chacun des travailleurs du Centre se donne.

La médiation culturelle peut également débuter par la médiation culturelle au sein de l'équipe. Les ressources d'artistes mais aussi d'autres catégories de personnels (plus techniques) sont parfois utilisées, mobilisées et incluses dans des processus de programmations d'actions culturelles.

Certains responsables de Centres pointent les apports que peuvent constituer de telles consultations ou manières de rendre la question de la médiation transversale. En effet, celle-ci se base non seulement sur des compétences non explicites (ainsi par exemple, le type de sensibilité d'un artiste à la question peut, parfois, faire la différence comme nous l'avons vu) mais encore sur des savoirs locaux que détiennent parfois l'un ou l'autre membre de l'équipe. Par ailleurs, l'organisation même des activités nécessite la présence de personnes au guichet, à l'entrée, etc. L'exemple repoussoir de lieux culturels (hors Centre culturel) où seul le service d'accueil, mais déqualifié du point de vue de la production culturelle, dispose de savoirs et de vécus dans le quartier nous a été rapporté.

Il apparaît que la médiation culturelle est soit du ressort d'une personne chargée de la médiation culturelle, soit fait partie du travail de chaque travailleur du Centre culturel. Entre les deux, certains Centres affectent plutôt de la médiation à l'un ou l'autre animateur chargé de faire vivre la question auprès d'autres travailleurs du Centre.

Pour le pôle collectif, la médiation ne se conçoit pas comme une activité spécialisée. Elle est présentée comme une réalité qui se construit également à partir des ressources personnelles des acteurs alliant rencontres et soucis d'implication des publics comme dans l'extrait suivant :

« *Je suis chargée de communication et de projet. Par ce rôle-là, je suis inévitablement amenée à entrer en contact avec les personnes avec lesquelles on travaille et l'interpersonnel est un moyen de communication privilégié. C'est celui qui fonctionne le mieux. Tu as beau avoir 25 000 flyers et envoyer 10 000 newsletter ce n'est pas ça qui va toucher les personnes, qui va les impliquer dans un projet et qui va les faire venir à un spectacle*. »

Ces ressources personnelles sont d'autant plus mobilisées qu'elles concernent le territoire d'action comme le note, a contrario, l'extrait suivant : « *Quand je suis arrivée il y avait déjà quelqu'un qui pouvait en dire plus sur les associations qui existaient, sur le territoire, sur comment les gens vivaient le territoire, on avait déjà une vision (…) et des membres de l'équipe comme K. qui est le plus ancien du Centre culturel connait énormément de gens surtout qu'il fait de la politique. Je n'ai jamais eu ce sentiment d'avoir des difficultés sur le fait que je ne connais pas bien le territoire.* ». L'absence de difficulté de « ne pas connaître le territoire » est contrebalancée par les échanges internes aux Centres, entre travailleurs occupant des fonctions diverses, au sujet de ce dernier : « *On est un noyau dur au niveau du travail de médiation, (…), le travail de l'un sans le travail de l'autre n'a aucun intérêt. »*

Et en effet, dans d'autres Centres, ce sont les contacts établis, dans le cadre d'autres activités précédant sa fonction par le directeur par exemple, qui nous sont présentés comme ressources de médiation, c'est-à-dire en ce cas, de rapports avec des publics et des groupes constitués qui, sinon, ne développeraient pas d'intérêts pour le Centre culturel : *« par exemple, on est ici localisé tout près d'un quartier fortement marqué par une communauté. Notre échevin de la culture et président du Centre est originaire de cette communauté. Avant qu'il ne soit échevin, étant passé par une association de cette communauté moi-même, j'avais des contacts, j'ai proposé à une comédienne de cette communauté de venir donner des ateliers de théâtre ici pour avoir les gamins du quartier, puisqu'on met cet atelier exprès à un prix dérisoire. J'ai proposé à un dessinateur de venir donner des ateliers de dessin.* »

Cette dimension des réseaux personnels ne s'arrête pas en si bon chemin puisque le réseau du directeur peut bel et bien inclure un tiers – ici l'échevin – qui ajoutera aux possibilités de médiations entre un groupe et le Centre : « *Et puis, il y a une plate-forme d'artistes de cette même communauté qui se sont rassemblés et que j'ai essayé d'amener ici, mais ça n'a pas marché. Ils sont venus ici, au moment où l'échevin est devenu échevin, ils ont fait un événement ici, ils m'ont dit, on veut se faire connaître, on ne veut pas rester dans notre ghetto. La salle était bondée. Mais nous, sans ces artifices d'un échevin, sans passer par une personne, c'est très difficile.* » Le directeur mobilise ici le réseau d'une tierce personne pour activer des portions de son propre réseau.

Dans tous les cas, la médiation passe ici à la fois par des capitaux sociaux personnels et par leur mise en réseau. L'on peut dès lors se demander si les Centres peuvent se passer de ces ressources internes s'il s'agit de faire médiation au sens maximaliste du terme (cf. supra).

C'est d'ailleurs ce que mettent en œuvre certains directeurs : « *J'essaie d'impliquer les gens en dehors de leur fonction. Et par le fait d'interroger (...) d'aller à la rencontre des gens, j'espère que ça fera évoluer le rapport à la culture dans le lieu. On fait des forums autour de la culture : c'est deux-trois heures où tu mets les gens autour d'une table. (...) C'est interroger les gens sur la notion de culture au sens large et puis tu resserres sur ton territoire. Au début, tu le fais à partir de photos. On a demandé à toute l'équipe de ramener une ou deux photos, en lien avec le mot culture. 'Si je dis culture, ça évoque quoi ?' (...) Mais je demande aussi à tous les techniciens, tout le personnel d'accueil qui ne veut rien dire, tous ces gens-là je leur dis de choisir le forum où ils veulent aller. 'Vous me dites lequel mais vous devez participer à un de ces forums.' L'une ou l'autre personne du conseil culturel, aussi (...) il n'y a pas beaucoup de gens, mais il est actif. (...) Impliquer l'une ou l'autre personne du CA, mais là c'est purement subjectif. Je veux que ce soit des gens qui ne monopolisent pas la parole. (...) Parce que ce sont des gens qui sont dans mon instance dirigeante et je ne veux pas qu'ils soient déconnectés de la réalité. C'est un équilibre difficile mais j'ai donné ça comme consigne. Ce n'est pas moi qui gère ça. C'est un nouveau gars (...) et puis, comme il vient d'arriver, ça lui permet de rencontrer toute l'équipe autour d'un projet. C'est assez fédérateur. Donc le travail de médiation ce sera le résultat de tout ça. Disons qu'on choisit des personnes-ressources.* »

Cet extrait d'entretiens allie un parti pris de collectivisation de la médiation culturelle à partir de ressources propres, de capitaux personnels, de membres du Centre lui-même (travailleurs, conseil culturel, CA). L'originalité de la démarche consiste ici à, d'une part miser sur ces capitaux collectivisés et, d'autre part, miser sur l'action de médiation hors les murs comme pouvant avoir des effets à l'intérieur de l'institution elle-même. Nous y reviendrons mais dans le cas présent, la médiation est présentée comme pouvant aussi s'appliquer à l'intérieur du Centre culturel, comme susceptible de modifier les rapports internes au Centre, comme occasions de valorisation de compétences inattendues. C'est d'ailleurs dans ce Centre que la mobilité des fonctions internes semble particulièrement importante au prix d'une autonomie importante également de la direction par rapport au CA et aux instances communales (cf. infra) et d'une politique de recrutement visant à « varier les profils ».

Par ailleurs, d'autres situations mettent en évidence la mise en place durable d'une fonction de coordinateur associatif à partir de compétences en la matière d'abord forgées sur bases plus ponctuelles : « *Et parallèlement à ce travail d'un projet ponctuel, on lui a dit : 'Comme tu es en lien, tout le temps, avec les associations, ce serait peut-être intéressant de voir ce qu'on peut faire avec les associations indépendamment des démarches artistiques ponctuelles. En dehors des demandes ponctuelles, quels liens peut-on tisser avec les associations et que peut-on faire avec eux qui ne soit pas redondant avec les autres ?'* »

Plusieurs façons de faire et d'envisager la médiation au sein des Centres ont été rencontrées. Certains travailleurs ont été engagés « pour » faire de la médiation ; il s'agit d'une de leurs attributions. A l'opposé d'autres Centres – et a fortiori les Centres les moins bien financés – misent sur le réseau personnel de l'un ou l'autre travailleur du Centre. Dans d'autres cas encore, les ressources personnelles sont combinées à l'échelle collective pour faire médiation et l'organisation interne devient enjeu de médiation. La fonction peut être créée ou non et, par ailleurs, elle peut être partagée ou non (ne pas la créer ne garantit pas plus de collectivisation de la fonction que la créer, tout comme l'informel ne crée pas « naturellement » de formes de partage des savoirs).

Ces situations nous permettent d'identifier quelques enjeux ayant trait à l'organisation de la médiation à l'intérieur-même du Centre, mus par le principe qu'il y aurait un lien entre *empowerment* des publics et *empowerment* des structures. Le premier concerne la professionnalisation éventuelle de la médiation : sans nous prononcer sur le fond, celle-ci ne devrait *a minima* pas s'entendre comme une manière de réserver la « médiation » à un individu en particulier au risque de séparer la fonction de ses ressources, pas plus que de la réduire, malgré leur grand intérêt à des certifications universitaires ad hoc. Dans le même ordre d'idées, il semble que ces ressources collectives puissent être plus ou moins pensées en termes de recrutement et de variations des profils, y compris du point de vue de la connaissance territoriale. A ce titre, il serait intéressant – ceci sort du cadre de notre étude – de réaliser une brève enquête sur les profils des personnels de direction, artistique, technique et d'animation des Centres (variété ou non des formations, des origines sociales ou culturelles). Un deuxième enjeu interroge la dynamique interne du Centre lui-même. S'agissant d'une exigence décrétale, une vision maximaliste de la médiation (prenant ici en compte des changements organisationnels internes) entre en tension avec les structures existantes ou héritées.

Comme nous l'ont rapporté plusieurs responsables de Centres, ces modifications et mobilités de fonctions internes touchent également aux territoires d'activités des différents travailleurs : les spécialistes de telle ou telle discipline artistique, de tel ou tel projet au sein d'un Centre peuvent tout à fait légitimement voir d'un œil méfiant l'intervention d'un autre travailleur perçu comme habituellement extérieur au projet. L'effet d'évaluation externe peut mettre en péril des projets qui se développent pourtant depuis plusieurs années ou provoquer des inquiétudes quant à la reconnaissance des compétences de chacun. Cette tension concerne particulièrement les plus gros Centres ou ceux d'entre eux qui connaissent une division interne du travail forte entre disciplines et projets. Mais elle peut également concerner tous les Centres culturels s'il s'agit d'inverser la perspective et d'exiger de chaque travailleur – parfois engagé pour d'autres définitions de fonction – d'à son échelle, faire de la médiation. Ils peuvent tout à fait, comme cela nous a été rapporté ne « pas s'en sentir capable » et préférer une répartition des tâches claires entre médiation et fonction de base.

5.3.3 De l'adaptation des activités du Centre culturel

La médiation culturelle nécessite d'apporter des modifications qui sont de deux ordres : la modification des activités des Centres culturels et, par là, l'accessibilité des activités du Centre culturel. Les récits des sections précédentes nous l'ont montré à foison. Plutôt que d'intermédiation entre des termes donnés, c'est bien un cinéma qui devient Rif, des bals modernes qui se renégocient ou un grand événement qui embarque toute la structure pour un temps, jusqu'à provoquer des effets durables en termes d'organisation du travail. Même lorsqu'il s'agit de réfléchir à l'inopportunité de l'intervention de tel artiste « pour ne pas heurter », les activités sont affectées.

D'un côté, il s'agit de modifier les activités des Centres culturels. La part de la diffusion dans les activités du Centre culturel est au cœur de ce questionnement. En effet, la médiation culturelle ne vise pas seulement à améliorer l'exercice des droits culturels en permettant l'accès à des activités culturelles. Elle vise également à initier ces publics à des pratiques créatives, voire à intervenir, par la culture, sur des questions sociétales qui excèdent le champ de la culture (émancipation) ou tout bonnement à exprimer des spécificités. Dans ces cadres, des cas d'interventions sur les programmations par les publics nous ont été rapportés, comme des mobilisations, parfois fructueuses et souvent recherchées, d'instances particulières (AG, conseils d'orientation).

De l'autre, cela consiste à améliorer l'accessibilité des activités pour des publics particuliers. Pour les familles, certains ont dédié les mercredis après-midi aux spectacles à destination des enfants et adolescents, qui sont également programmés dans le cadre des plages horaires dédiées au secteur scolaire, dans une logique d'accessibilité à un service donné.

L'adaptation des activités du Centre renvoie à sa plasticité institutionnelle, la manière par lesquelles des activités peuvent effectivement se mettre à exister en dehors du canevas prévisible de la programmation annuelle et de ses outils de diffusion : « *T. est un taiseux qui met beaucoup d'humilité, faisait un travail de médiation remarquable, vraiment. (…) Son travail, (…) c'était d'être à l'écoute de toutes les demandes individuelles de réalisateurs et d'associations. (…) Le cinéma a toujours été un lieu qui permettait d'ouvrir les débats, un lieu citoyen, ce n'était pas une fin en soi. Et donc, ça c'était 50% de son boulot et tu le vois assez peu. Parce que ce n'était pas des choses qui étaient souvent valorisées dans nos outils de promotion, dépliants et ce genre de choses parce qu'autant une programmation grand public tu peux la prévoir longtemps à l'avance, autant ce genre de choses, si tu veux que ça puisse exister, il faut être réactif sur le moment, en fonction de l'actualité, des périodes. Et les gens, ils n'arrivent pas huit mois avant en te disant : « j'aimerais bien montrer mon film, il est plus ou moins mastérisé.' T. laissait des plages horaires très importantes dans les plannings, pour permettre des entrées multiples pour lesquelles tu avais peu de visibilité. Je pense qu'il y a eu un travail de médiation qui n'a pas été valorisé.* »

Des personnes travaillant depuis longtemps dans les Centres culturels ne se sentent pas toujours à l'aise avec le changement que la médiation culturelle peut produire dans les pratiques comme l'extrait d'entretien de la section précédente nous le montre en creux lorsque certains travailleurs se présentent comme « non formés » à la médiation ou à la recherche de nouveaux publics ou territoires d'activités du Centre. Dans les Centres où des activités spécialisées disposent déjà de leur public, l'adaptation des activités peut entrer en tension avec une volonté de ne pas perturber des activités qui fonctionnent lorsqu'il s'agit de faire entrer un nouveau public dans la danse ou de tester la plasticité des activités ayant fait leurs preuves.

La question des activités renvoie également aux rapports entretenus entre « champ artistique » et « activités culturelles ». Dans le discours des acteurs de Centres culturels, il est souvent question d'art, d'activités artistiques. Si celles-ci sont une forme culturelle importante, elles ne sont pas les seules à avoir leur place dans les activités proposées par les Centres culturels. Toutefois, il est vrai que l'art, dans ses diverses déclinaisons, semble être à l'origine de la crainte suscitée par la culture, et est au centre des tentatives et démarches de désacralisation de la culture que de nombreux Centres culturels tentent de réaliser. A contrario, des activités artistiques spécifiques, des formes d'art travaillant le contexte immédiat des publics nous ont été présentées comme susceptibles de favoriser la médiation culturelle.

La qualité artistique est parfois mise en balance avec la médiation culturelle qu'il s'agisse de dénoncer des activités trop « élitistes » ou de regretter d'avoir à négocier une « baisse de niveau ». Cette question dépend aussi fortement des types de disciplines concernées (un comédien n'est pas nécessairement inscrit dans le champ des performances de l'art contextuel).

« *Pourquoi obliger quelqu'un à aller voir un opéra s'il n'en a aucune envie et que ce n'est pas son truc ? On peut le faire aller une fois, s'il aime bien, il y retournera, mais s'il n'aime pas, il y a un moment où il faut arrêter, ce n'est pas que ça la culture. La culture, c'est aussi la culture dont on chacun est porteur et c'est avant tout ça, d'ailleurs. Il faut commencer par valoriser la culture de chacun, repartir de l'individu avec ses multiples cultures parce que je pense qu'on n'en a pas qu'une seule. Par contre, il s'agit de valoriser les cultures d'une personne pour après l'amener à s'ouvrir à l'autre. C'est ça la démocratie culturelle, ça doit permettre à chacun de s'exprimer, de se sentir valorisé dans son identité et de se sentir exister, être partie prenante d'une communauté, d'un quartier, d'un pays, c'est ça…* »

Ainsi, des activités d'intervention sur le quotidien, à partir de l'expressivité d'amateurs, ne relevant pas du champ artistique font l'objet d'interprétations larges : *« La deuxième priorité culturelle qu'on voulait défendre c'était le développement durable. On s'était associé avec les services communaux, qui avaient déjà mis en place un tas d'activités autour de ce thème, avec des comités de quartier, des conférences, des activités proprement dites de créativité avec le public, … on travaillait en partenariat, on organisait des choses chez nous, il y a un tas de choses.* »

Si nous entendons l'activité artistique comme relevant d'un champ hiérarchisé, avec ses professions, ses institutions et ses trajectoires internes, il n'est pas évident qu'en supprimer les spécificités augmenterait mécaniquement les chances de médiation culturelle comme si ignorer les qualités et succès d'un champ particulier – qualités il est vrai parfois difficilement payables d'un point de vue économique – faisait tout à coup place aux expressions culturelles, au risque d'ailleurs que les programmateurs et artistes des Centres n'y retrouvent plus leurs raisons d'être.

Dans tous les cas, lorsqu'on entre dans le domaine de l'artistique, la médiation culturelle requiert une certaine adaptation de l'artiste, surtout quand celui-ci est dans le rôle d'animation. D'une manière générale, la dynamique socio-culturelle ou socio-artistique est quelque peu différente dans la démarche de la dynamique artistique tout court. Dans l'extrait d'entretien ci-dessous les exigences propres au champ restent de mises.

« *Je fais peu de compromis par rapport aux exigences de qualité, à la liberté d'expression artistique, etc. J'insiste beaucoup justement sur la nécessité de la médiation, de la rencontre, etc., du partage des pratiques, mais je ne brade pas la qualité artistique pour la rendre accessible. On peut très bien avoir des artistes très exigeants en art contemporain, s'ils ne sont pas dans leur tour d'ivoire uniquement centrés sur eux-mêmes, mais qu'ils ont le souhait de partager et d'aller vers, de se confronter à d'autres regards que ce soit des pièces de théâtre, alors on peut faire un projet ensemble.* »

Si nous sortons un peu de nos entretiens, qu'il nous soit permis de faire ici référence une fois encore au travail des Nouveaux Commanditaires dont l'objet est alors d'organiser ce qu'ils appellent « médiation » de la façon suivante : créer la commande d'un public et la recherche par le médiateur d'un ou plusieurs artistes à proposer au public (avec recherches de budgets impliqués) qui y répondra « à sa manière ». Ceci fonctionne d'autant mieux s'il s'agit d'intervenir durablement sur des lieux. L'intérêt de cette démarche est qu'elle allie la recherche d'artistes reconnus dans leur champ (et éventuellement chers), la participation et la recherche de budgets. Le rôle du médiateur consiste alors en la fabrication non plus seulement d'une demande mais d'une *commande*.

C'est aussi la question des ambiances de lieux : lignes de convivialité et définitions extensives de la culture et/ou exigences artistiques rares. Quelles attentes de « qualité » ? Quelle articulation entre les deux ? L'enjeu ne serait-il pas, à partir des premiers, de faire exister des « demandes exigeantes », de susciter des demandes à partir de programmations ?

Il s'agit d'une question à trancher pour les Centres ou d'une pensée à développer autour de l'articulation des deux. Quelles programmations reconnues importantes dans le champ de l'art ont-elles pu susciter de l'engouement ? La question de cette reconnaissance pourrait bien avoir une importance inattendue y compris pour des publics a priori « absents » ou « quasi présents » ; d'autres associations telles Lezarts Urbains ou Recyclart n'hésitent pas à allier pointures internationales et artistes locaux (Africa Bambaata pour Lezarts Urbains, par exemple). Par ailleurs quels objets a priori plus liés à la consommation de masse

peuvent-ils faire l'objet d'un traitement inattendu par sa position dans la programmation, dans une ambiance, etc. ?

5.3.4 Fabriquer des proximités: territoires et partenariats

« *Quand tu travailles sur un territoire, tu dois t'adapter au territoire sur lequel tu travailles, surtout aux personnes. C'est chaque fois une réalité différente. Cela reste du travail local à chaque fois, ça reste du travail local avant tout*. »

S'adapter au territoire s'appuie sur des savoirs développés dans les Centres. Nous avons déjà traité de l'enjeu des savoirs personnels des travailleurs eux-mêmes et des partages de savoir. Nous verrons d'ailleurs plus loin comment la question des transmissions historiques fait limite en la matière à propos de la question du *turn over* dans certaines fonctions.

Le travail territorial dépend également de la complexité du territoire dans ses rapports à la culture instituée. La localisation du Centre culturel soulève son lot d'enjeux. La plupart des Centres culturels bruxellois ont pour territoire d'action la commune dans laquelle ils sont implantés. Toutefois, ces communes sont parfois très étendues et la localisation historique des bâtiments du Centre ne correspond pas ou plus nécessairement aux missions et publics avec lesquels il vise à entrer en rapport. C'est pourquoi certains ont opté pour des activités hors des murs du Centre pour tenter d'être présents dans différents quartiers. Certains Centres culturels ont déjà plusieurs lieux d'implantation et d'activités. À titre d'exemple, la Vénerie a deux lieux d'implantation, tout comme le Brass. Pour pallier cette absence dans certaines parties du territoire communal et pour accroître leurs activités, certains ont ainsi tissé des liens et présenté des projets dans le cadre des contrats de quartier qui leur permettent de disposer d'autres lieux d'activité précisément dans des quartiers en mutation ou faisant l'objet d'une politique de rénovation urbaine. Ces multiples implantations ne sont possibles que dans la mesure où le Centre est doté de suffisamment de ressources humaines. D'autres encore ont opté pour un dispositif mobile permettant de se déplacer sur le territoire communal.

La localisation du Centre culturel peut produire des tensions entre le territoire d'action du Centre et le territoire d'un des partenaires. Dans ce cas de figure, la médiation culturelle et l'action de proximité du Centre culturel sont susceptibles d'entrer en contradiction. Le partenaire communal peut ne pas voir d'un bon œil des actions qui excéderaient son territoire politique alors même que les réalités des partenaires et des publics le traverse (ex : bas de Saint-Gilles et bas de Forest, zone du canal, Saint-Josse et Schaerbeek). Il peut en aller de même selon les partenaires du réseau d'action qui, eux aussi, disposent d'un territoire d'action parfois préalablement fixé (par des lignes de financement, le type de financeur, etc.).

« *Dans tous les Centres, il y a le positionnement du pouvoir communal, qui est un partenaire, puisque c'est le local. Parfois il est ambigu, parfois il prend le dessus. Tout comme il y a de mentionné dans le nouveau décret qu'on nous invite à penser territoire, alors que pour une commune, le territoire c'est la commune ; c'est difficile de leur faire entendre autre chose.* » L'analyse partagée du territoire pourrait ici être rendue difficile par

des définitions trop a priori des « limites » territoriales, si l'on définit un territoire par les réseaux d'activités plutôt que par ses frontières.

Pour pallier ces difficultés, certains Centres culturels tentent de fabriquer des partenariats ou des formes de concertations entre les acteurs communaux concernés, dépendant en cela de la réalité des réseaux politiques sur lesquels ils n'ont pas prise. Le Centre culturel fait généralement partie d'un réseau local d'acteurs associatifs et publics complémentaires et interdépendants qui anime le territoire et preste toute une série de services à la population de ce territoire. La proximité se traduit alors par l'accessibilité et la participation à l'animation d'une vie collective sur ce territoire.

5.3.4.1 Proximité

La proximité est un objectif assigné à de nombreuses institutions et actions ces dernières décennies. Elle répond à plusieurs situations qui ont été identifiées comme produisant de la délégitimation de l'action des acteurs publics, situations telles que le sentiment d'insécurité physique et sociale, la montée de l'isolement et de l'exclusion sociale. Ainsi, l'objectif de proximité assigné aux Centres culturels se rattache aussi à une tendance globale : la perspective de recherche du maintien ou d'une plus grande cohésion sociale, la tentative de créer une ambiance des lieux plus conviviale et chaleureuse. En termes de médiation cependant, l'enjeu du voisinage constitue bel et bien une ressource d'actions.

En effet, lorsque la densité des usages sociaux locaux est importante (première couronne), la proximité oblige à une prise en compte de mondes pluriels souvent inattendus. Elle entre cependant en tension avec la couverture de territoire exigée pour prétendre à certains niveaux de reconnaissance. Les Centres se différencient fortement selon leur aura ou ambition locale, régionale, voire nationale.

La diffusion à l'échelle régionale voire nationale augmente certes le capital symbolique du Centre et son attrait. Tout l'enjeu, relevé par l'un de nos répondants, devient d'éviter une déconnexion du voisinage du Centre. Le public qui vient de loin ne nécessite comme pratique d'intermédiation qu'une campagne de diffusion (listing, programmation) ; il s'agit du public de base du Centre culturel. Pratiquer la proximité, c'est se confronter à des expériences divergentes, des variétés et micro-conflictualités qui exigent de se déplacer sur une place, etc., d'avoir à refuser certaines suggestions jugées trop commerciales mais d'en renégocier l'intérêt, etc.

La proximité touche autant la question des publics que celle des activités menées.

Concernant le choix des activités, tout en conservant l'objectif de faire découvrir de nouveaux horizons aux publics fréquentant les Centres culturels, cela passe également par la mise à l'agenda d'artistes provenant du territoire d'action du Centre culturel : « *on parle des artistes complices ici, tous les artistes qu'on accueille en résidence le sont, mais ce n'est pas une obsession parce qu'on n'est pas dans du localisme, ce sont souvent des artistes qui habitent le quartier, il y en a plein - profitons-en - et qui sont impliqués dans la*

vie de leur quartier. Il y a donc une proximité aussi, dans la manière qu'ils ont à mener leur création, leur résidence, ici. »

L'enjeu de proximité renvoie assez directement à la visibilité des publics du Centre dans sa propre communication. Ces outils de communication peuvent à l'inverse être mobilisés pour exister aux alentours : « *On est en train de créer notre identité visuelle, puisqu'on n'en a pas encore… on fait des flyers au coup par coup, mais ils n'ont rien à voir les uns avec les autres, c'est pour ça aussi qu'on a un problème de reconnaissance, vis-à-vis du public. (…) On a demandé aux gens de vraiment avoir des liens. On va avoir des affiches pour notre nouvelle programmation ; ils nous ont demandé d'aller voir les bars du quartier et les commerces pour demander un emplacement et d'en échange leur donner des sous-bocks par exemple. On va faire des sous-bocks pour le Centre culturel. C'est le début de quelque chose, et je pense que ça fait partie de la médiation, rien que le fait de parler de nous. Par exemple, une fois j'étais choquée car je ne sais pas si ici tous les commerçants du coin savent qu'on est un Centre culturel. Une fois, je suis allée* (dans un autre Centre) *et je ne savais pas encore où était exactement* (ce Centre)*, je ne le trouvais pas, j'ai demandé à un restaurant qui se trouvait juste à côté. Et eux ne le savaient pas. Et je me suis dit mince, je pensais* (à mon Centre)*, et ça me gênerait terriblement que les commerçants ne soient pas au courant qu'on existe et qu'on est un Centre culturel. Je pense que ça commence par là et de dire on existe*. »

Une partie des pratiques de médiation culturelle implique, en soutien au travail de proximité, des partenariats noués entre le Centre culturel et des structures associatives ou d'autres structures communales.

5.3.4.2 Partenariats associatifs

Si tous les Centres culturels ont noué des partenariats et reposent en grande partie sur ceux-ci pour la réalisation de leurs activités au quotidien, les partenariats n'occupent pas la même place dans les activités de chaque Centre. Initialement, cette différence dans le poids des partenariats avec les acteurs associatifs provient des conditions de création des Centres culturels. Ainsi, il y a une différence entre les Centres qui sont nés :

- par décision communale
- d'une effervescence associative.

Au-delà et bien avant la diffusion de la démarche de médiation culturelle, les partenariats avec les acteurs associatifs de leur territoire d'action s'avèrent indispensables à la vie du Centre culturel : « *on est moins organisateur des spectacles ou des concerts mais plus, c'est-à-dire que je suis sollicité, et on essaye de soutenir des projets qui correspondent un peu à ce qu'on essaie de mettre en place. Mais finalement, on n'organise pas, on accueille, c'est plus une collaboration.* »

Ces partenariats sont d'autant plus envisagés qu'une partie des personnes en charge des relations avec les acteurs associatifs sont elles-mêmes issues de ce monde associatif. Ayant travaillé dans le passé dans ces associations ou dans des dispositifs de politiques publiques fondés sur le principe du partenariat avec les acteurs associatifs, elles connaissent déjà une

partie de répertoires d'action des acteurs associatifs. Outre les conditions de création du Centre culturel, cette dimension de la trajectoire des travailleurs des Centres culturels facilite encore la démarche de rencontre et de collaboration avec les acteurs associatifs. Si le travailleur ne peut mobiliser son carnet d'adresses, il peut au moins utiliser ses connaissances sur les actions menées dans ces expériences professionnelles antérieures pour s'ajuster par rapport au contexte associatif dans lequel il agit. Ces pratiques sont donc bien ancrées dans les routines et habitudes de travail des Centres culturels bruxellois membres de la Concertation.

La conception du partenariat ou du travail avec les associations est ainsi largement diffusée au sein des Centres culturels bruxellois. Plus que des partenaires ou des collaborateurs, ces acteurs associatifs sont perçus comme des médiateurs ou au moins comme des acteurs du processus de médiation.

« *Nos partenaires locaux, on fait tout avec eux, on ne fait rien sans eux, donc tu vois quand on dit projets participatifs, en soi, c'est collaboratif, et c'est partenariat. Sans les partenaires, on ne fait pas de participatif. En fait, les partenaires, ce sont nos médiateurs à nous. Ils font partie des médiateurs aussi, ce sont les personnes qui gèrent les associations, les habitants-ressources qui sont très actifs, et qui font partie d'un comité de quartier. Ce sont des personnes qui travaillent à la commune et qui sont convaincues que … c'est tout ce réseau. Ils informent leur public avec certains ça fonctionne et d'autres moins, parce qu'ils n'ont pas tous compris le principe.* »

Les modalités d'actions communes sont telles que certains directeurs ou directrices cherchent des modalités d'inscription institutionnelle du partenariat au sein des structures du Centre : *« J'aimerais bien plutôt que ces associations-là dont je parle (…) qui sont des associations qui font des choses l'une avec les jeunes, l'autre avec les plus précarisés, qui font des choses passionnantes et intéressantes, ça m'intéresserait beaucoup plus qu'elles soient dans l'AG et dans le futur conseil d'orientation. (…). Plutôt que le club d'échecs ou l'association des parents espagnols qui ne font jamais que des trucs entre initiés. Ils se sont un jour retrouvés dans l'AG car un jour ils ont pu bénéficier d'un local. Puis, ils ont trouvé ailleurs, mais ils sont quand même restés membres de l'AG. Et objectivement, je ne vois pas l'intérêt de leur présence. Et il n'y a rien, on ne fait rien avec eux*. »

Plus que de juger de la qualité intrinsèque des associations en question, ce fragment d'entretien nous indique l'importance perçue de la flexibilité institutionnelle des organes de décision ou de conseil des Centres culturels. L'enjeu de la composition de l'AG revient ici à l'enjeu de sa porosité aux partenariats effectifs : être membre de l'AG peut avoir du sens à un moment donné de la vie du Centre, puis le perdre au fil des activités et des partenariats. L'enjeu serait de régler cette question des appartenances provisoires aux AG. Les conseils d'orientation peuvent faire office de solution intermédiaire par la participation des partenaires impliqués dans des projets au cours d'une période donnée.

L'inscription des lieux pourrait être ici liée aux facultés de décision et possibilités d'échanges qui caractérisent les assemblées générales. Qui dit d'ailleurs que l'association de parents espagnols ne pourrait pas s'en trouver revigorée ?

Ce fragment d'entretien pointe également ce que peut signifier « appartenance » à un Centre culturel. Le répondant oppose deux conceptions de cette appartenance : l'occupation (la consommation, dans une logique « utilisateur » ou « client ») des lieux ou la participation à des projets impliquant des contacts répétés et sans doute des aménagements réciproques entre acteurs (logique « usagers » au sens de « droit d'usages négociés »).

La seconde option implique des modalités d'appartenances dépendant de l'activité effective de collaboration, alors que la première implique l'utilisation par une association d'un service donné sans effets particuliers de la rencontre de part et d'autre. Sans avoir à nous prononcer sur la « bonne solution », la question pourrait être, dans une perspective de médiation, celle de la transformation des « utilisateurs » / « clients » en « usagers ».

Pour la médiation culturelle, les relations avec les acteurs du monde associatif sont considérées comme étant essentielles à plusieurs égards. Dans cette quête de renforcement des Centres culturels dans le registre de la proximité, une partie des pratiques de médiation culturelle implique des partenariats noués entre le Centre culturel et des structures associatives ou d'autres structures communales, à la fois pour participer à une vie de quartier animée et conviviale, et rationaliser l'usage des ressources matérielles et humaines à l'échelle d'un territoire dans un contexte où celles-ci sont extrêmement limitées, ainsi que la question de la connaissance du territoire et du partage de l'expertise sur celui-ci. Il s'agit de renforcer les interdépendances territoriales afin de mieux faire circuler les expertises et les savoirs locaux, mais aussi de rationaliser les énergies et de maximiser l'usage des équipements collectifs. En effet, ces enjeux concrets de rationalisation de l'utilisation des ressources doivent inciter à la construction de partenariats et de synergies. Toutefois, le nombre de ces partenariats est dépendant de la densité du monde associatif. Cette densité étant parfois si importante qu'il semble difficile de maintenir des liens avec tous les acteurs associatifs, à moins de ne plus considérer comme son public que la somme de ces intermédiaires. Quel temps et disponibilité reste-t-il alors pour envisager des mises en relation avec des groupes émergents ? Au-delà de la densité, il convient de remarquer que les partenariats sont fortement liés à des rencontres entre personnes.

Ceux-ci ne sont, cependant, pas toujours possibles. L'extrait d'entretien ci-dessous met en évidence que le départ d'une personne à la direction du Centre peut conduire à la rupture des relations nouées. La relève est parfois difficile à assumer parce que le passé ne s'efface pas forcément. Ceci montre à quel point ces relations reposent sur l'interconnaissance et la confiance entre des individus, plus qu'entre des institutions au service d'un objectif partagé.

« *D'abord, les gens lui reconnaissaient des qualités à juste titre. D'autres restaient sur l'affectif et disaient que c'était monstrueux de licencier* (ndlr l'ancien animateur-directeur). *Et donc, pendant tout un temps, j'ai dû gérer le boycott. Il y a de l'associatif qui revient deux ans plus tard à cause de cela.* »

Les difficultés dans les partenariats n'ont pas seulement lieu avec les acteurs associatifs, mais également avec certains services communaux. Elles signent également les difficultés à entrer sur le terrain d'actions d'autres acteurs – ici la cohésion sociale – dont les cultures organisationnelles sont différentes, voire divergentes. Dans ce cas, la médiation est dite rendue difficile par l'absence de « répondant » chez l'éventuel partenaire, l'absence de construction d'un « positionnement d'acteur ».

« *Le service prévention ici et le service cohésion sociale, ce n'est pas la catastrophe mais pas loin. C'était le même échevin, et ça reste un échevin qui essaie, de faire, à mon avis, ce qu'il peut, mais on sent qu'il n'y a pas de direction, qu'il n'y a pas de vision, les gens sont livrés à eux-mêmes. Donc les éducateurs de rue, les gardiens de la paix, les ASVP, ils ne savent pas quoi faire, c'est terrible et il n'y a pas de cohérence, j'ai essayé de m'investir dans les commissions de cohésion sociale quand j'ai vu que c'était vain. On n'a pas de temps à perdre, donc je ne vais pas me battre contre des moulins à vent*. »

Qu'il s'agisse ici d'acteurs de la cohésion sociale n'est pas anodin. D'une part, il pose directement la question du rôle politique du Centre culturel et plus largement de mobilisation de la culture pour un « vivre ensemble » et d'autre part, les politiques de cohésion sociale elles-mêmes recoupent un ensemble flou d'activités oscillant entre activités occupationnelles et sur un tout autre pôle, projets visant au développement de l'expression de groupes particuliers. Identifier des représentants ou partenaires engagés dans un travail de réflexion quant à leurs pratiques, susceptibles alors de les mettre en discussion est ici identifié, par l'absurde, comme une ressource possible de la médiation. Si les partenariats ne sont pas toujours possibles faute d'un projet et d'objectifs clairs animant ces services, on constate sur le terrain que certains services de prévention notamment via leurs stewards urbains ou les gardiens de la paix proposent également des activités socio-culturelles pour animer les espaces publics, cela peut prendre la forme d'installation de chaises et de bibliothèques à roulettes ou de l'organisation d'un festival de musique sur des places peu fréquentées ou pratiquées presqu'exclusivement par certains groupes sociaux ou particuliers. Il devient dans ces cas alors difficile d'opérer les distinctions nécessaires entre exercice des droits culturels et logiques de pacification sociale, voire de maintien de l'ordre.

5.4 Contextes: variations et limites

Tout d'abord, comme nous l'avons montré, la médiation culturelle reçoit des définitions multiples au regard des multiples missions des Centres culturels et des multiples engagements de ceux-ci en la matière. Aussi, certains expliquent que la médiation n'imprime que très peu les pratiques de leur Centre. C'est pourquoi il convient d'exposer différents facteurs que nous avons identifiés pour expliquer la diversité des définitions et la variation de l'intensité de l'engagement dans la voie d'une perspective de médiation culturelle.

5.4.1 De l'histoire du Centre culturel : l'héritage au présent

Il convient d'aborder d'insister sur l'influence du contexte de création des Centres culturels et de leur évolution pour comprendre certaines pratiques de médiation culturelle à l'œuvre. Ce contexte permet de saisir le type de relations avec les publics, et par là-même, la place des publics dans la formation et le fonctionnement de ces Centres, mais également les partenariats existants et mobilisés dans le cadre des pratiques de médiation cultuelle. Le contexte historique explique donc partiellement les formes actuelles de la médiation culturelle. La question de l'héritage institutionnel liée aux conditions de création du Centre ne touche pas uniquement les conceptions et représentations de la relation avec les publics mises en œuvre, mais également la composition des organes du Centre culturel et ses relations avec les partenaires associatifs.

Lorsque les Centres sont créés à l'initiative communale, l'orientation politique communale s'imprime dans les activités privilégiées :

« *Les bourgmestres de l'époque voulaient que le Centre culturel soit un cinéma de quartier, que toutes les écoles communales aient accès à des spectacles de qualité.* » Dans ce cas, le Centre culturel se voit doté d'une mission de « service » à partir d'un diagnostic qui ne lui appartient pas directement. Ceci n'empêche pas nécessairement la médiation mais lui fait, de fait, prendre une tournure axée sur l'accessibilité d'un service donné, d'un objet donné qu'il s'agit alors d'aménager. Par ailleurs, si les activités de ce Centre ne se réduisent pas à son objet de départ, il hérite de traces de cette fonction projetée première : en termes d'aménagements des lieux, d'histoires partenariales ou d'image extérieure.

D'autres Centres culturels sont nés de l'initiative associative. De ce fait, la relation avec les publics est au cœur des raisons d'être et des objectifs de ces Centres. Des pratiques pouvant depuis relever de la « médiation culturelle » ont alors plus de chances de marquer l'instauration du Centre, en ce compris les manières par lesquelles des acteurs, à un moment donné, impriment leur présence dans la constitution sociale et physique des lieux. Cette situation de départ ne garantit cependant pas la poursuite d'activités de médiation mais elle fournit au Centre un capital de relations partenariales plus variées.

« *J'ai participé aussi à la fameuse Zinneke de 2002 (…). C'était la deuxième édition de la Zinneke, c'est lui qui m'a embarqué ici. Et après, l'idée a été très rapidement de pérenniser quelque chose sur ce quartier. Et donc, avec J.H., qui est une figure essentielle ici du quartier, un prêtre ouvrier qui est à l'origine d'une dynamique très forte du milieu associatif local, avec J., F., qui est une artiste de la même génération que J., qui a beaucoup travaillé ici dans les écoles, et moi, on s'est lancés dans la création de ce projet,* notre Centre culturel*, sur les fondements de la réussite du (…) projet de la Zinneke, et donc, pour ce faire, on a été voir l'échevin des propriétés communales (…) à l'époque, en lui demandant, si on pouvait occuper ce bâtiment (…), tout à fait à l'abandon, dégradé, abandonné, etc. et donc, il nous a passé les clés et nous a dit oui, à titre précaire, en 2002, vraiment dans la foulée de la Zinneke Parade.* »

Dans ce cas particulier, une figure du quartier, liée à des associations diverses – pas nécessairement stabilisées d'un point de vue institutionnel – s'allie directement avec une

artiste qui elle-même dispose de son réseau ainsi qu'au directeur du Centre, à l'occasion d'un événement pour asseoir le Centre culturel dans un espace du quartier, au prix de rapports privilégiés avec un échevin. Cette assise locale naît ici dans la foulée d'un événement associatif qui d'emblée nécessite la présence d'une variété d'acteurs (Zinneke) : le rôle de la commune est certes important mais en tant que celle-ci est prise – se laisse activement prendre – dans une configuration qui, d'emblée, la dépasse. Nous retrouvons d'ailleurs ce genre d'influences « événementielles » dans le lancement, pas nécessairement d'un Centre, mais de la question de la médiation au sein de Centres à propos d'actions qui naissent de la sorte, à la frontière de l'institution. Les manières de s'en saisir semblent susciter des discours sur la médiation elle-même. C'est le cas d'un autre Centre culturel, dans un fragment d'entretien déjà mentionné, lorsque la même Zinneke Parade a été l'occasion d'engagements d'actions, d'une animatrice, et de mobilisations différenciées de disciplines propres au Centre culture. Ces événements semblent marquants pour les acteurs impliqués et participent d'une réflexion sur leur rôle. La plasticité d'un Centre à un événement doit également être soulignée : amplifier « ce qui peut faire événement » (Vercauteren, op.cit.) renvoie à des formes de médiations exprimées dans la littérature.

Nous voulons signifier par là combien la question de la médiation peut s'imposer comme une contrainte difficile à incarner lorsqu'aucun événement particulier ne peut lui servir de référence manifeste : nouvelle localisation pour un Centre ou réorganisation autour d'un projet majeur, voire, dans d'autres cas, nécessité d'existence et de reconnaissance à l'échelle locale (petits Centres dans un environnement culturel concurrentiel).

Pour d'autres en effet, la médiation culturelle est venue d'un constat d'éloignement par rapport aux réalités de terrain mettant en cause son rôle et, à terme peut-être, son existence (importance notée du nouveau décret par la direction) : *« Et quand j'ai pu tout restructurer au niveau administratif, j'ai commencé à réfléchir sur ce que devait être un Centre culturel. À ce moment-là, on commençait à parler du nouveau décret déjà. Donc, 2011, des différentes visions du nouveau décret. C'était les pouvoirs publics subsidiants, c'était l'administration, le cabinet un peu. (…) Par contre, je suis revenue au niveau de mon Centre culturel, en me disant, mais qu'est-ce que moi je veux ? Avec un constat que les associations venaient au Centre culturel, mais qu'elles étaient très frileuses et venaient consommer le Centre culturel. Je ne leur apportais rien au niveau d'une plus value pour elles. Au niveau du public, c'était toujours le même public et que notre travail en éducation permanente était très faible, même si on avait une action qui était importante. Je trouvais qu'on restait trop dans le 'je fais passer et comprendre la culture' mais pas dans l'aspect critique et démocratie culturelle. Il y a la démocratie culturelle et la démocratisation, mais on ne faisait pas les deux. Et je trouve que c'était vraiment un problème. Actuellement, on travaille vraiment sur le fait d'essayer de faire les deux. D'abord, j'ai engagé un chargé de projet pour voir comment on pouvait monter les projets sans que ça vienne du Centre culturel mais que ce soit participatif. Donc, ça fait deux ans maintenant qu'on fait des projets de manière participative. Alors avec des difficultés, car*

c'est tout neuf pour nous, mais on apprend de nos erreurs. » C'est ici encore une forme d'extériorité de la demande qui est recherchée dans des projets afin de pouvoir « expérimenter » de la médiation culturelle, entendue ici, non pas comme l'augmentation de l'accessibilité à la culture, mais comme la capacité à susciter une demande, éventuellement inattendue, avec une dimension *événementielle*. Mais susciter ces « événements » lorsqu'ils ne s'imposent pas comme une demande déjà produite par un public (le cas de la Zinneke mentionné plus haut) doit nous faire souligner la dimension temporelle de ces recherches: il n'est pas certain, loin de là, que cette exigence puisse être rencontrée dans des délais courts allant d'un à deux ans, ni que soit garanti le résultat comme le laisse entendre un discours aux tonalités laissant poindre essais et difficultés.

Ces événements – la naissance du Centre ou la naissance de la question de la médiation pour les Centres – ont bien entendu des effets institutionnels qui les excèdent largement. Il s'agit alors bien de s'interroger sur les influences des structures organisationnelles elles-mêmes dans le développement d'un discours sur la médiation ou de pratiques assumées et présentées comme pratiques de médiation culturelle.

5.4.2 Influence communale

L'influence communale a été notée à plusieurs reprises. L'extrait suivant en situe l'importance pour le fonctionnement interne : *« D'abord, le premier directeur, à la base c'était une employée communale. Et puis, selon la Fédération Wallonie-Bruxelles, à partir du moment où il y a reconnaissance de la Fédération, cela doit devenir une ASBL qui ne peut plus être une ASBL paracommunale. Et donc, puisqu'il s'agit de la reconnaissance de la Fédération, il faut que la personne soit sur fonds propres. Elle ne peut plus être employée par la commune. Mais oui, il y a eu au niveau communal, des volontés, quand le directeur a annoncé son départ. Eux à la commune, ils avaient déjà quelqu'un de tout prêt pour le mettre à sa succession et puis là, le CA a dit que ce n'était plus possible, que légalement ce n'est plus possible, on doit faire un appel à candidature selon les règles de la Fédération. »*

Ce morceau d'entretien met en lumière les tentatives d'influences de l'acteur communal sur la composition des Centres. Celle-ci serait d'autant plus forte que le Centre naît d'une initiative communale. Il y a ici conflits de légitimité qui, potentiellement, peuvent avoir des effets sur la médiation culturelle en tant que proposition de la Fédération Wallonie-Bruxelles et pas nécessairement de la commune. C'est ici à l'occasion d'un départ que le CA a pu reprendre une forme d'autonomie en s'appuyant sur les exigences de la Fédération conditionnant son financement à un ensemble de procédures.

Cet héritage institutionnel touche également la composition de l'AG et les partenariats noués. La question des partenariats est capitale, comme nous l'avons montré, dans une démarche de médiation culturelle.

L'influence communale concerne également les marges de manœuvre en termes de programmation des Centres.

5.4.3 Des marges de manœuvre des Centres culturels

La forme juridique des Centres culturels contraint d'une certaine manière l'action de l'équipe. En effet, toute action est soumise à l'approbation du conseil d'administration du Centre culturel. Selon le décret de la Communauté française de 1992, dans son article 2, « Peuvent seuls être reconnus et subventionnés, les Centres culturels organisés conjointement par des personnes de droit public et des associations de droit privé, le nombre des associés ne pouvant être inférieur à trois. Ne peuvent être reconnus et subventionnés que les Centres qui assurent dans un souci de démocratie culturelle, le développement socio-culturel d'un territoire déterminé, dans le respect de la loi du 16 juillet 1973 garantissant la protection des tendances idéologiques et philosophiques. Par personnes de droit public, on entend la Commission communautaire française, les provinces et les communes. Par associations de droit privé, on entend les associations sans but lucratif ou associations de fait qui exercent une activité culturelle ou socioculturelle sur le territoire concerné ». Ils sont, en outre, dotés d'une assemblée générale, ainsi que d'organes de gestion « composés paritairement de représentants de personnes de droit public concernées et de représentants des associations de droit privé » (art. 6, 4° du décret de 1992). Ainsi, les actions d'un Centre culturel ne peuvent être considérées comme l'action de son seul animateur-directeur ou de l'ensemble des personnes rémunérées par le Centre culturel. Il convient de prendre en compte ces derniers, ainsi que le CA, l'AG, les organes de gestion et le conseil culturel.

« *La vraie collaboration qu'on a, c'est avec effectivement avec l'échevin de la culture. Le parcours d'artistes, c'était vraiment une de ses propositions, surtout ça. Tout est validé en CA et en AG, mais on a une grande liberté dans les activités proposées ici.* »

Par rapport aux acteurs communaux, un certain nombre de questions concrètes peuvent faire l'objet de pressions particulières (programmation, réseau partenarial, politique du personnel, parfois) : *« Il* (l'animateur-directeur) *n'a pas eu la tâche facile car l'échevin de la culture est toujours représentant du bourgmestre dans notre conseil d'administration. Ce n'était pas facile avec le CA du Centre. Lui, est tombé en burn out, c'est pour cela qu'il est parti. Il a été remplacé par celle qui vient de partir et que le nouvel animateur-directeur le remplace. Elle est restée huit mois, puis elle a aussi arrêté, je crois qu'elle avait des directives très précises du CA. Là, j'ai l'impression que le directeur a beaucoup moins de liberté qu'à mon époque. C'est moins facile, ils doivent beaucoup plus tenir compte des directives communales, de la Fédération Wallonie-Bruxelles, etc.* »

Les marges de manœuvre des Centres dépendront également de la manière par laquelle la Fédération Wallonie-Bruxelles et la COCOF tiendront compte de ces contraintes spécifiques, y compris en termes de médiation.

5.4.4 Continuité du personnel et médiation culturelle

Le *turnover* du personnel est un élément qui permet d'expliquer une certaine impression de perte de relations avec les publics ou d'ancrage dans le territoire, ce qui est identifié

comme l'un des éléments justifiant le renforcement de pratiques de médiation culturelle. Le turnover, notamment lié aux *burn out* des travailleurs des Centres culturels, a plusieurs effets dans le fonctionnement du Centre et son inscription territoriale.

Ce turnover produit un temps d'apprentissage des tâches à effectuer pour le nouvel arrivant. Ce temps d'apprentissage et souvent de remise en ordre des dossiers a un impact important sur les projets qui sont menés dans les Centres culturels, a fortiori quand il s'agit du poste d'animateur-directeur qui est concerné et/ou qu'il s'agit d'un Centre culturel faiblement doté en ressources humaines.

De plus, le remplacement à la suite d'un départ nécessite de reconstruire les contacts avec les partenaires associatifs, communaux et administratifs, mais aussi avec les publics quand les tâches le nécessitent. Cela s'explique par le fait qu'outre le profil de tâches défini pour chaque poste, chacun joue son rôle en fonction de ses expériences passées et de ses propres représentations de la médiation culturelle, du rôle du Centre ou encore des publics et de leur implication dans la vie et le fonctionnement du Centre. Dans ce type de relations, les affinités personnelles semblent importantes. La succession des personnes à un même poste risque de produire des ruptures dans les relations déjà nouées, mais aussi des nouvelles relations, car celles-ci dépendent étroitement des personnes qui occupent ces rôles, comme l'indique l'extrait d'entretien ci-dessous.

« *C'était un gars qui avait travaillé dans un autre Centre culturel tout un temps, dans un Centre qui fait beaucoup de diffusion culturelle, qui travaille pas mal avec l'associatif aussi, ça je ne dis pas le contraire. Mais bon, leur priorité c'est quand même la diffusion. Ils ont une salle de spectacle (…). Ils font de la diffusion culturelle, du spectacle dans des salles. En arrivant chez nous, il était plus branché sur la diffusion, l'exploitation d'une salle de spectacle. Peut-être qu'il a laissé de côté l'associatif, mais qui malgré tout a quand même existé, parce qu'au quotidien du Centre, le fonctionnement, l'utilisation des salles, en soirée, on est ouvert tous les jours jusqu'à 22h30, 23h pratiquement, c'est l'associatif qui occupe nos salles, ce sont nos ateliers aussi. Donc c'est important au niveau de la vie du bâtiment, le quotidien c'est l'associatif. Mais il n'a jamais vraiment mené des projets avec l'associatif, c'est un peu dommage. Il n'y a plus eu de conseil culturel, ça c'est un truc dans un Centre, dans la vie d'un Centre culturel ça me semble important*. »

Chaque personne marque sa prise de rôle de son empreinte personnelle. Cette prise de rôle est, particulièrement sensible et évidente, quand elle touche à la direction du Centre culturel. L'animateur-directeur a un poids important dans le choix des orientations, choix influencés par leurs expériences passées, comme l'indique cet extrait d'entretien avec un ancien animateur-directeur.

« *Quand moi j'ai arrêté, celui qui a pris la fonction après moi était moins dans ce genre de choses, il était plus intéressé par ce qui était théâtre. Lui-même était comédien de formation. Disons qu'il a un peu laissé tomber ces trucs-là*. »

Dans le cadre d'un secteur connaissant des changements institutionnels importants, le *turn over* peut indiquer des formes de pression (charge de travail, tensions internes, etc.)

auxquelles seraient soumis les responsables de Centres. Il peut également indiquer le type de carrières de ces directeurs ou directrices.

5.4.5 Contextes de localisation

La localisation des Centres culturels pose plusieurs enjeux au regard de la médiation culturelle en raison de la multidimensionnalité du territoire considéré. La localisation des Centres culturels façonne les pratiques de médiation culturelle. D'une part, il s'agit de la localisation du Centre culturel dans la ville, c'est-à-dire les caractéristiques du territoire d'implantation, car Bruxelles est une ville caractérisée par une diversité et une multiplicité de tissus urbains et de dynamiques sociales. D'autre part, le Centre culturel est également situé sur un territoire communal. Il convient donc de déterminer comment cette localisation est appréhendée dans le cadre d'une démarche de médiation culturelle.

Les Centres culturels bruxellois sont implantés dans des zones assez variées. Cette variété d'implantation est à l'image de la variété du territoire régional. Certains se situent dans des zones extrêmement denses en habitants et en logements, entourés de commerces, de structures collectives, desservies par de multiples lignes de transports en commun, alors que d'autres se situent dans des zones plus monofonctionnelles et dédiées principalement à la fonction résidentielle. Ces derniers se trouvent ainsi à proximité du cœur de la ville, mais échappent à son rythme effréné.

De ce fait, le travail de médiation culturelle ne recouvre que partiellement les mêmes modalités pratiques. Les Centres situés dans des zones plus éloignées de la dynamique de centre-ville jouent un rôle important dans l'exercice des droits culturels car ils constituent souvent l'un des seuls lieux culturels de ces zones. Ainsi, ils permettent l'accès à des activités culturelles, de diffusion ou de participation à des populations qui ne fréquentent pas forcément les zones centrales, en plus de permettre la fréquentation de ces activités à des coûts réduits pour des populations moins aisées.

Les Centres situés dans les noyaux centraux ou à proximité du Centre-ville peuvent paraître mieux lotis à cet égard parce qu'ils sont à proximité d'autres institutions culturelles telles que des théâtres, des cinémas ou des salles de concerts. D'une part, les pratiques de diffusion n'en restent pas moins un enjeu important pour cibler les populations en difficulté économique en proposant des activités culturelles à un prix moins élevé que dans les autres lieux culturels, tout en restant attractives du point de vue du contenu. D'autre part, les quartiers centraux et de première couronne sont densément peuplés. La multiplicité de l'offre répond, même si ce n'est pas le dessein initial, à des demandes potentielles plus importantes. Enfin, il convient de rappeler qu'une partie importante des populations précaires à Bruxelles se situent dans ces quartiers mais aussi que si les populations pauvres se concentrent dans les quartiers populaires de la première couronne bruxelloise, la pauvreté est tout de même présente dans les autres territoires bruxellois mais dans une moindre proportion. La géographie prioritaire imprégnant certaines politiques sociales et culturelles, voire certaines représentations de la spécificité

des Centres culturels, a tendance à occulter cet aspect. C'est pourquoi il est important de considérer l'accessibilité financière des activités culturelles comme une réalité pertinente sur tous les territoires.

La médiation culturelle touche également les lieux et les édifices. Si certaines institutions culturelles ont été dotées d'un style architectural particulier, la tendance actuelle consiste à adopter des formes architecturales spectaculaires pour attirer le regard et créer une attraction autour de l'édifice au-delà de son contenant. Force est de constater que les Centres culturels ne s'inscrivent pas dans cette tendance. Il n'existe pas de forme architecturale propre au Centre culturel. Ils ne sont donc pas aisément identifiables dans le paysage urbain. En effet, tous les Centres culturels ne sont pas logés dans des bâtiments similaires. Certains s'apparentent à des cinémas, des salles de spectacles ou encore des édifices officiels, d'autres ressemblent à des résidences unifamiliales plus ou moins cossues. Certains édifices sont visibles alors que d'autres sont cachés. Ces éléments contribuent plus ou moins au caractère accueillant de l'endroit. Par ailleurs, une certaine forme architecturale, quoique visible, peut également susciter des effets de distanciation, selon que les Centres symbolisent un pouvoir institué, ou que le pouvoir symbolique attribué à leur forme (théâtre, salles de spectacles) engage à des types d'activités apparemment peu flexibles.

Les lieux où sont logés les Centres culturels participent ainsi à leur accessibilité dans la mesure où un travail doit être réalisé pour faire connaître les lieux et leurs activités réelles par-delà les dispositions physiques. Les lieux font par conséquent partie du travail de médiation culturelle effectué par les travailleurs des Centres culturels bruxellois. Et ce d'autant que le contexte urbain bruxellois est caractérisé par une multiplicité d'institutions culturelles et que, de ce fait, le Centre culturel n'est que rarement le seul lieu culturel sur un territoire donné.

5.4.6 Des moyens disponibles : les ressources en question

La médiation culturelle passe également par la question des ressources. Cet élément ne comprend pas uniquement les ressources financières, il va au-delà. Certains Centres culturels ont des agréments multiples. Ainsi, certains d'entre eux ont un agrément en Centre d'Expression et de Créativité. D'autres ont un agrément en école de devoirs ou en alphabétisation ou français langue étrangère, ces activités touchant généralement des publics défavorisés sur le plan économique ou dans des situations juridiques compliquées. Certains ont aussi les trois types d'agréments. Ces sources de financement procurent des moyens supplémentaires – et parfois des marges de manœuvre dans les interstices budgétaires – pour mener des actions, mais sont aussi sources de contraintes supplémentaires. Toutefois, pour ce qui nous intéresse, ces agréments drainent des publics spécifiques qui ne fréquentent pas forcément le Centre culturel pour ses autres activités. Certains Centres profitent de la venue de ces publics pour tenter de les intéresser aux autres activités du Centre culturel. Plusieurs modes d'intéressement ont été identifiés : des visites particulières d'une exposition en cours, des tarifs réduits. Ainsi, ces autres agréments permettent de toucher des publics qui ne fréquentent pas forcément le Centre culturel

lorsque d'une contrainte (celle de l'agrément), les Centres en font une ressource (occasion éventuelle de médiation). Il aurait été intéressant dans le cadre d'une étude plus approfondie de la complexité organisationnelle des Centres, d'identifier ce que pourraient être les demandes et les attentes de ces publics par rapport à un Centre culturel. La question devient la suivante : comment de consommateurs de services (d'abord de cohésion sociale puis éventuellement de services culturels), ceux-ci sont-ils habilités à formuler des propositions, au besoin en soutien de la première raison de leur présence, en rapport avec leur condition, etc. ?

Mais la question des ressources dont disposent les Centres culturels ne touche pas seulement celle des financements. Les Centres culturels reconnus par la Fédération Wallonie-Bruxelles reçoivent une subvention dans le cadre de leur agrément, ainsi qu'un financement de la commune. Ils reçoivent également un financement de la COCOF, dont le montant est indiqué dans le contrat-programme de chaque Centre. En outre, ils disposent des ressources provenant de la billetterie, du bar et de la location de salles leur permettant d'équilibrer leur budget ou de dégager des marges de manœuvre pour des activités plus risquées. C'est bien dans ce système de contraintes budgétaires fortes que doivent pouvoir se penser les marges de manœuvre en termes de médiation, la multiplication des sources de financement n'étant pas extensible (lourdeurs administratives et de gestions, risque de concurrence avec des partenaires locaux). Répondre à des demandes variées, susciter des demandes inattendues ne peuvent donc pas être pensés *ex nihilo*, en s'abstrayant des conditions budgétaires particulières.

Par ailleurs, si les activités de médiation, les productions issues de la médiation, doivent pouvoir envisager leur échec possible comme le laissait sentir l'un des entretiens déjà commentés, la possibilité de l'échec renvoie également à ces marges budgétaires (s'il s'agit de singulariser les actions, d'éviter l'effets 'recettes d'activités de médiations').

À côté des ressources financières proprement dites, il y a les infrastructures que la commune met à disposition des Centres culturels. Généralement, la mise à disposition de ces infrastructures par la commune est valorisée monétairement dans l'apport annuel apporté par celle-ci. Outre cette contribution, la coordination avec les autres services communaux peut être réalisée par le service culturel de la commune lorsqu'il existe. Cet élément met en évidence le fait que les Centres culturels agissent dans des configurations d'acteurs et de contraintes assez différentes. Cet élément n'est pas sans conséquences sur les pratiques de médiation culturelle mises en œuvre : qu'il nous suffise à ce stade de faire référence aux diverses positions des communes déjà commentées à propos de l'autonomie de décision et d'action des Centres culturels.

A nouveau, ces configurations sont à prendre en compte s'il s'agit d'une évaluation de la médiation. Ces contraintes peuvent en effet devenir ressources ou points d'appui, occasions d'actions culturelles comme se refermer en conditions subies fortes (Stengers et Pignarre, 2005).

Conclusions

Notre étude en appellerait d'autres. Nous n'avons en effet travaillé que sur base exclusive d'entretiens sans couvrir pour autant tous les acteurs concernés. Une ethnographie de cas sélectionnés au préalable, peut-être sur base des enjeux relevés dans cette étude, permettrait plus sûrement de relier ces enjeux de manière plus systématique et articulée.

Un enjeu central concerne la place plus importante encore que la Concertation sera menée à occuper dans les années à venir. En effet, il s'agira de parvenir à mettre en commun les savoirs, de respecter les spécificités des Centres mais de pouvoir en qualifier les politiques en matière de médiation. Cette tâche pourrait s'avérer ardue si les pouvoirs subsidiants opèrent à enveloppe fermée ou s'engagent dans des modifications de leurs clés de répartition budgétaires, au nom d'une injonction à la médiation. Non qu'une telle action soit illégitime mais elle porte en elle le risque, alors qu'il s'agit de susciter des mises en réseaux de Centres culturels, de susciter des tentations de concurrence stériles. Des modalités de phasages de refinancements de certains Centres semblent, a priori, de loin préférables. De la même manière, si l'enjeu des médiations semble si crucial, il s'agira bien d'organiser des formes de valorisation, non seulement des réussites, mais des récits situés d'échecs.

Nous avons, malgré ces limites rappelées au long de ce rapport, déployé un certain nombre d'enjeux, de ressources possibles, de matières à penser : des édifices aux lieux ; des formes d'organisation interne aux définitions de la culture ; des partenariats aux contraintes communales ; des heures d'ouvertures aux conceptions des publics. Chacun de ces enjeux nous semble bon à penser s'il s'agit de penser les activités de médiations culturelles et qu'elles que soient les positionnements ou les possibilités des Centres à tel ou tel moment de leur existence. Ce qui compte en la matière est bien plutôt la production de ces positionnements s'il s'agit de répondre de manière articulée mais créative aux injonctions à la réflexivité des pouvoirs publics.

Il semble par contre nécessaire que chaque Centre culturel puisse présenter, de manière synthétique aux autres Centres culturels au moins, ses propres définitions de la médiation, articulée autour d'un cas ou de situations mises en récit, ainsi que les visées qu'il fait porter au terme, les enjeux qu'il défend en termes de publics.

Ceci nécessite bien entendu une définition du contexte territorial d'action. Nous n'avons pas traité directement des formes d'analyse partagée des territoires mais s'il s'agit bien de saisir selon quels conduits, par quels biais et par quelles modalités ceux-ci ont à entrer plus encore au sein des Centres culturels (participation aux activités, aux programmations, à la programmation générale), les formes de médiation, d'enquêtes, de savoirs échangés entre territoire et Centre culturel sont autant d'outils qui permettront de les « définir ». Il semble bel et bien qu'une définition abstraite de ceux-ci ne suffise pas : un savoir territorial s'articule bien d'abord autour d'actions, de réseaux, de conduits, d'expériences de réussites mais aussi, puisqu'il y a des tentatives, d'échecs.

D’un point de vue moins formel maintenant, nous avons listé une série d’enjeux. Ceux-ci permettront peut-être aux Centres d’ajouter des ressources pour penser la médiation. Tous tournent autour des absents, des quasi présents et de ce que ces modalités de présence *font* aux Centres culturels. A ce titre, nous pouvons proposer qu’il s’agira, plutôt que de les opposer, de transformer des absents en quasi présents (consommateurs, passants) et ces quasi présents en usagers des Centres culturels, susceptibles dès lors d’y intervenir. Il n’est donc pas a priori nécessaire d’opposer art et culture, rayonnement et proximité, diffusion et coproduction ; tout dépend, dans ces situations des formes de plasticités cognitives, pratiques et institutionnelles dont sont et seront capables les Centres et les institutions qui les financent, en ce compris les acteurs publics communaux, dont la voix et l’intérêt ne se sont pas assez fait entendre dans ce rapport, comme dans les modifications des objectifs attribués aux Centres culturels.

Enfin, par l’extension de la notion de « droits culturels » et dans un contexte urbain où nombre de cultures, d’expressions sont représentées, il n’est pas nécessaire de les supposer comme peu capables de ces expressions pour poser le constat de la domination de certains de ces publics dans le champ artistique, culturel ou représentationnel. L’enjeu serait moins de fabriquer une cohésion sociale et culturelle à l’échelle régionale que de faire le compte des expressions, de s’engager dans des formes locales, non générales, de négociations entre elles. A ce titre, la médiation ne se réduit pas aux pointes des icebergs de sa réussite.

La construction de savoirs par les Centres, à propos de leurs territoires d’action, devient bien, dans ce cadre, au moins aussi importante que de définir les publics *a priori*. Rien ne remplace en effet la finesse possible de ces savoirs qu’il s’agisse d’une minorité culturelle, d’une confrérie religieuse, d’une association sportive. Il y aurait bien ainsi une culture des territoires expressifs à déployer sans avoir à préjuger de l’inculture « des autres ».

Bibliographie

Regards sur la médiation culturelle. A partir de Article 27 Bruxelles. Contributions de Laurence Adam, Lionel Thelen, Claude de Jonckheere, Matthieu Decraene.

Aubouin, Nicolas et al. « Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines », *Culture études,* 1, 2010 : 1-12.

Becker, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006 (1982).

Bigoudis, *Des tambours sur l'oreille d'un sourd*, Bruxelles, Editions du Bigoudis, 2006.

Boucq, Christian et Hansotte, Majo, *Piloter un Centre culturel aujourd'hui. Fils conducteurs et démarches de base*, Direction Générale de la Culture, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2014.

Cailler, Louise et al. *Etude approfondie des pratiques de consommation culturelles de la population en fédération Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, Observatoire des Politiques Culturelles, 2012.

Caillet, Elisabeth, *A l'approche du musée : la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.

Caune, Jean, *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*, Presses universitaires de Grenoble, 2006.

Caune, Jean, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Presses universitaires de Grenoble, 1999.

Collectif Bigoudis *des tambours sur l'oreille d'un sourd. Récits et contre-expertise de la réforme du décret sur l'Education permanente*, 2001-2006, Bruxelles, Editions du Bigoudis.

Debaise, Didier, Douroux, Xavier et al. *Faire art comme on fait société – Les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

Della Croce, Claudia, « Une approche par l'art dans la formation en animation socioculturelle », *Vie sociale*, 5, 2014/1 :101-109.

Despret, Vinciane, *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Paris, les Empêcheurs de penser en rond, 2002.

Donzelot, Jacques (et.al.), *Faire société. La politique de la ville aux Etats-Unis et en France*, Paris, Seuil, 2003.

Dufrêne Bernadette et Michèle Gellereau, « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques. », *Hermès, La Revue*, 38, 2004 : 199-206.

Eyries, Alexandre, « Communication politique et culture : enjeux paradoxaux de la médiation culturelle impulsée par André Malraux », *Quaderni*, 83, 2014 : 83-90.

Hassenteufel, Patrick, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2008.

Jacob, Louis et Blanche Le Bihan (dir), *Lien social et politique.* n°60 « La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques », 2008.

Lamizet, Bernard, *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Latour, Bruno, *Reasembling the social. An introduction to ANT*, Oxford University Press, 2005.

Lipsky, Michael, *Street-Level Bureaucracy. Dilemmas of the Individual in Public Services*, New York, Russel Sage Foundation, 1980.

Montoya, Nathalie, « Construction et circulation d'éthos politiques dans les dispositifs de médiation culturelle », *Terrains et Travaux,* 13, 2007 : 119-135.

Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

Rouzé, Vincent, « Médiation/s : un avatar du régime de la communication ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2, 2010 : 71-87.

Palier, Bruno ; Surel, Yves, « Les « trois I » et l'analyse de l'État en action », *Revue Française de Science Politique*, 55, 1, 2005,7-32.

Pierson, Paul, *Dismantling the Welfare State : Reagan, Thatcher and the politics of retrenchment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Delwit, Pascal, Pilet, Jean-Benoît Reynaert, Herwig, Steyvers, Kristof, (eds.), *Towards DIY-Politics. Participatory and Direct Democracy at the Local Level in Europe,* Brugge, Vanden Broele, collection Comparative Local Politics, 2007.

Saada, Serge, *Et si l'on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse, Editions de l'Attribut, 2011.

Stébé, Jean-Marc, *La médiation dans les quartiers sensibles*, Paris, PUF, 2005.

Stengers, Isabelle et Pignarre, Philippe, *La sorcellerie capitaliste*. *Pratiques de désenvoûtement*, Paris, La découverte, 2005.

Thelen, Lionel, *La médiation culturelle. Effet de mode, mission ou nécessité ?*, Rapport de recherche, 4 février 2013.

Vandermotten, Christian, *Bruxelles, une lecture de la ville, Bruxelles*, Editions de l'Université de Bruxelles, 2014.

Vanneste et al (dir.) *Faire médiation cultuelle – Evolution et orientations des métiers de l'animation en Centres culturels.* Bruxelles, Observatoire des Politiques Culturelles, 2013.

Vercauteren, David, *Micropolitique des groupes. Pour une écologie des pratiques collectives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011.

Annexes

Dans le cadre de cette recherche, deux types des données sont récoltées. D'une part, les rapports annuels de l'année 2013 des Centres culturels concernés par la recherche. D'autre part, les témoignages des animateurs des Centres culturels sur les pratiques et représentations passées et présentes de la médiation culturelle, par le biais d'entretiens de recherches dont voici la liste :

- Sandrine Mathevon, Centre culturel Jacques Franck (Saint-Gilles)
- Najib El Akel, Centre Culturel de Schaerbeek (Schaerbeek)
- Tamara Maes, Centre culturel Le Brass (Forest)
- Karine Fontaine, Centre culturel L'Entrela' (Evere)
- Bénédicte Willot, Centre culturel L'Entrela' (Evere)
- Sandra Gremet, Centre culturel L'Entrela' (Evere)
- Baudouin Detroz, Projet Interquartier, Centre culturel Armillaire (Jette)
- Vincent Bouzin, Centre culturel Escale du Nord (Anderlecht)
- Benoit Leclercq, Centre culturel Escale du Nord (Anderlecht)
- Martin Smets, Centre culturel Espace Senghor (Etterbeek)
- William Poppe, Centre culturel Armillaire (Jette)
- Amik Lemaire, Centre culturel Armillaire (Jette)
- Stéphanie Weisser, Centre culturel La Villa (Ganshoren)
- Jacques-Yves Le Docte, Centre culturel de Bruxelles-Nord - Maison de la Création (Laeken)
- Thomas Prédour, Centre culturel La Vénerie (Watermael-Boitsfort)
- Frédéric Fournes, Centre culturel Le Brass (Forest)
- Valérie Lozet, Centre culturel Wolubilis (Woluwé-Saint-Lambert)
- Charlotte Launoy, Centre culturel Jacques Franck (Saint-Gilles)
- Roland Van Der Hoeven, Service Général de l'Inspection, Fédération Wallonie-Bruxelles
- Eve Deroover, Maison des Cultures et de la Cohésion Sociale (Molenbeek)
- Luc Carton, Service Général de l'Inspection, Fédération Wallonie-Bruxelles
- Nadège Albaret, Présence et Action Culturelles
- Azita Banaï, Service Général de l'Inspection, Fédération Wallonie-Bruxelles
- Cécile Vainsel, Cabinet Laanan
- Christian Boucq, Centre culturel Le Fourquet (Berchem-Sainte-Agathe)
- Nuray Dogru, Service Général de l'Inspection, Fédération Wallonie-Bruxelles
- Matteo Segers, Association des Centres Culturels
- Patricia Balletti, Théâtre Les Tanneurs
- Amélie Castan, Centre culturel de Bruxelles-Nord - Maison de la Création (Laeken)

Contacts

Contertation des Centres culturels bruxellois

Rue Potagère 7

1210 Bruxelles

02/466.10.03 | 0474/45.01.45

www.centresculturelsbruxellois.be

info@centresculturelsbruxellois.be

Equipe de la Concertation des Centres culturels bruxellois

- Daphné Leclef, Coordinatrice
  coordination@centresculturelsbruxellois.be
- Béatrice Minh, Chargée de communication et de projets
  communication@centresculturelsbruxellois.be