



HAL
open science

L'action culturelle, un outil de cohésion sociale et de développement pour les territoires par la pratique artistique

Maëliiss Ruffin

► **To cite this version:**

Maëliiss Ruffin. L'action culturelle, un outil de cohésion sociale et de développement pour les territoires par la pratique artistique. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-02964713

HAL Id: dumas-02964713

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02964713>

Submitted on 12 Oct 2020

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

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



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Institut de Recherches et d'Etudes Supérieures du Tourisme

**L'action culturelle, un outil de cohésion sociale et de
développement pour les territoires par la pratique
artistique**

Mémoire présenté pour l'obtention du diplôme de Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Master mention « Tourisme », Parcours Gestion et Valorisation Touristique du Patrimoine

Par Maëliiss Ruffin
sous la direction de Monsieur Sébastien JACQUOT
co-jury : Monsieur Ece Arslan

Septembre 2020

Résumé :

Les actions culturelles, filles des mouvements de l'éducation populaire, envahissent le champ de la médiation culturelle. Outils de prédilection dans la sensibilisation à l'art contemporain, il convient ici de s'interroger sur ce qu'elles peuvent apporter de plus à notre société. L'essence même de l'apparition des politiques culturelles semble concomitante avec le besoin pour les pouvoirs publics de faire nation et de resserrer le tissu social. Il s'agit alors ici de questionner l'action culturelle comme un outil de cohésion sociale participant au développement des territoires au même titre qu'une stratégie de développement territorial. Il est également question ici de comprendre de quelle manière les actions culturelles opèrent un glissement de la place du spectateur à travers la pratique artistique. Cette pratique en collaboration avec l'artiste devient un véritable programme d'élévation mutuelle. Alors il est intéressant de comprendre les mécanismes qui font de la pratique artistique collaborative un outil pour renforcer l'appartenance territoriale et initier le phénomène touristique *staycation*.

Abstract :

Cultural actions, the offspring of popular education movements, are invading the field of cultural mediation. As tools of predilection in raising awareness of contemporary art, it is appropriate here to question what they can bring more to our society. The very essence of the emergence of cultural policies seems to be concomitant with the need for public authorities to nation-build and tighten the social fabric. It is then a question of questioning cultural action as a tool for social cohesion participating in the development of territories in the same way as a territorial development strategy. It is also a question of understanding how cultural actions effect a shift in the place of the spectator through artistic practice. This practice in collaboration with the artist becomes a real programme of mutual upliftment. So it is interesting to understand the mechanisms that make collaborative artistic practice a tool to strengthen territorial belonging and initiate the phenomenon of tourist staycation.

Table des matières

Résumé :	1
Abstract :	2
Table des matières	3
Avertissements :	5
Remerciements	6
Introduction	8
Méthodologie et terrain	11
Chapitre 1 : Constitution du sujet et hypothèses	11
a) Constitution du sujet.....	11
b) Les hypothèses	12
Chapitre 2 : Le terrain : des dispositifs d'action culturelle	17
a) Les résidences-mission d'appui artistique.....	17
b) Les projets participatifs avec les habitants dans les espaces publics.....	18
Partie I : Contexte de création de l'action culturelle, précis de définition	19
Chapitre 1 : Les origines politiques du dispositif « action culturelle »	19
a) De l'instrumentalisation de la culture à la création de son ministère.....	19
b) De la démocratie culturelle à la médiation culturelle.....	22
c) Des actions de l'éducation populaire aux actions culturelles contemporaines.....	25
Chapitre 2 : En parallèle les origines artistiques du dispositif « action culturelle »	29
a) De la redéfinition de l'art à la création de nouveaux formats artistiques	29
b) De l'intérêt pour les publics à l'art dit « commun » et « participatif »	34
Partie II : Les impacts socio-culturels des actions culturelles une élévation mutuelle vers une valorisation à double entrée	38
Chapitre 1 : Une nouvelle place du spectateur	38
a) La pratique artistique, phénomène d'inclusion et de libération des corps.....	38
b) La pratique artistique la mise en action du spectateur.....	41
Chapitre 2 : L'action culturelle une expérience sociale	45
a) Une nouvelle introspection créative pour les artistes	45
b) L'action culturelle, un outil de valorisation du corps social	50
Chapitre 3 : Redessiner et redécouvrir son territoire	56
a) Le renouvellement esthétique et expérientiel des territoires	56
b) L'action culturelle un nouvelle outil pour la filière touristique	63

Conclusion	69
Bibliographie	72
Webographie	74
Table des illustrations	80

Avertissements :

Ce mémoire utilise différents acronymes, en voici un lexique :

- DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles
- UNAT : Union Nationale des Associations de Tourisme et de plein air
- M.i.A.A : résidence mission d'appui artistique

Remerciements

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes m'ayant accompagné au cours de ces deux années de master et plus particulièrement dans la rédaction de ce mémoire.

Je tiens tout particulièrement à remercier mon directeur de recherche, Sébastien Jacquot, pour son accompagnement et sa confiance. Je le remercie pour son soutien et sa bienveillance dans le suivi de mon apprentissage. Je le remercie de ne pas m'avoir laissé abandonner en si bon chemin, et pour sa compréhension. Je le remercie également d'avoir accepté de travailler à mes côtés sur ce sujet si particulier.

Je tiens à remercier l'équipe de la coordination culturelle du Parc culturel de Rentilly – Michel Chartier pour son accompagnement au cours de ces deux années d'apprentissage. Je les remercie pour leur bienveillance, pour l'enrichissement professionnel et personnel. Je remercie tout particulièrement mes deux tutrices, Lucie Rochette et Laure Chagnon, pour leur dévotion sans failles et la transmission d'un savoir précieux.

Je tiens également à remercier ma famille pour leurs encouragements et leur soutien dans ce qui s'apparentait pour moi à percer le plafond de verre.

Merci à toutes les personnes interrogées dans le cadre de cette recherche sans qui il m'aurait été impossible de traiter mon sujet. A Belinda Annaloro, à Ashraf Al Sughayyr, à Léa Barbier, à Maxime Brygo, à Éric Le Moal, à Leila Willis. Merci pour le temps accordé et le partage de votre singularité.

Merci à mes amis et camarades du master sans qui l'aventure n'aurait pas eu la même saveur.

« Il n'y a plus de centre dans l'art, l'art c'est là où tu vis »

Robert Filliou

Introduction

« Le spectateur est aussi important que l'artiste dans le phénomène art¹. » c'est ce que nous dit Marcel Duchamp, l'un des artistes emblématiques de l'art moderne et considéré comme le père de l'art contemporain. Voilà une citation qui vient annoncer l'objet de recherche de ce mémoire. Celui-ci tend à comprendre la manière dont les actions culturelles peuvent être des outils de cohésion sociale et de développement des territoire. Ces actions de pratique artistique entre artiste et public viennent modifier les propositions artistiques et les processus de création des artistes, tout en participant à une valorisation sociale et touristique du territoire sur lesquelles elles se déroulent en créant une nouvelle place du spectateur.

Nous nous intéresserons donc à la manière dont les premiers mouvements de l'art contemporain, les politiques culturelles et sociales, l'apparition de la médiation culturelle et l'événementialisation du monde de l'art ont participé à la mise en place d'actions culturelles, permettant la rencontre entre artistes et publics. Et plus précisément, à la manière dont ces rencontres visant à favoriser de nouvelles pratiques artistiques et une nouvelle lecture de l'art contemporain chez le public, entraînent en réalité, le développement de nouveaux processus de création et de nouvelles propositions artistiques chez les artistes. Il s'agit d'analyser l'ensemble de ces facteurs, afin de comprendre, de quelle manière ils convergent vers une nouvelle place du spectateur (de la passivité à l'action). Il s'agit aussi d'étudier l'action culturelle comme un outil de cohésion sociale et de développement du territoire associé à une valorisation touristique de celui-ci.

Ce choix de recherche se trouve profondément lié à mon parcours tant universitaire que professionnel. Ayant eu la chance d'évoluer durant deux ans auprès du Parc culturel de Rentilly – Michel Chartier en tant que chargée d'actions culturelles et de médiation, il était indispensable pour moi de lier cette thématique à celle du tourisme. Particulièrement intéressée par la conception de projet et les questions relatives à la mise en territoire de la culture, ce mémoire était l'occasion d'enrichir mes connaissances et de consolider mes compétences, en alliant la théorie à la pratique via cet apprentissage. Je suis à la fois très attachée à la pratique professionnelle, qui est pour moi la clé de compréhension des systèmes sensibles et empiriques du secteur culturel. Ainsi que très intéressée par le domaine de la recherche et l'éventualité de

¹ Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche Editeur, Marseille, 1994, p. 82-83

poursuivre ce travail sur la culture comme essence d'un outil social de développement territoriale. L'idée étant de se préparer à une carrière de consultante en ingénierie socio-culturelle pour les territoires.

Afin d'étudier ces différents mécanismes de l'action culturelle et plus encore son lien au territoire et au tourisme, j'ai choisi d'attacher ma recherche non pas directement à un territoire mais plutôt à des dispositifs. Ceux-ci se déroulent au cœur de la région Hauts-de-France investie dans un programme de démocratisation culturelle en collaboration avec l'Union nationale des associations de tourisme et de plein air pour une présence artistique dans les structures touristiques identifiées pour accueillir du tourisme social et solidaire. Nous nous sommes également intéressés à un collectif d'artistes implanté en Hauts-de-France spécialisé dans le *social design* et les projets participatifs. J'ai également choisi cette région pour le dynamisme de ses politiques sociales et culturelles. Je me m'attacherais davantage à décrire la méthodologie de recherche développée dans la partie suivante.

Comme nous le dit si bien Robert Filliou, membre du groupe Fluxus, « il n'y a plus de centre dans l'art, l'art c'est là où tu vis »², les frontières entre l'art et nos vies deviennent flou, c'est là le point de départ de nouvelles perspectives pour l'art contemporain, et son rôle au cœur de nos territoires :

Dans quelle mesure les actions culturelles participatives sont-elles des outils de cohésion sociale et de développement des territoires en créant une nouvelle place du spectateur ?

De ce questionnement a découlé quatre hypothèses :

- Le fait que les artistes invitent les publics à la pratique artistique lors des actions culturelles influence leurs recherches artistiques.

² *La Fête permanente présente Robert Filliou*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1984 ; cité par Michel Collet, dans « Impulsion générale », *Robert Filliou, génie sans talent*, catalogue d'exposition, p. 8, Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 2003

- Le fait que les artistes invitent les publics à la pratique artistique lors des actions culturelles entraîne une nouvelle place du spectateur et une nouvelle lecture de l'art contemporain.
- L'action culturelle est un outil de cohésion sociale pour les territoires.
- Les actions culturelles investissant les espaces publics entraînent une valorisation touristique du territoire et participent au développement du territoire.

Afin d'apporter des éléments de réponses à ma réflexion, nous questionnerons dans un premier temps les origines politiques et artistiques des actions culturelles. Par la suite nous nous intéresserons à leurs impacts socio-culturels. D'abord, nous interrogerons l'instauration d'une nouvelle place du spectateur entraînant l'enrichissement de l'identité créatrice des artistes. Puis, nous évaluerons la pertinence de considérer les dispositifs d'action culturelle comme des outils de cohésion sociale, de développement des territoires et de valorisation touristique.

Méthodologie et terrain

Chapitre 1 : Constitution du sujet et hypothèses

a) Constitution du sujet

Ce mémoire tend à comprendre la manière dont les actions culturelles peuvent être des outils de cohésion sociale et de développement des territoires. Ces actions de pratique artistique entre artiste et public viennent modifier les propositions artistiques et les processus de création des artistes, tout en participant à une valorisation sociale et touristique du territoire sur lesquelles elles se déroulent en créant une nouvelle place du spectateur. Ce sujet est le résultat d'une vocation culturelle et sociale, et d'une appétence pour le développement des territoires par des stratégies dites *bottom-up*, soit ascendantes. L'idée était à la fois de pouvoir étudier en profondeur les impacts des actions que je mène auprès des publics, mais aussi de poser les bases d'un travail de développement du territoire par son esthétisation, son animation, son aménagement et son économie à partir de la participation de l'habitant. Le master de Gestion et de Valorisation Touristique du Patrimoine m'a permis d'intégrer le touriste à cette recherche et de tenter de comprendre de quelle manière cet électron libre vient participer à la construction du territoire. Le tourisme est une donnée encore peu prise en compte dans le champ de l'action culturelle, l'inverse est également vrai, nous chercherons à le démontrer dans une partie ultérieure. Le terrain s'attache à des dispositifs évoluant sur le territoire de la région des Hauts-de-France. Afin de recontextualiser la recherche, voici la problématique :

Comme nous le dit si bien Robert Filliou, membre du groupe Fluxus, « il n'y a plus de centre dans l'art, l'art c'est là où tu vis »³, les frontières entre l'art et nos vies deviennent flou, c'est là le point de départ de nouvelles perspectives pour l'art contemporain, et son rôle au cœur de nos territoires : **Dans quelle mesure les actions culturelles participatives sont-elles des outils de cohésion sociale et de développement des territoires en créant une nouvelle place du spectateur ?**

³ *La Fête permanente présente Robert Filliou*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1984 ; cité par Michel Collet, dans « Impulsion générale », *Robert Filliou, génie sans talent*, catalogue d'exposition, p. 8, Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 2003

Afin de répondre à ce questionnement, je me suis tournée vers une méthodologie qualitative. Il était en effet plus cohérent de se rendre sur les dispositifs choisis et procéder à la fois par séances d'observation et d'entretien semi-directif. En ce sens j'ai réalisé des guides d'entretien et des grilles d'observation visant à me permettre de confirmer ou bien infirmer mes hypothèses.

b) Les hypothèses

De ce questionnement découle quatre hypothèses qui ont été définies en amont des enquêtes :

1) **Le fait que les artistes invitent les publics à la pratique artistique lors des actions culturelles influence leurs recherches artistiques.**

L'hypothèse n°1 soutient que ces rencontres entre artistes et publics occasionnées par des actions culturelles participent au développement de nouvelles pistes de recherches, de nouvelles propositions artistiques, une modification du processus de création. Cela suppose donc que cet échange a par exemple permis à l'artiste :

- de percevoir son travail créatif sous un nouvel angle ;
- de percevoir autrement son rôle en tant qu'artiste ;
- de développer de nouvelles techniques ;
- d'engendrer de nouvelles idées ;
- de créer de nouveaux formats jusque-là inexploités.

Cela suppose finalement que cette nouvelle perception et entreprise de leur travail de création n'aurait pu exister sans cet échange.

Cette hypothèse a été la première formulée au début de ce travail de recherche. Comme exprimé précédemment ce sujet découle en partie de mes missions en tant que chargée d'actions culturelles et de médiation. C'est au cours de cette expérience qu'il m'est apparu évident que ces moments d'action ne profitaient pas seulement au public cible mais également aux artistes. Pour exemple, lors du dispositif *C'est mon patrimoine !* nous avons accueillis l'artiste plasticien Boris Jean sur une journée. L'artiste devait travailler en collaboration avec des familles du quartier prioritaire de Lagny-sur-Marne autour de l'élaboration d'une maquette urbaine réalisée à partir de déchet recyclé et filmée en négatif. Le public très enthousiaste a bouleversé les

règles du jeu en ajoutant des éléments naturels à la maquette. Emballé par la thématique écologique et urbaine, les familles ont totalement repensé leur quartier. C'est une chose à laquelle l'artiste n'avait jusque-là pas pensé et qu'il a ensuite intégré dans la production de ses maquettes. D'autres expériences similaires me font donc émettre cette hypothèse : que ces actions mènent les artistes à générer des réflexions et productions nouvelles. Les actions culturelles permettent aux artistes de se confronter à la réception de leurs œuvres et entraînent une multitude de réflexions et d'expérimentations.

2) Le fait que les artistes invitent les publics à la pratique artistique lors des actions culturelles entraîne une nouvelle place du spectateur et une nouvelle lecture de l'art contemporain.

L'hypothèse n°2 soutient que les actions culturelles faisant intervenir les artistes auprès des publics participent à faire évoluer la place du spectateur vers un positionnement actif plutôt que passif. Cette hypothèse soutient également que ce glissement de positionnement permet une nouvelle lecture de l'art contemporain. Cela sous-entend donc que cet échange a par exemple permis au public :

- de ne plus seulement être regardeur (fin de la passivité) ;
- d'apporter son individualité ;
- de rompre avec l'auto-stigmatisation et l'intimidation face à l'art ;
- de changer sa perception de l'art par l'angle de la pratique ;
- de se sensibiliser à l'art ;
- de développer une pratique artistique.

Cette deuxième hypothèse découle également de mes propres expériences de terrain, la sensibilisation par la pratique dans les actions culturelles s'accompagne d'un tournant pédagogique en phase ascendante selon la commissaire d'exposition Maria Lind. A travers les différentes typologies de publics accueillies au cours de mes missions, la pratique semble être la clé de la rationalisation, du lâché prise, de la compréhension et d'un changement de positionnement. Les psychologues place l'action au centre de la construction des apprentissages et dans le développement de l'intelligence. Le fait de pratiquer une notion théorique préalablement acquise permet de la transformer en compétence. Le but étant que les individus ne soit non pas actif mais acteur de leur enrichissement, entraînant une perception nouvelle de ce qui pouvait être considéré comme saugrenu ou encore complexe avant. De la même manière

que Tibor Scitovsky, économiste américain, explique que la culture (bien de consommation), en tant que source d'externalité positive vient créer un phénomène de « consuptivité⁴ ». C'est-à-dire que « les effets d'apprentissage permettent d'améliorer l'utilité, le plaisir retiré de la consommation d'un bien au cours temps⁵ ». Une externalité positive qui permet ainsi l'engagement du participant mais aussi une fidélisation à ce type d'offre et pratique.

3) L'action culturelle est un outil de cohésion sociale pour les territoires.

L'hypothèse n°3 soutient que les actions culturelles menés à l'échelle d'un territoire ou d'un espace défini de ce territoire est un outil de cohésion social. Il est ici important de définir ce que l'on entend par cohésion sociale. « Cohésion » est défini comme la « propriété d'un ensemble dont toutes les parties sont solidaires⁶ », et social comme ce « qui se rapporte à une société, à une collectivité humaine considérée comme une entité propre⁷ ». On pourrait parler de cohésion du corps social (« ensemble des citoyens d'une nation⁸. ») du territoire. Cela sous-entend donc que cette action a par exemple permis au territoire :

- de resserrer les liens entre les acteurs du territoire ;
- de donner la parole au corps social et le valoriser ;
- de resserrer les liens des participants au territoire ;
- d'insuffler une dynamique collaborative entre des groupes disparates ;
- de créer un temps fort de rassemblement.

A nouveau cette troisième hypothèse s'inspire de mon expérience au sein d'une communauté d'agglomération de vingt communes lors de mon apprentissage. La culture tend à être une vitrine pour beaucoup de politiques et à générer ce que l'on nomme le bénéfice bien-être. En effet, comme l'explique François Mairesse, professeur de muséologie et d'économie de la culture à l'Université de Paris 3, et Fabrice Rochelandet, professeur d'économie de la culture à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, ces « externalités positives constituent plus généralement un argument majeur en faveur de l'intervention publique dans le financement de

⁴ T. SCITOVSKY, *The joyless economy – An inquiry into human satisfaction and consumer dissatisfaction*, Oxford, Oxford University Press, 1976

⁵ F. MAIRESSE, F. ROCHELANDET, *Economie des arts et de la culture*, Armand Colin, Paris, 2015, p. 37

⁶ Définition de cohésion, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 15/07/20. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coh%C3%A9sion/17019>

⁷ Définition de social, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 17/07/20. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/social/73133?q=social#72303>

⁸ Définition de locution corps social, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 17/07/20. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/social/73133/locution?q=CORPS+SOCIAL#166974>

l'art et ses supports de valorisation⁹ ». Très utilisé par les fonctions territoriales, l'action culturelle selon moi est l'une des clés à la dynamisation du territoire par stratégie *bottom-up*, c'est-à-dire par l'inclusion de l'habitant comme acteur à part entière. C'est également selon moi un facteur de cohésion du corps social du territoire.

4) Les actions culturelles investissant les espaces publics entraînent une valorisation touristique du territoire et participent au développement du territoire.

L'hypothèse n°4 soutient que les actions culturelles investissant artistiquement l'espace public de manière durable ou éphémère entraînent une valorisation touristique du territoire. Cela sous-entend donc que cette action a par exemple permis au territoire :

- d'animer le territoire ;
- d'esthétiser un espace ;
- de renforcer l'appartenance territoriale des habitants par leur implication ;
- de répondre aux tendances d'esthétisation des espaces publics ;
- de solliciter le tourisme de proximité ;
- d'accroître son attractivité et d'attirer du tourisme.

La quatrième hypothèse relève à nouveau d'une expérience de terrain mais aussi de l'étude de nombreuses villes ayant complètement revue leur image de marque (*branding*) et leur économie en s'affirmant comme destination touristique culturelle et artistique. L'idée n'est pas seulement de s'intéresser aux territoires avec cette même ambition mais à ceux impliquant l'habitant au même titre qu'un acteur. Ici nous nous intéressons à des dispositifs particuliers ayant lieu sur certains territoires de la région des Hauts-de-France.

⁹ F. MAIRESSE, F. ROCHELANDET, *Economie des arts et de la culture*, Armand Colin, Paris, 2015, p. 37

Récapitulatif des méthodes utilisées lors de l'enquête afin d'interroger la pertinence des hypothèses :

Hypothèses	Entretien semi-directif	Grille d'observation
1) Le fait que les artistes et publics se rencontrent au cours des actions culturelles influence leurs recherches artistiques.	X (Artistes, DRAC)	
2) Le fait que les artistes et publics se rencontrent au cours des actions culturelles entraîne une nouvelle place du spectateur et une nouvelle lecture de l'art contemporain.	X (Artistes, DRAC, participants, structure touristique)	X (Participants)
3) L'action culturelle est un outil de cohésion sociale pour les territoires.	X (Artistes, DRAC, participants, structure touristique)	X (Participants)
4) Les actions culturelles investissant l'espace public entraînent une valorisation touristique du territoire.	X (Artistes, DRAC, participants, structure touristique)	X (Participants)
5) La présence d'artiste en structure touristique représente une plus-value.	X (Artistes, DRAC, participants, structure touristique)	

Chapitre 2 : Le terrain : des dispositifs d'action culturelle

Habituellement, les étudiants attachent l'intégralité de leur recherche à un espace géographique. Ici, il est davantage question de s'attacher à des dispositifs existants et d'en faire un terrain. Ces dispositifs évoluent sur le territoire des Hauts-de-France, il s'agit d'un choix que nous justifierons ultérieurement. Il convient à présent de détailler les dispositifs étudiés lors des enquêtes et de comprendre leur pertinence dans ce travail de recherche.

a) Les résidences-mission d'appui artistique en milieu touristique

a. Précision du dispositif et justification

Afin d'observer ce processus, je me suis tournée vers un dispositif particulier, les résidences-mission d'appui artistique (Mi.A.A) générées par l'Union Nationale des Associations de Tourisme et de plein air (UNAT) Hauts-de France et la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) des Hauts de France. Il s'agit de résidences artistiques insérées au sein d'une typologie de site précise, dans le cadre de ce programme avec une activité touristique. Son but est de mettre en place des actions culturelles à destination de publics éloignés de la culture. Les Mi.A.A peuvent être générées en dehors du cadre de ce partenariat entre l'UNAT et la DRAC Hauts de France. L'UNAT est l'Union Nationale des Associations de Tourisme et de plein air, elle est l'association à la tête du réseau Tourisme Social et Solidaire. En 2017, l'UNAT lance un appel à projet proposant aux régions françaises candidates d'être territoire d'expérience en accueillant et développant sur son territoire des résidences missions (Mi.A.A) dans des structures touristiques. Ce seront finalement les régions Occitanie et Hauts-de-France qui furent sélectionnées, nous nous concentrerons ici sur la région Hauts-de-France.

J'ai choisi de faire des dispositifs culturels des Hauts-de-France mon terrain pour plusieurs raisons : sa proximité avec l'Ile de France, son dynamisme culturel, son engagement social, ainsi que sa stratégie touristique basée sur le bien-être. Des facteurs qui me semblaient proches de ma démarche et qui pourraient permettre d'effectuer une enquête de qualité. Quant au choix de ce dispositif de résidence en particulier il est dû à son ubiquité, sa capacité à transposer le secteur artistique et culturel au sein du secteur touristique. Il s'agit d'une forme rare d'action culturelle jusque là à ma connaissance non-étudiée : qui permet d'évaluer l'aptitude des deux

secteurs à collaborer pour participer à la fois à la démocratie culturelle et à une valorisation touristique du territoire. Ce dispositif vient unir des acteurs qui ne s'associent que très rarement dans un même projet pour créer une multitude d'impacts très intéressants à étudier.

Pour ce faire je me suis rendu à Lille les 16, 17 et 18 octobre 2019 afin d'observer la résidence mission ayant lieu dans l'auberge de jeunesse Stéphane Hessel du 14 octobre au 30 novembre 2019. En amont de mon départ, j'avais donc programmé des entretiens avec l'artiste en résidence -Belinda Annaloro, le directeur du pôle publics et territoires, industries culturelles de la DRAC -Eric Le Moal, et le directeur de l'auberge de jeunesse Stéphane Hessel - Ashraf Al Sughayyr. Il était également prévu que je puisse participer aux actions menées par l'artiste et puisse échanger avec les participants et résidents de l'auberge. Cependant, comme nous le verrons dans une partie ultérieure ça n'a pu être possible.

Mes enquêtes devaient ensuite se poursuivre sur le terrain à la rencontre de nouvelles résidences et d'artistes au cours du printemps 2020. J'avais identifié trois lieux touristiques : le village vacances La Côte d'Opal à Ambleteuse, le Centre Les Argousiers accueillant à la fois des classes découvertes et des touristes, et Le Manoir de la Canche un village vacances au format plutôt hôtel à destination d'une clientèle plus âgée. Malheureusement, étant donné la pandémie covid19 ces enquêtes n'ont pas pu se faire, j'ai donc contacté l'ensemble des artistes présents dans les bilans de résidence que la DRAC m'a transmis. Deux artistes m'ont répondu, nous avons donc procédé à des entretiens téléphoniques. J'ai également contacté à plusieurs reprises plusieurs structures touristiques ainsi que l'UNAT Hauts-de-France, je suis resté sans réponse.

b) Les projets participatifs avec les habitants dans les espaces publics

Les projets participatifs sont des dispositifs particuliers de l'action culturelle menant à une création collaborative établie sur le concept d'une hiérarchie horizontale, c'est-à-dire que les artistes et les publics se voient positionner sur un même plan sans distinction. Ils collaborent pour une même production où chacun apporte ses idées et compétences. Afin d'étudier ce processus nous sommes intéressés aux projets du collectif Faubourg 132 basé sur les Hauts-de-France. Leur pratique se base sur le social design et vient interroger notre perception de l'environnement dans lequel on évolue ainsi que la manière dont on le vit.

Partie I : Contexte de création de l'action culturelle, précis de définition

« Georges Pompidou pressent, tout comme Malraux, que notre société, trop individualiste, société froide des techniques triomphantes, aura besoin tôt ou tard de retrouver cette connaissance des âmes que seuls peuvent offrir l'art et la culture¹⁰. » - Jacques Chirac

Chapitre 1 : Les origines politiques du dispositif « action culturelle »

a) De l'instrumentalisation de la culture à la création de son ministère

a. La culture, outil à des fins politiques selon deux antipodes

« La culture est un instrument exercé par des professeurs pour la fabrication de professeurs qui, à leur tour, fabriqueront des professeurs¹¹. » Simone Weil soulève ici le caractère de transmission de la culture mais aussi la manière dont celle-ci peut être utilisée et manipulée à des fins précises. Cette partie vise à démontrer de quelle manière le monde de l'art a été mobilisé tout au long des siècles pour véhiculer les valeurs de dominantes politiques.

A travers les siècles, la reconnaissance de la culture, de l'art, ou encore du patrimoine n'a cessé de prendre de l'ampleur et s'est vue utilisée à des fins différentes. Notamment, comme une manière de laisser une trace, un héritage des sociétés passées et de leurs idéaux. Avant même de penser à la succession, les artistes diffusaient des idées, des croyances et des savoirs de leurs époques. Très longtemps opprimés, ces artistes diffusaient en grande partie des idéaux qui étaient ceux d'une élite, les aidant à rester au sommet. En effet, il faut entrevoir que peu importe les siècles la culture, s'est mise au service de stratégies de pouvoir qu'elles soient politiques ou religieuses.

¹⁰ Jean-Luc BARRE, Jacques CHIRAC, *Mémoires, Chaque pas doit être un but*, Nil Eds, 2009,

¹¹ Simone WEIL, *L'enracinement, Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, 1990

Balayons quelques exemples. Le théâtre antique fut profondément lié au culte de Dionysos, à la diffusion des épopées héroïques des dieux vénérés, mais aussi à la diffusion des questionnements politiques avec le développement de la philosophie par les intellectuels. L'histoire du livre quant à elle se trouve pleinement liée à la diffusion des préceptes religieux tout comme la peinture du Moyen-Âge. Par ailleurs, ces créations étaient en grande majorité des commandes de gens de pouvoir. Il faut souligner que la peinture a servi les royautés durant de nombreux siècles, permettant d'asseoir leur puissance et leur grandeur à travers des portraits et des scènes grandiloquentes. N'oublions pas non plus dans quel contexte le Louvre a ouvert ses portes. En effet, au lendemain de la célèbre Révolution Française, la nation est mal en point et son patriotisme aussi, c'est dans l'optique de raviver le sentiment nationaliste que les gens de pouvoir vont rendre le patrimoine au peuple, autrefois seulement détenus par l'élite. Il faut voir là une véritable instrumentalisation de la culture à des fins de stratégies politiques. On peut notamment évoquer l'art de propagande, l'art au service d'idéaux politiques comme le muralisme par exemple. Ou encore rappeler que la culture a parfois été un moyen d'asseoir sa puissance comme ça a été le cas à Berlin durant la Guerre Froide. Berlin Est et Berlin Ouest ont démultiplié leurs équipements culturels pour se défier et se prouver leur puissance.

L'ensemble de ces exemples démontrent différents rôles qu'a pu tenir la culture au service de l'élite. Cependant, la culture n'a pas seulement été au service des plus puissants, utilisé par des mouvements populaires, nous verrons comment ceci a bouleversé les politiques culturelles jusque-là en vigueur.

La culture fut un élément clé dans la politique du Front Populaire dès sa création en 1936 par Léon Blum. Il s'agit d'un parti politique qui a gouverné en France de 1936 à 1938 réunissant en son sein de nombreux partis de gauche. Serge Berstein¹² explique que le Front Populaire est le résultat d'une triple crise à la fois économique, politique et sociale. En effet, les répercussions de la crise économique américaine de 1929, la résurgence des mouvements autoritaires et fascistes en Europe et les divisions au sein du parti politique gauche français viennent exacerber les clivages sociaux et la volonté de faire front contre les inégalités. Léon Blum va militer pour

¹² Serge BERSTEIN, « FRONT POPULAIRE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 août 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/front-populaire/>

une diffusion unilatérale des connaissances à travers l'éducation populaire mais également pour la reconnaissance des cultures populaires et de la culture de masse.

Cette mouvance socio-politique vient amorcer non seulement la création d'un ministère de la culture mais aussi une nouvelle terminologie : vie culturelle, action culturelle, politique culturelle¹³. Tout comme dans le cas de l'instrumentalisation par l'élite, les artistes ont participé à la diffusion des idéaux politiques, cependant l'engagement du gouvernement dans la transmission à toute échelle est novateur et va influencer les politiques culturelles sur les décennies à venir. Au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, un tournant social se profile et une nouvelle instrumentalisation de la culture doit éclore pour recréer le liant sociale et l'esprit patriotique.

b. André Malraux et le Ministère de la Culture

« L'art, c'est le plus court chemin de l'homme à l'homme¹⁴. », cette citation d'André Malraux reflète bien évidemment ses actions en tant que ministre, mais aussi la stratégie politique qui s'est construite au fil des siècles autour de la culture. L'instrumentalisation politique de la culture expliquée précédemment permet de comprendre l'installation au pouvoir d'André Malraux et les prémices de la médiation culturelle.

Celui-ci prendra le titre de « ministre d'Etat chargée des affaires culturelles¹⁵ » en 1959. « La culture domine tout, elle est la condition sine qua non de notre civilisation¹⁶... », c'est en ce sens que le président Charles De Gaulle confie à André Malraux la lourde mission visant à recréer un sentiment nationaliste, à faire de la culture un outil de cohésion du corps social. L'association de ces deux hommes marquants de l'histoire repose sur une admiration mutuelle pour leur engagement pour la justice sociale.

Le concept phare qui marqua les 10 années de mandats de ce fervent gaulliste, fut la démocratisation de la culture. Celle-ci part d'un constat simple, selon Malraux, la province est

¹³ Pascal ORY « *La culture pour tous ?* », L'Histoire n°197, mars 1996, p. 84.

¹⁴ André MALRAUX

¹⁵ Ministère de la Culture et de la Communication, *André Malraux*, rubrique Les ministres, culture.gouv, [en ligne], publié le 06/05/2013. Consulté le 25 avril 2019. URL : <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/L-histoire-du-ministere/Les-ministres/Andre-Malraux>

¹⁶ <https://www.gouvernement.fr/partage/9939-affaires-culturelles>

un « désert culturel », Paris centralisant l'ensemble des institutions et offres culturelles. Il s'agit donc de vouloir décentraliser l'art et la connaissance vers les régions par la création d'équipements culturels. Françoise Liot, maîtresse de conférences en sociologie à l'Université de Bordeaux 3, explique qu'il s'agit d'un phénomène descendant, une stratégie *top-down*, une manière certes de « mettre à la portée de tous »¹⁷ mais seulement géographiquement, continuant alors à diffuser les codes d'un art de l'élite. On pourrait d'ailleurs parler davantage de décentralisation culturelle.

Malraux accompagne ce processus de la théorie du choc esthétique, celle-ci est encore très controversée dans le monde de l'art. Celle-ci consiste à dire que la simple rencontre entre l'œuvre d'art et le public suffit : la vue directe de l'œuvre provoquerait un tel choc esthétique que toutes connaissances ou explications deviendraient inutiles. D'où cette volonté de décentraliser les institutions culturelles afin de toucher public plus large, puisque leur simple rencontre suffirait. C'est une théorie qui lui valut de nombreuses critiques, cependant, il faut voir là chez Malraux une véritable volonté de briser les inégalités, de faire de la culture un outil diplomatique en mettant fin à la suprématie de la capitale sur l'offre culturelle. Malgré une vision encore trop élitiste et peu clairvoyante, Malraux vient poser les bases d'une démocratie culturelle.

b) De la démocratie culturelle à la médiation culturelle

a. *Sociologie et constat, l'accessibilité à la culture*

« La MÉDIATION SEMBLE AUJOURD'HUI partout, dans tous les champs du secteur culturel, voire dans tous les domaines de l'existence¹⁸. », il est pertinent de s'intéresser dans un premier temps à ce que signifie « médiation ». Le dictionnaire Larousse définit la médiation comme « entremise, intervention destinée à amener un accord : offrir sa médiation pour résoudre un conflit¹⁹. ». Le mot médiation est généralement suivi d'un adjectif lui donnant sa caractéristique de champ d'action, comme par exemple : la médiation sociale, la médiation pénale, la médiation familiale, ou encore la médiation en santé. Chacune de ces disciplines

¹⁷ Définition de démocratisation, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 15/04/19. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9mocratiser/23433>

¹⁸ Serge CHAUMIER, François MAIRESSE, *La Médiation Culturelle*. Paris : Armand Colin. Citation p-25.

¹⁹ Définition de médiation, dictionnaire Larousse [en ligne], consulté le 20/04/19, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9diation/50103>

emploie la médiation à des fins de résolution de conflits. Par exemple dans le cas de la médiation juridique, Antoine Adeline, avocat, définit la médiation comme « modes alternatifs de règlement des conflits », souvent désignés sous l'abréviation de M.A.R.C.²⁰ ». Il s'agit alors de résoudre un conflit entre deux parties par le biais de méthodes douces. Si nous partons de ce constat, il convient de s'interroger : quel(s) conflit(s) la médiation culturelle tend à résoudre et entre quelles parties prenantes ?

La démocratisation de la culture est devenue la démocratie culturelle dans les années 80²¹, ce concept trouve sa genèse dans les mouvements d'éducation populaire qui cherchent à favoriser la parité dans l'accès à l'éducation et entreprend davantage une stratégie *bottom-up*, c'est un phénomène ascendant. Comme expliqué précédemment il s'agit de diffuser la connaissance afin qu'elle soit accessible physiquement mais aussi psychiquement, ainsi que donner accès à toutes les cultures et non pas seulement celle de « l'élite ».

C'est à partir de ces deux concepts, la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle, qu'est née la médiation culturelle. Il s'agit d'assurer à tous un accès à la culture, à la fois physique par la décentralisation des institutions culturelles, et psychique par l'éducation et la transmission des savoirs pour la compréhension. C'est le plus souvent à la partie psychique que s'attache le champ d'action de la médiation culturelle. Il est donc question de pallier une éventuelle réticence pour la culture, le plus souvent on parle d'auto-stigmatisation. Encore aujourd'hui, la culture est associée à une pratique élitiste et par conséquent peu accessible. Le sociologue Pierre Bourdieu justifie ce plafond de verre par l'acquisition de capitaux : le capitale économique (les revenus et le patrimoine financier), le capital social (réseaux de relations), le capital culturel (les savoirs, les savoirs-être, les *habitus*, les diplômes et les biens culturels), le capital symbolique (le prestige social qui légitime la possession des autres capitaux). Selon lui, ces capitaux permettraient d'accéder, comprendre et apprécier l'art. Par l'évocation de ces quatre capitaux dans son ouvrage *La Reproduction*²², Bourdieu souligne non seulement les rapports de domination dans l'espace social mais aussi la manière dont ces rapports viennent

²⁰ Antoine ADELIN, *MÉDIATION, droit*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mediation-droit/>

²¹ Patrick BRUNEL, *Démocratisation de la culture*, Études, 2012/5 (Tome 416), p. 617-628. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-5-page-617.htm>

²² Pierre BOURDIEU, *La Reproduction, Eléments d'une théorie du système d'enseignement*, Les éditions de minuit, 1970, 284 p.

influer sur les pratiques culturelles des français. Il en fera une pratique élitiste et un facteur d'élévation sociale. La médiation culturelle rassemble donc des méthodes d'intervention auprès de la population, afin de faire disparaître cette réticence ou d'éventuelles barrières empêchant l'accès à la culture qu'elle soit physique ou psychique.

b. La médiation culturelle ou l'avènement des politiques culturelles des années 80

L'apparition de la médiation culturelle est donc le résultat des politiques culturelles engagées par André Malraux autour de l'accès à la culture pour tous, ou tout du moins géographiquement pour l'ensemble de la France. Pour autant, comme évoqué précédemment, il faut souligner que cette idée de médiation se trouve en opposition avec sa théorie du choc esthétique et par conséquent avec la notion d'immédiateté. En effet, dans sa théorie Malraux tend à penser que la simple présence d'œuvre d'art suffit à transmettre la connaissance et une appétence pour l'art. Or, comme Bourdieu l'exprime, cette théorie ne peut être valide dans une société comportant de tels clivages sociaux : c'est dans cette opposition à l'immédiateté qu'intervient la médiation culturelle.

Il se met alors en place au début des années 80 une véritable réflexion et politique d'état sur l'ouverture avec l'élection de François Mitterrand qui va doubler le budget alloué à la culture. En collaboration avec son nouveau ministre de la culture, Jacques Lang, ils vont moderniser ensemble le monde de la culture sous toutes ces formes. On parle de la Campagne Des Grands Travaux pour transformer des lieux, les rénover et les moderniser. Cette campagne va être particulièrement appliquée aux musées, les travaux démarrent principalement en 82 et s'achèvent à peine en 2016. La muséographie est totalement revue, elle prend en compte les évolutions numériques et techniques. Ce programme lance non seulement la réhabilitations de lieu déjà encrés dans la vie culturelle mais aussi la création de nouveaux musées phares.

Le centre Pompidou ouvre ses portes en 1977 et il est déjà totalement innovant de par sa pluridisciplinarité. Il apporte du nouveau à la conception même des lieux. La conception du musée avec toutes ces manifestations tel que l'on l'entend aujourd'hui existe depuis environs 30 ans. Le musée d'Orsay ouvre ses portes en décembre 1986, c'est la création d'un cadre très nouveau, il possède le premier service des publics au sein d'un musée qui prend le relais sur les métiers de conservateurs. On estime que le musée doit être vivant, les œuvres ont un vécu, elles

racontent des histoires. Il faut développer des activités pour les rendre parlantes aux publics. En créant ces activités, ont créés des métiers dont le service culturel. Le musée se transforme totalement.

La création de ce tout premier service culturel apparaît comme la consécration des politiques culturelles axés sur la médiation et l'action culturelle. Aujourd'hui on identifie différents types de médiation : les dispositifs matériels et les dispositifs humains qui peuvent être tout deux soit des dispositifs mobiles soit des dispositifs in-situ.

c) Des actions de l'éducation populaire aux actions culturelles contemporaines

a. L'action culturelle, une technique de médiation en profondeur

« Les humains doivent se reconnaître dans leur humanité commune, en même temps que reconnaître leur diversité tant individuelle que culturelle²³. » Edgar Morin qui soulève ici l'essence même de la démocratie culturelle, celle d'un partage commun d'une pluralité de cultures. C'est en sens que le terme d'action culturelle s'est lové aux débats de politiques culturelles.

A nouveau, il convient de s'interroger quant à la définition de ces termes. Le mot « action » renvoie au verbe « agir » qui est défini ainsi : « effectuer une action, se comporter²⁴ », ou encore « provoquer un résultat, exercer une influence²⁵ ». Alors que l'adjectif « culturel » renvoie au nom culture, un mot poly-sémantique et multiforme que de nombreux auteurs ont tentés de définir. L'Unesco, lors de sa déclaration à Mexico sur les politiques culturelles, propose cette définition : « La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les

²³ Edgar MORIN, *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Seuil, 200, 160p

²⁴ Définition d'agir, dictionnaire Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 27/04/19. URL : <https://www.universalis.fr/recherche/q/agir/>

²⁵ Ibid

croyances²⁶. ». Il est donc question d’agir sur le plan culturel afin de provoquer un résultat, mais lequel et auprès de qui ?

L’association Culture pour tous définit l’action culturelle comme une « vision de la politique culturelle développée à partir des années 1960, l’action culturelle articule l’ensemble de moyens mis en œuvre pour établir un rapprochement du milieu culturel et artistique avec la population. L’action culturelle vise à réduire les inégalités d’accès à la culture en permettant aux individus de maîtriser davantage la réalité culturelle qui les entoure et de donner un sens social aux interventions culturelles et artistiques²⁷. ». L’action culturelle s’inscrit dans le concept même de la médiation culturelle, qui résultent toutes deux de l’éducation populaire, « fille de la révolution²⁸ ». Pierre Moulinier, au nom du Comité d’Histoire du Ministère de la culture et la communication édite en 2011 le document : *Histoire des politiques de « démocratisation culturelle », La démocratisation dans tous ses états*. Dans cet écrit il évoque une notion très importante : l’action culturelle « est une réponse apportée dans l’après-guerre à la nécessité d’accompagner la reconstruction et l’urbanisation par la recréation du lien social²⁹. ». Il s’agit donc de procéder à une régénération de la vie sociale par des méthodes qualifiées de « semi-directives³⁰ » par Jean-Paul Imhof, professeur aux Universités de Lausanne et de Genève. Il y a là une instrumentalisation de la culture à des fins politiques.

b. Une pluralité de format pour l’action culturelle

Evidemment, le volet politique est important puisqu’il cherche à faire des actions culturelles un accompagnement à la transformation profonde de la société et à son développement général. Cependant, ce volet n’est pas unique. Comme vu précédemment ce mouvement s’accompagne de la création de services de développement des publics dans les musées. Le premier apparaît en 1986 avec le Musée d’Orsay, alors qu’autrefois le rôle incombait aux maisons de la culture de mener les actions culturelles. Comme l’explique l’historien de l’art,

²⁶ Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

²⁷ Culture pour tous, Lexique : La médiation culturelle et ses mots-clés, Culturepourtous.ca [PDF], consulté le 28/04/19. URL : https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique_mediation-culturelle.pdf

²⁸ P. MOULINIER., *Histoire des politiques de « démocratisation culturelle », La démocratisation culturelle dans tous ses états*. Comité d’histoire. Ministère de la Culture et de la Communication. Publié le 28 avril 2011, révisé juillet 2012. Citation : p.2.

²⁹ MOULINIER P., op. cit. p.2

³⁰ Ibid

Ersnt Gombrich, l'acquisition de cette mission pour les musées réévalue une conception occidentale qui nous vient d'Aristote : « le mode actif et le mode contemplatif³¹ ». Il s'agit de s'interroger sur la manière dont ces actions transforment finalement en profondeur le concept même de musée qui était jusque-là un lieu purement contemplatif.

Autrefois menées par des animateurs socioculturels, les actions culturelles répondaient à quatre fonctions sociales selon Pierre Besnard : « adaptation et intégration (fonction de socialisation), récréologie et loisir (fonction ludique et récréative), développement culturel (fonction éducative et culturelle), régulation sociale (fonction orthopédique)³² ». Aujourd'hui, ces fonctions sont plus nombreuses et répondent à la fois aux besoins politiques, aux besoins du spectateur et de l'artiste.

Au-delà d'être considéré comme un élément constitutif de la politique culturelle, le terme d'actions culturelles renvoient aujourd'hui à de nombreux dispositifs créés à l'attention du public. La majorité de ces dispositifs sont à destination des publics scolaires ou bien définis comme « empêchés » selon des critères précis. Il peut s'agir de format long comme court, qui se déroule dans un lieu culturel comme en hors les murs et peut s'appuyer sur l'ensemble des médiums artistiques. En effet, on ne saurait lister l'ensemble des dispositifs créés dans ce cadre tellement ils sont nombreux. En revanche on peut s'interroger sur les raisons de leur développement. Evidemment, les raisons majeures sont celles évoquées précédemment, mais il faut tout de même souligner que dans un même temps le monde s'événementialise.

L'événementialisation est un terme contemporain très peu défini et semblant adopter un double sens. Selon le dictionnaire Larousse un événement peut se définir comme : « Tout ce qui se produit, arrive ou apparaît³³ » ; un « Fait d'une importance toute particulière³⁴ » ; ou encore un « Fait marquant de l'actualité³⁵ ». Alors qu'événementialiser signifie « donner un caractère d'événement »³⁶, l'événementialisation se définit comme le « fait de donner un

³¹ BOURDON A., CONFORTI M., FOURTEAU C., GALARD J., GALLUZI P., LYDECKER K., MIDDAG I., POULOT D., RECHT R., REEVE J., SAND G. *Le regard instruit, Action éducative et action culturelle dans les musées*. Paris : La documentation française. Citation p-10.

³² MOULINIER P., op. cit., p.2

³³ Définition d'événement, dictionnaire Larousse [en ligne], consulté le 26/04/19. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9v%C3%A9nement/31839>

³⁴ Ibid

³⁵ Ibid

³⁶ Définition d'événementialiser, diction Cordial [en ligne], consulté le 26/04/19. URL : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/%C3%A9v%C3%A9nementialiser.php>

caractère d'événement »³⁷ selon le dictionnaire Cordial. Ce terme renvoie alors aux notions de temporalité et d'espace dans lesquels se jouent ces événements où il est aussi question de portée médiatique et de fréquence. Il faut aussi souligner que la formulation « le fait de » donne l'impression qu'il s'agit en réalité d'une exagération, d'un maquillage pour faire croire à la multiplication de grands événements promus par le biais d'une communication grandiose, alors que dans les faits il s'agit d'une programmation. Evidemment, la relation vrai faux n'est pas si simple que ça. Le second sens correspond à un usage plus économique de l'événement. Karl Spracklen, professeur de sociologie des loisirs et de la culture à la Leeds School of Social Sciences, définit l'événementialisation comme « la transformation de lieux et d'activités festives de loisirs (gratuites ou bon marché) en spectacles commercialisés (chers) et en espaces privatisés³⁸. ». Ces deux sens sont intéressants, l'événementialisation du monde de l'art et de la culture a accompagné le mouvement d'une culture pour tous mais également la modification de l'économie de ce même monde. C'est ce qui a amené à une démultiplication de l'offre de culturelle et des actions de sensibilisation menées mais aussi d'offres expérientielles visant la création de recettes. En ce sens, il convient de s'interroger sur la manière dont les artistes ont quant à eux repensé la place du spectateur en parallèle de la mise en place de ces politiques culturelles.

³⁷ Définition d'événementialisation, diction Cordial [en ligne], consulté le 26/04/19. URL : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/%C3%A9v%C3%A9nementialisation.php>

³⁸ Kevin HANNAM, « Mobilités et événementialisation : Dubaï, ville de la vitesse », Via [En línea], 14 | 2018, Publicat el 20 décembre 2018, Consultat el 28 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/viatourism/3359> ; DOI : 10.4000/viatourism.3359

Chapitre 2 : En parallèle les origines artistiques du dispositif « action culturelle »

a) De la redéfinition de l'art à la création de nouveaux formats artistiques

a. *La crise du moderne : le bouleversement du monde de l'art*

Avant de s'intéresser plus précisément aux mouvements de l'art contemporain, il convient de définir ce qu'est l'art et de s'intéresser à la période qui le précède. Le mot « art » renvoie à de nombreuses définitions exprimant toute une maîtrise particulière, une habileté, et plus largement un moyen d'expression par le biais de la création au travers de l'ensemble des disciplines artistiques. L'Encyclopædia Universalis recense trois définitions qui correspondent particulièrement à ce que nous recherchons ici : « expression de la création artistique, esthétique³⁹ » ; « ensemble des réalisations artistiques d'une civilisation, d'une époque, d'une société, d'une mode⁴⁰ » ; « au pluriel, ensemble de disciplines artistiques⁴¹ ». L'art moderne correspond à une période comprise entre les années 1850 et les années 1950, durant laquelle défile de nombreux courants artistiques charnières dans l'histoire de l'art. En effet, la période moderne s'est nourri des artistes encore aujourd'hui les plus connus dans le monde entier et vient pourtant totalement se transformer.

Le mot « contemporain » quant à lui, est défini comme : « existant à la même époque⁴² » ; « existant actuellement⁴³ » ; « personne de la même génération, vivant à la même époque⁴⁴ ». L'art contemporain réfère donc à la création artistique présente, à l'art produit durant l'époque contemporaine succédant à l'époque moderne. Cette crise du moderne s'opère selon Raymonde Moulin au cours des années 1960⁴⁵, donnant alors le coup d'envoi à des propositions artistiques qui tendent à repenser la place du spectateur aussi appelé public. Le spectateur est défini comme « celui qui est témoin d'un spectacle, de ce qui se présente au regard et peut retenir l'attention » ou comme « celui qui regarde une représentation (artistique, sportive, folklorique...) ». Le mot « public » est un terme vaste qui désigne plus largement une

³⁹ Définition du mot art, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL : <https://www.universalis.fr/recherche/q/art/>

⁴⁰ Ibid

⁴¹ Ibid

⁴² Définition du mot contemporain, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL : <https://www.universalis.fr/recherche/q/contemporain/>

⁴³ Ibid

⁴⁴ Ibid

⁴⁵ Raymonde MOULIN, Yves MICHAUD, *ART CONTEMPORAIN*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 27 avril 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-contemporain/>

« assistance⁴⁶ », l'« ensemble de la population⁴⁷ », un « ensemble de personnes s'intéressant à un sujet précis⁴⁸ ». Il s'agit donc de conférer une place nouvelle aux individus ayant un rôle passif dans la création artistique.

b. Lever de frontière entre l'art et la vie

Comme nous le dit si bien l'artiste Robert Filliou, membre du groupe Fluxus, « il n'y a plus de centre dans l'art, l'art c'est là où tu vis⁴⁹ », les frontières entre l'art et nos vies deviennent flou, c'est là le point de départ de nouvelles perspectives pour l'art contemporain, qui se développent en parallèle de l'apparition de la démocratisation et de la médiation culturelle.

Cécile Camart, maîtresse de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, décrit un panorama de l'art contemporain des années 1960 aux années 1980. L'art contemporain s'amorce à la suite de la crise de l'art moderne, c'est alors une hybridation des frontières artistiques qui se profile où l'art et la vie tendent à se confondre. La maîtresse de conférences rejoint le discours du théoricien de l'art Franck Popper avec cette idée qu'il y a une remise en question de la définition de l'art jusque-là établi. Elle parle d'un double mouvement, qui consiste à la fois à dé-définir l'art, soit lui enlever ses définitions antérieures, et dans un même mouvement la tentation et la tentative de redéfinir l'art. Cela passe selon elle par des nouveaux procédés, des modes d'expression qui vont déplacer et dépasser le mode pictural. Les scènes artistiques quant à elles se télescopent, s'ouvrent les unes aux autres. Elle indique une hybridation, un bouleversement à l'intérieur des formes et pratiques sur la scène des arts plastiques.

Encore une fois, Popper développe ce même propos, les artistes plasticiens se sont tournés vers les environnements, puis les différents mouvements de l'art conceptuel pour aller vers de nouveaux formats qui rejettent la matérialité de l'œuvre d'art. Il est expliqué que d'un point de vue historique, on se rend compte que cet aspect arbitraire qui sépare l'art de la vie quotidienne

⁴⁶ Définition du mot public employé comme nom, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL: <https://www.universalis.fr/recherche/q/public/>

⁴⁷ Ibid

⁴⁸ Ibid

⁴⁹ *La Fête permanente présente Robert Filliou*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1984 ; cité par Michel Collet, dans « Impulsion générale », *Robert Filliou, génie sans talent*, catalogue d'exposition, p. 8, Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 2003

n'a pu qu'être remis en question avec la divarication des médiums. Parce qu'à l'instant même où la notion d'œuvre dépasse son cadre, elle en vient à s'approprier des éléments qui appartiennent au quotidien et au domaine de la vie en général. C'est à partir de ces mécanismes que la construction de situations vécues par l'artiste va intervenir dans la production artistique. Un certain nombre d'artistes commencent donc dès cette époque à émettre un rapprochement entre la biographie de l'œuvre et la biographie de l'artiste. Ils vont aller puiser dans l'espace infini de l'expérience intime qui va devenir la matière première de leur travail, une source aussi légitime que le pigment pictural peut l'être.

Cécile Camart fait ici référence aux performances, aux attitudes, au happenings, aux environnements, aux actions et aux situations. Elle explique qu'il s'agit d'autant de termes qui en apparence semblent être des synonymes mais qui si l'on y prête attention et faisons preuve de rigueur historique ne se substituent pas les uns aux autres. C'est une période durant laquelle les artistes forgent eux-mêmes les concepts qui permettent d'analyser le cœur du processus de création et ce qui est donné à voir au public. L'art en action est alors une espèce tout à fait nouvelle parce qu'il n'y a plus de distinction entre regardeur et spectateur, puisque précisément la frontière entre l'art et la vie est supposée se dissoudre, ou en tout cas peut être considérée comme l'un des objectifs de certain artistes pour développer leurs recherches. Des recherches qui prennent en compte la présence de ce public et sollicite leur éveil de conscience. A nouveau, c'est une pensée que développe également Franck Popper avec cette idée de sortir d'un schéma de regardeur pour aller faire une sollicitation physique et intellectuelle du public.

c. L'hybridation des médiums et l'intégration du public dans la réception des œuvres

L'art contemporain et ses différents mouvements dans l'ensemble des disciplines artistiques est un sujet volumineux qui ne peut être traité ici dans son ensemble, *Art, Action et Participation*⁵⁰ de Franck Popper permet d'obtenir une vision globale à l'échelle des différents médiums.

Franck Popper consacre une partie de son ouvrage aux mouvements qui se succèdent dès les débuts de l'art contemporain et la manière progressive dont les spectateurs ont été intégrés à ces propositions. L'auteur rappelle l'élan premier de l'art contemporain qui est la remise en

⁵⁰ Franck POPPER, *Art, Action et Participation*, Klincksieck, 372 p.

question de la forme traditionnelle de l'œuvre d'art. Il évoque un effritement de la matérialité et de la forme de l'œuvre d'art. Il évoque également de nouvelles fonctions pour les artistes « plus proches du médiateur que du créateur, [...] Quant au spectateur, il a été appelé à intervenir dans le processus de création esthétique d'une manière entièrement nouvelle⁵¹ ». La dématérialisation de l'œuvre d'art est davantage évoquée dans son livre *Le déclin de l'objet*⁵². Ce renouvellement de format est une manière certes de réformer la pratique artistique mais aussi d'en finir avec la critique d'art. Popper s'attache beaucoup au format de l'environnement qu'il décrit comme des espaces sociaux authentiques créés par des artistes exigeant une participation totale du spectateur, à la fois physique et intellectuelle. L'auteur parle également des intentions nouvelles des artistes, comme celle de Kosuth apportant un intérêt nouveau à la réception, la perception et la considération des spectateurs pour ses créations. Evidemment, il ne s'agit pas d'une réception au sens de la critique artistique. Douglas Huebler apporta une grande préoccupation à la transformation du rôle du spectateur, de son passage justement de spectateur à sujet dans son œuvre *Location Piece 2*⁵³. Terminons en évoquant Oppenheim, un artiste ayant produit autour du mouvement body art qui a travaillé sur la transition de l'intime du corps vers l'environnement. Il s'agit là d'une manière de réconcilier à la fois un art très personnel et un art pour tous. On voit donc là une première évolution des arts visuels intégrant une dimension plus populaire.

Ces deux auteurs spécialistes de l'histoire de l'art contemporain permettent de comprendre de quelle manière le besoin d'en finir avec la matérialité de l'œuvre va amener les artistes à se rapprocher de leur quotidien. Ils lèvent alors la barrière qui séparait autrefois l'art et la vie et finalement une première barrière entre l'artiste et le public.

Jacques Rancière dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*⁵⁴ parle de la place du spectateur mais également de quelle manière les artistes l'ont fait évoluer. Il commence par définir cette place du spectateur en évoquant un paradoxe. Il oppose radicalement regarder et connaissance, faisant du spectateur un individu « séparé tout à la fois de la capacité de connaître

⁵¹ Franck POPPER, *Art, Action et Participation L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris : Klincksiek. Citation p13.

⁵² Franck POPPER, *Le déclin de l'objet*, Chêne, Paris, 1975

⁵³ Douglas HUEBLER, *Location Piece 2*, New York City - Seattle, Washington from Artists & Photographs, litographies, 1969, MoMA collection

⁵⁴ Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paris, 2008

et du pouvoir d'agir⁵⁵ ». Paradoxalement, le théâtre ne saurait exister sans spectateur. L'auteur mène alors une réflexion sur un éventuel bouleversement du rôle du spectateur vers le passage de la passivité à l'activité. Finalement, c'est le même débat qui se joue au sein des musées expliqué par Gombrich. Au fil de son ouvrage l'auteur en vient aux arts plastiques et leur mutation vers un format hybride qu'est la performance. Il le décrit comme un « art créant directement des formes de relations au lieu de formes plastiques⁵⁶ ». Jacques Rancière, si l'on synthétise, consacre la suite de cet ouvrage à l'art politique. Selon lui c'est une sorte de parti pris des artistes que de politiser leur art pour provoquer un éveil de conscience chez le spectateur. Nous terminerons en parlant de l'un de ses exemples. Il s'agit du photomontage *Balloons*⁵⁷ de Martha Rosler représentant un vietnamien avec un enfant mort dans les bras au sein d'une villa encore décorée de ballons de baudruches. Ici l'artiste envoie plusieurs messages : « voici la réalité cachée que vous ne savez pas voir⁵⁸ » ou plutôt que vous refusez de voir ; « vous devez en prendre connaissance et agir en cette connaissance⁵⁹ » ou plutôt reconnaître que vous êtes coupable ; il faut en finir avec « le règne sans limite de l'exposition marchande⁶⁰ ». Cet ouvrage permet d'entrevoir l'une des solutions qu'ont pu apporter les artistes pour pallier la passivité du public, aujourd'hui qu'en est-il de la place du public dans l'art ?



Figure 1 : Martha ROSLER, *Balloons* de la série *House Beautiful: Bringing the War Home*, photographie, 1967-72, MoMA collection

⁵⁵ RANCIERE J., *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions. Citation p.8.

⁵⁶ RANCIERE J., op. cit. p.80

⁵⁷ Martha ROSLER, *Balloons* de la série *House Beautiful: Bringing the War Home*, photographie, 1967-72, MoMA collection

⁵⁸ RANCIERE J., op. cit. p.33

⁵⁹ RANCIERE J., op. cit. p.33

⁶⁰ RANCIERE J., op. cit. p.35

b) De l'intérêt pour les publics à l'art dit « commun » et « participatif »

a. *Le mouvement « co » : origine, contemporanéité et impact sur le monde de l'art*

« Se réunir est un début ; rester ensemble est un progrès ; travailler ensemble est la réussite.⁶¹ », Henry Ford décrit ici un long processus à plusieurs niveaux menant à ce que l'on pourrait nommer le mouvement « co ». Le préfixe « co », renvoie au latin *cum*, signifiant « avec », celui-ci entre « dans la composition de nombreux mots où il indique l'association, la participation, la simultanéeité »⁶². Etymologiquement il fait écho à l'idée d'union, d'adjonction, de regroupement, de simultanéeité et d'identité. Le CNRTL soulève non seulement la notion de cohabiter (habiter avec quelqu'un d'autre) mais aussi la notion de complétude, de perfectibilité marquant la volonté de quérir/conquérir quelque chose et de conduire la quête jusqu'à l'obtention du résultat visé⁶³. Alors, ce mouvement a-t-il comme seul facteur de réussite l'action de cohabiter ensemble ?

Au cœur de notre société, ce que nous appellerons le mouvement « co » correspond à des motivations de « mise en commun », de partage et de cohésion sociale. Cyprien Avenel définit la cohésion sociale comme « un concept issu de la réflexion philosophique et de l'analyse sociologique, la cohésion sociale est devenue, peu à peu, une catégorie d'action publique à part entière ; elle se définit, à la fois, comme un but de société et comme un moyen des politiques publiques.⁶⁴ » Evidemment, de nombreux courants politiques et populaires ont fondé leurs idéaux à partir de ces principes en cherchant un lien d'interdépendance entre chaque membre visant la formation de ce que l'on appelle une « société semblable ». Il s'agit d'une société où tous les membres sont intégrés écartant ainsi toutes notions d'exclusion et par conséquent resserrant le tissu social pour un fonctionnement communautaire. Ce concept se perpétue et traverse encore aujourd'hui notre société plus que jamais en proie aux questionnements égalitaristes à l'échelle du monde entier. Alors de quelle manière intervient ce mouvement « co » au sein du monde de l'art ?

⁶¹ Henry FORD, *Ma vie et mon œuvre*, Payot et rivages, Paris, 1922

⁶² Définition du préfixe « co », Dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 04/08/2020. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/co-/16723>

⁶³ Etymologie de « co », CNRTL, [en ligne], consulté le 04/08/2020. URL : <https://cnrtl.fr/definition/dmf/CO>

⁶⁴ Avenel CYPRIEN, « La « cohésion sociale » : de quoi parle-t-on ? Clarifier le concept pour consolider un nouveau modèle d'action », dans : éd., *L'année de l'action sociale 2015 : Objectif autonomie*. Paris, Dunod, « Hors collection », 2014, p. 119-136. URL : <https://www.cairn.info/l-annee-de-l-action-sociale-2015-Objectif--9782100716449-page-119.htm>

L'idée ici n'est pas d'étudier des artistes ayant des thématiques de recherche sur les droits de l'Homme, les minorités ou encore la dénonciation politique. Il s'agit de s'intéresser à la manière dont ce mouvement « co » insufflé après la Seconde Guerre Mondiale par les politiques, comme vue précédemment, va venir s'immiscer dans les pratiques artistiques. Ce mouvement n'a pas seulement propulsé les œuvres interactives sur le devant de la scène, il a impulsé la création d'œuvres collaboratives. En effet, c'est à la fois un contexte politique et historique qui vient faire de la culture un nouveau point d'ancrage au resserrement du tissu social de la nation. Mais c'est également l'hybridation des médiums artistiques qui se joue dans un même temps qui va abaisser la frontière entre l'art et la vie.

C'est alors un art de la participation qui apparaît, on parle d'œuvre collaborative, d'œuvre participative, ou encore de cocréation. Dans l'ouvrage *Participa(c)tion*⁶⁵, Stéphanie Airaud, responsable des publics et de l'action culturelle du Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, vient éclaircir la définition de cet art de la participation à partir des écrits de Claire Bishop. Elle explique qu'« il s'agit d'un art qui implique l'investissement de personnes, collectivement, le distinguant de l'art interactif. Les gens y sont le médium artistique central. Il construit un archipel de formes d'être ensemble, de commun, transformées en puissance d'agir. Ne se résumant pas à l'art engagé, il vise cependant une modification des relations entre l'objet d'art, l'artiste, le public et le contexte. ». Cette dernière phrase est très intéressante parce que tout comme dans la conception politique du mouvement « co » il n'est pas seulement question de faire ensemble mais aussi de relations et des liens qu'entretiennent les acteurs. Guy Debord considère d'ailleurs la participation comme une « réhumanisation de la société, engourdie et fragmentée par le capitalisme ». Le mouvement « co » a gardé son substrat politique en se développant dans la sphère artistique et vient alors bouleverser les codes jusque-là préétablis.

b. Le public au cœur de la création

Ce courant artistique vient créer le débat au sein du monde l'art avec une remise en cause de sa légitimité. Afin de comprendre ces divergences nous pouvons nous appuyer dans un premier temps sur les écrits de Marie Preston au sein de l'ouvrage *Co-Création*⁶⁶ qui décrit la défiance à l'égard de la mission sociale au sein de l'art. L'artiste et maîtresse de conférences

⁶⁵ Collectif, *Participa(c)tion*, Mac Val, Paris, 2014

⁶⁶ Collectif, *Co-Création*, CAC Brétigny et éditions empire, 2018

à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis pose une question intéressante : « peut-on être à la fois militant de la transformation sociale, tenter de la mettre en acte et ne pas se soucier de ce que cela produit ? ». En effet, l'artiste dans cet ouvrage soulève non seulement les discours négatifs attachés à la fonction de médiateur, au potentiel rôle social de l'artiste, mais aussi à la remise en question du résultat esthétique produit par les œuvres collaboratives. Elle exprime un mépris des artistes pour la médiation culturelle et ce qui était appelé autrefois la « socio-culture ». Elle explique ceci par des rapports entre l'éducation populaire et la sphère artistique en continuelle construction. Pascal Nicolas Le Strat, sociologue et professeur en sciences de l'éducation à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis et Claire Bishop, historienne de l'art interroge également tous deux l'effectivité social et les enjeux esthétiques de ce type d'action. Alors qu'en est-il de la participation du public et de son réel impact social ?

Afin d'avoir une première vision de la manière dont les médiateurs retravaillent la place du spectateur appuyons-nous sur l'œuvre de Serge Saada, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*⁶⁷. Serge Saada enseigne le théâtre et la médiation culturelle à l'université Paris III et à Science Po Paris. A travers cet ouvrage il met en lumière les différents types de publics, notamment la catégorie qu'il nomme « non-publics ». Il est question ici de publics dits « empêchés », une catégorie dans laquelle s'opère une segmentation : les personnes en situation de handicap, les personnes en situation de précarité sociale, les personnes en situation carcérale, les personnes isolées par le milieu rural. Serge Saada parle surtout de publics non-habitués s'auto-stigmatisant et par conséquent s'interdisant l'accès aux lieux de culture. L'auteur parlera de barrière symbolique s'illustrant par la peur de ne pas répondre aux codes sociaux du lieu et du public fidélisé. Cet ouvrage mène une véritable enquête auprès des usagers de l'organisme Culture du cœur. Serge Saada parle du médiateur comme un « initiateur d'expérience » puisqu'au regard de ces inégalités, son rôle est de transformer l'expérience culturelle pour créer de nouvelles conditions de réception et d'implication des publics. L'objectif n'étant pas de vulgariser à tel point de perdre le sens initial, il s'agit de donner les clés, de développer chez le public un esprit critique ainsi qu'une liberté d'interprétation et de l'inviter à s'initier à de nouvelles pratiques artistiques. Selon l'auteur, la fonction du médiateur culturel dans notre société serait alors de permettre à chacun d'être sur un même pied d'égalité, permettant ainsi à tout individu d'accéder à des pratiques culturelles

⁶⁷ Bruno PEQUIGNOT, *Serge Saada, Et si l'on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Éditions de l'Attribut, Toulouse, 2011, 154 pages

qui lui était auparavant inaccessible et inconnu, tout en reconnaissant la culture d'autrui. Il ne s'agit pas de dénigrer une culture et de la juger illégitime au regard d'une culture instituée, mais au contraire d'offrir à tous une large palette de pratiques culturelles. Il est bien question de pratique dans ce livre, des pratiques qui se voient propulsées au-devant du public par le biais des actions culturelles que Serge Saada a pu mener lui-même en tant qu'artiste et médiateur.

Comme expliqué au sein des deux ouvrages précédemment cité, *Participa(c)tion* et *Co-création*, l'idée est d'entreprendre une création commune et pour ceci une participation unilatérale. Alors que certains chercheurs pensent ce processus peu réalisable, Joëlle Zask, enseignante à l'université de Provence, spécialiste de philosophie politique, pense la participation justement comme un principe démocratique et non comme une manière de légitimer un éventuel processus de pouvoir. La philosophe décrit trois étapes à cette participation : « prendre part », « apporter une part », « recevoir une part ». Un enchaînement d'étapes continuel permettant une redistribution des cartes, des connaissances, des interventions et implications perpétuelles. A la différence du procédé de Serge Saada très utilisé en médiation, l'idée n'est pas tant d'arriver à mettre tout le monde d'emblée sur un pied d'égalité, mais que la difficulté d'un projet de groupe vienne créer des balances permettant aux uns et aux autres de se compléter pour la création d'une œuvre commune. Mais quand n'est-il des impacts socio-culturels de ces actions culturelles ?

Partie II : Les impacts socio-culturels des actions culturelles une élévation mutuelle vers une valorisation à double entrée

« La culture se mesure à l'aune des groupes sociaux dans lesquels vous évoluez. La culture est fondamentalement un acte social. C'est l'expression moderne de cette activité essentielle des sociétés tribales dont nous sommes héritiers : la palabre⁶⁸. » - Didier Hallépée

Chapitre 1 : Une nouvelle place du spectateur

- a) La pratique artistique, phénomène d'inclusion et de libération des corps
 - a. *L'ambivalence du processus d'inclusion à la culture*

« Tout sauf un spectateur passif », Geoffrey Hill, poète émérite anglais appelle à l'activation des publics et refuse une quelconque passivité de ces derniers. Pourtant la conception de passivité de cet érudit semble bien éloignée de celle évoquée jusqu'ici dans ce travail de recherche. En effet, George Hill évoque l'accessibilité comme « choquante parce qu'elle est « moins une transmission qu'une sorte de contamination » (Hill 2008e : 287) »⁶⁹. L'artiste se positionne ici dans un refus de vulgarisation. A ses yeux, ce sont justement ces schémas d'aide à la compréhension d'une œuvre qui viennent faire du public des spectateurs passifs. Critiqué pour sa poésie « difficile », il est à son tour un critique intransigeant envers ce qu'il nomme de la littérature médiocre. « À mon avis, la poésie difficile est la plus démocratique, parce que vous faites à votre public l'honneur de supposer que ce sont des êtres humains intelligents. Une grande partie de la poésie populiste d'aujourd'hui traite les gens comme s'ils étaient des imbéciles. »⁷⁰ Le spectateur est alors considéré comme actif lorsqu'il met tout en œuvre pour sa propre compréhension, lorsqu'il se débat. Ici, Geoffrey Hill prend le parti d'une démocratisation de la culture et non de la démocratie culturelle, c'est-à-dire qu'il estime qu'une seule culture, celle de l'érudition, doit être reconnue et vient négliger tout autre érudition. Cette partie interroge la perception du spectateur et son positionnement face à une œuvre.

⁶⁸ Didier HALLEPEE, *La culture générale par les citations : Les bons esprits, les cancre et les nuls se cultivent*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014

⁶⁹ Vincent BRIDGET, « Tout sauf un spectateur passif » : *Geoffrey Hill comme critique modèle*, *Diogène*, 2012, p. 121-137. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2012-1-page-121.htm>

⁷⁰ Chris FLOYD, *Geoffrey Hill*, Poetry Foundation, 2016, [en ligne], consulté le 08/08/20. URL : <https://www.poetryfoundation.org/poets/geoffrey-hill>

Les concepts d'action culturelle évoqués plus tôt viennent en partie prendre le contre point de cette vision que la communauté culturelle définirait aujourd'hui d'élitiste. Mais alors pourquoi en partie ? La médiation culturelle et la vulgarisation (action de mettre à la portée du plus grand nombre, des non-spécialistes des connaissances techniques et scientifiques.)⁷¹ sont justement critiquées parce qu'elles entraîneraient une perte de sens. C'est là tout l'enjeu d'une nouvelle place du spectateur, celle qui ne saurait exclure et qui ne saurait être acquise sans implication. Il s'agit ici d'une réflexion sur la pratique comme mode de médiation culturelle visant à favoriser le processus d'inclusion et de sensibilisation à l'art. Pourquoi parler d'inclusion ? Selon Patrick Fougeyrollas, professeur de l'Université de Laval, « l'inclusion est considérée comme un processus visant à tenir compte de la diversité des besoins de tous les apprenants et à y répondre par une participation croissante à l'apprentissage, aux cultures et aux collectivités, et à réduire l'exclusion qui se manifeste dans l'éducation. Elle suppose la transformation et la modification des contenus, des approches, des structures et des stratégies, avec une vision commune⁷² ». Cette définition du processus d'inclusion est au plus proche de celle revendiquée par les acteurs de la médiation culturelle. Il ne s'agit non pas d'intégrer mais d'inclure en levant les obstacles à l'accessibilité pour tous. Les actions culturelles tentent aujourd'hui de participer à ce glissement. Il s'agit d'engendrer l'émancipation intellectuelle du public comme en conviendront Geoffrey Hill et Jacques Rancière, tout en développant une stratégie inclusive qui ne soit pas dénigrante. Mais alors de quelle manière la pratique peut-elle être une technique pertinente dans l'inclusion des spectateurs et la sensibilisation à l'art contemporain ?

b. Les impacts cognitifs du passage à la pratique

Avant toute chose il convient de définir ce que nous entendons ici par la pratique. Il s'agit : d'une « activité qui vise à appliquer une théorie ou qui recherche des résultats concrets, positifs⁷³ » ; du « fait d'exercer une activité particulière, de mettre en œuvre les règles, les

⁷¹ Définition de vulgarisation, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 08/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vulgarisation/82649>

⁷² Patrick FOUGEYROLLAS, Principes directeurs pour l'Inclusion, UNESCO, 2015, p.14

⁷³ Définition de pratique au singulier, CNRTL, [en ligne], consulté le 10/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pratique>

principes d'un art ou d'une technique⁷⁴ » ; de « mettre en application, à exécution⁷⁵ ». La pratique implique donc le geste, le corps et sa mise en mouvement. Mais qu'est-ce que cela implique sur notre système cognitif ?

Le système cognitif, aussi plus communément appelé système de traitement de l'information est un ensemble d'éléments fonctionnant de manière unitaire par leurs relations qui traite les informations entrantes et sortantes chez l'Homme. Le cognitif renvoi aux « moyens et mécanismes d'acquisition des connaissances⁷⁶ » et le système au fonctionnement de traitement de ces données. La capacité de traitement nous vient de ce que l'on nomme les fonctions cognitives, nous en possédons dix, il y a : l'attention (être attentif et alerte malgré des *stimulus* extérieurs), les fonctions exécutives (mobilisation de capacités vers un but), les fonctions intellectuelles (ensemble d'habilités lié à l'évaluation du quotient intellectuel), les fonctions visuo-spatiales (perception spatiale et s'orienter), les gnosies (perception à travers les sens), le langage (expression par l'écrit et l'oral), la mémoire de travail (traiter et manipuler une information de mémoire), les praxies (motricité), et la vitesse de traitement de l'information. Le système cognitif vient alors traiter les informations par le biais de ces fonctions pour les transformer en connaissance, voire en compétence. Il est question de notre système d'apprentissage. Le temps de notre scolarité nous emmagasinons de nombreuses informations mais tout particulièrement des concepts théoriques, pourtant nos acquis se voient le plus souvent évalués par la mise en pratique.

Les professionnels de l'enseignement expliquent que la construction de nos compétences ne peut se faire que si l'élève devient acteur et non pas actif de son propre apprentissage. L'idée est qu'en étant acteur l'enfant apprend à mobiliser l'acquis mais aussi qu'il expérimente la remobilisation de cette compétence dans un autre contexte. Comme expliqué précédemment le champ des actions culturelles se trouve étroitement lié au domaine de l'éducation populaire. Les techniques de l'enseignement sont alors adoptées et transformées par les professionnels de médiation culturelle afin de réconcilier les savoirs théoriques et pratiques. C'est en sens que faire de la pratique artistique une méthode privilégiée de sensibilisation à l'art permet de laisser un champ d'action au public. L'individu va pouvoir se

⁷⁴ Définition de pratique avec un déterminant exprimé ou sous-entendu, CNRTL, [en ligne], consulté le 10/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pratique>

⁷⁵ Définition de mettre en pratique quelque chose, CNRTL, [en ligne], consulté le 10/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pratique>

⁷⁶ Définition de cognitif, CNRTL, [en ligne], consulté le 10/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/cognitif>

saisir de ce champ d'action pour se positionner en tant qu'acteur et gérer l'ensemble de la production, le ramenant ainsi à un pragmatisme qui vient évacuer ce qui lui semblait avant ça trop complexe⁷⁷. Pour finir nous soulignerons l'importance du corps dans l'apprentissage du fait de l'incorporation des *habitus*⁷⁸, comme l'explique Bourdieu et Mauss, nous sommes des êtres de culture et notre corps lui-même se trouve influencé par les *habitus*. Pourtant le cadre scolaire tant à restreindre le corps et à canaliser ses pulsions émotionnelles. Selon Le Breton, « le corps est un vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde : activités perceptives, mais aussi expression des sentiments, étiquettes des rites d'interaction, gestuelles et mimiques, mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la séduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc. L'existence est d'abord corporelle ». C'est à partir de ce constat que selon moi les actions culturelles intégrant la pratique artistique aux côtés d'artistes viennent libérer la population d'une restriction assimilée profondément au même titre qu'une construction sociale. Afin de contrer ce phénomène les acteurs culturels des territoires se tournent de plus en plus vers les artistes.

b) La pratique artistique la mise en action du spectateur

a. La pratique au sein des dispositifs étudiés

La formule de la résidence est aujourd'hui de plus en plus utilisée permettant la présence « longue » d'un artiste au sein d'une structure ou d'un territoire. Les formes courtes d'intervention se voient peu à peu dépréciées pour laisser place à de plus gros projets cherchant à toucher en profondeur. C'est le choix qu'a fait Éric Le Moal, le directeur du pôle publics et territoires, industries culturelles de la DRAC⁷⁹ de la région Hauts-de-France. C'est en sens qu'il a porté volontaire la DRAC Hauts-de-France comme région expérimentale pour collaborer avec l'UNAT⁸⁰, et ainsi accueillir les résidences mission d'appui artistique dans des structures d'hébergements touristiques. Il souhaitait ainsi pouvoir créer des rencontres inopinées avec des

⁷⁷ Jean-Claude SALLABERRY, La représentation et le geste. Pragmatique et représentation, Spirale Revue de recherches en éducation, 2005

⁷⁸ *Habitus* : manière d'être acquise au cours des sociabilisations (primaire et secondaire) faisant de l'individu un être social unique. Les expériences vécues et la sphère sociale (individus) façonnent l'identité de l'être humain et déterminent sa place dans la société et à plus petite échelle dans son groupe social.

⁷⁹ Direction Régionale des Affaires Culturelles

⁸⁰ Union nationale des associations de tourisme et de plein air

artistes pour des publics plus ou moins éloignés de la culture. L'objectif étant de contribuer à la question de la « démocratisation culturelle » selon lui. Le directeur évoque une volonté de changer les comportements pour effacer le sentiment d'illégitimité à la culture, qui passe par l'intégration d'une dimension culture dans les hébergements touristiques identifiés comme solidaire et social. Selon lui ce dispositif de résidence mission permet bien aux spectateurs de sortir de cette position passive pour passer à la pratique et changer son regard à la fois sur ce qu'est un artiste et sur ce qu'est l'art.

C'est cette idée même de passer à la pratique qui se démocratise et qui semble opérer un glissement de la place du spectateur. D'abord résigné à son poste d'observation, puis interpellé, aujourd'hui le public se voit de plus en plus invité à pratiquer. Alors quels avantages apportent cette nouvelle formule pour les publics ?

Les artistes interrogés ayant participé aux résidences mission d'appui artistique en structure touristique y voient une nouvelle entrée vers la sensibilisation à l'art contemporain. Au cours de ces résidences, les artistes ont proposé différents ateliers en lien avec leurs propres pratiques artistiques laissant aux participants la possibilité de s'appropriier le projet, de le transformer, de le malmener pour venir y instaurer leur propre individualité. Les artistes disent même souhaiter cette réappropriation, ce bousculement de leur idée initiale apporté par une création collaborative. Leila Willis explique : « Moi ça ne me dérange pas au contraire je suis plutôt dans l'attente de ça quoi ! De voir comment ça peut se transformer et rebondir, c'est ça aussi justement qui était chouette [...] ». Les autres artistes interrogés font le même constat. Selon l'analyse des entretiens, les trois artistes soutiennent que la sensibilisation par la pratique encourage le participant à développer sa propre pratique et affirmer sa propre individualité. D'ailleurs chacun d'eux a eu des retours en ce sens de participants prêts à développer une pratique au retour de leur déplacement. Comme l'explique le directeur de l'auberge de jeunesse Stéphane Hessel de Lille, Ashraf Al Sughayyr : « les personnes qui n'ont jamais eu accès à ce genre de pratiques ils voient qu'ils peuvent être intéressés et peut-être vont aller plus loin⁸¹ ». Les résidences ont permis selon eux de rationaliser la perception de ce qu'est un artiste (« espèce de génie, quelqu'un d'un peu perché dans sa tour d'ivoire »⁸²) et de désacraliser⁸³ l'art. Le participant va devenir créateur en opérant une réflexion sur sa perception de ce qui l'entoure à

⁸¹ Entretien réalisé avec Ashraf Al Sughayyr, le directeur de l'auberge de jeunesse Stéphane Hessel de Lille

⁸² Entretien réalisé avec l'artiste Maxime Brygo

⁸³ Entretien réalisé avec l'artiste Leila Willis

travers une mise en forme plastique⁸⁴. Cette mise en pratique permet de soulever le voile de réticence face à l'art et d'en modifier sa perception.

Nous nous sommes également intéressés au collectif Feaubourg 132 dans la réalisation de nos enquêtes. Il s'agit d'un collectif regroupant quatre artistes et designers qui dans le cadre de leur recherche artistique créent des projets participatifs. A leurs yeux la participation du public passe par une hiérarchie horizontale. A contrario des artistes des résidences M.i.A.A., le collectif n'arrive pas auprès du public avec des activités prédéfinies. C'est là tout l'intérêt de leur démarche. L'idée est de commencer par des temps de discussion afin d'identifier les besoins, une fois l'objectif désigné, le groupe passe à la conception puis à la construction de l'objet final. Le collectif apporte son savoir-faire technique à partir d'outils de médiation et coconstruit le projet. L'objectif est de prouver au public qu'il est capable d'engendrer cette production et de le faire lui-même, et dans ce cas-ci, transformer lui-même son environnement. Léa Barbier, l'une des artistes du collectif confirme que selon elle ces projets participent bien à une nouvelle lecture de l'art contemporain : « et puis c'est vrai que c'est une autre forme d'accès à la culture en fait, par la pratique, pour nous c'est hyper important euh... cette prise de conscience elle est faite encore plus et encore mieux par la mise en pratique de chose en fait. »

b. Dysfonctionnement et résultat

Il est légitime de se questionner sur l'origine de cette réticence à l'art, même s'il ne s'agit pas du cœur de notre étude. A mon sens, nombreux adultes et enfants dès le collège développe une réticence à l'art et au développement d'une pratique artistique. Selon moi une partie de ce rejet nous le devons au système éducatif. Comme exprimé précédemment celui-ci contraint le corps et son expression émotionnelle. Au sein de notre société la charge émotionnelle et l'expression du ressenti se trouvent extrêmement compassées par les codes sociaux. L'art nous demande un lâché prise émotif en dissonance avec ce que l'on a jusque-là exigé de nous. Par ailleurs, le système éducatif nous contraint à la compréhension, chaque concept doit être compris pour être acquis et le ressenti n'est pas pris en compte. C'est là toute

⁸⁴ « qui concerne les caractères purement formels d'une œuvre, dans le domaine des arts plastiques (jeu des lignes, des formes, des couleurs). » Définition de plastique, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 11/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plastique/61502>
Définition de plastique, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 18/07/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plastique/61502>

la difficulté que rencontre les individus lorsqu'ils se trouvent face à une œuvre qui ne tend pas à donner une leçon mais à créer une émotion. Cette théorie est partagée avec Maxime Brygo qui pense que ces temps de cocréation et de pratique participent à lever cette réticence.

Soulignons tout de même de larges disfonctionnement au cœur du dispositif de résidence M.i.A.A. Une nouvelle place du spectateur semble difficilement mobilisable au sein de structures touristiques, en tout cas selon le mode opératoire jusque-là mis en place. Les artistes évoquent une mobilisation « non gérable »⁸⁵ du public dû au contexte même de la résidence. Belinda Annaloro en résidence dans l'auberge de jeunesse Stéphane Hessel de Lille s'est trouvé démuni face à l'impossibilité d'impliquer le moindre participant. Leila Willis en résidence au Village Vacances d'Ambleteuse a pu accueillir des participants mais à faible échelle. Maxime Brygo quant à lui s'est concentré sur le groupe de jeunes mineurs isolés présent dans la structure mais il exprime une incertitude quant à la possibilité de mobiliser le public touristique en auberge de jeunesse. Le contexte de structure touristique est incontestablement l'une des causes principales de cette difficulté mais elle ne paraît pas imparable. Le manque de préparation des équipes des structures mais aussi des artistes au fonctionnement de celle-ci semble être un problème majeur. Ces difficultés ne m'ont pas permis de collecter l'avis des publics et d'approfondir ce que représente pour eux une telle expérience.

Reprenons notre hypothèse concernée ici : le fait que les artistes invitent les publics à la pratique artistique lors des actions culturelles entraîne une nouvelle place du spectateur et une nouvelle lecture de l'art contemporain. Selon les individus interrogés c'est indéniable, l'invitation à pratiquer place le spectateur dans une dynamique d'action changeant sa perception sur l'art et le statut d'artiste.

⁸⁵ Entretien avec l'artiste Belinda Annaloro

Chapitre 2 : L'action culturelle une expérience sociale

a) Une nouvelle introspection créative pour les artistes

a. *L'œuvre d'art : un échange sensible constant*

Il est légitime de se questionner sur le rôle de l'artiste au sein de la société, voire même sur celui de l'art. Chacun d'entre nous s'est confronté à la négation d'une quelconque utilité de l'art. Pourtant, elle en a bien une. Les artistes questionnent notre société et ses perceptions à travers différents médiums artistiques. Ces œuvres, invitent les individus à entrevoir les multitudes réalités qui composent son environnement, à développer une quantité de points de vue disparates pour prendre conscience de sa propre condition. L'œuvre crée une mouvance constante de transmission et de réception. Elle diffuse son message et sa charge émotionnelle à qui est en condition de l'accueillir. Cette personne à son tour y apporte son propre bagage. Les symboliques, les interprétations, les sensations suscitées sont alors continuellement redistribuées. L'œuvre d'art est alors une première interface à l'échange du public et de l'artiste.

Dans le cadre de cette recherche nous nous intéressons à l'influence des publics sur les recherches artistiques des artistes, sur leur identité créatrice ou encore sur leur processus de création. De quelle manière la présence direct du public au moment de la création peut engendrer une introspection du créateur sur sa propre recherche ? L'identité créatrice est ce qui distingue l'artiste, l'identité est un « caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité⁸⁶ ». Comme le souligne Leila Willis au cours de notre entretien cette donnée est très importante dans la reconnaissance de l'artiste et de son travail. Dans certains cas particuliers la dimension du public s'est vue affiliée à l'identité de l'artiste, comme par exemple Éric Baudelaire nouvellement primé par le Prix Marcel Duchamp. Celui-ci est un artiste de l'image qui ancre ses recherches au cœur de l'histoire contemporaine. Le photographe et cinéaste franco-américain surprend le monde de l'art contemporain depuis plusieurs années, notamment avec son film *Dreadful Details*⁸⁷ qui lui vaut d'être lauréat des Audi talents awards en 2012.

⁸⁶ Définition d'identité, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 19/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/identit%C3%A9/41420>

⁸⁷ Eric BAUDELAIRE, *Dreadful Details*, oeuvre cinématographique, Berouth, 2006, CNAP collection



Figure 2 : Eric BAUDELAIRE, *Dreadful Details*, Berouth, photographie, 2006, CNAP collection

Il surprend à nouveau avec son œuvre *Un film dramatique*⁸⁸, un long métrage coréalisé durant quatre ans avec vingt collégiens de Saint-Denis qui s’inscrit tout à la fois dans l’art vidéo, le documentaire, la fiction et l’histoire contemporaine. « La première chose était de trouver une manière à travailler ensemble⁸⁹ ». Éric Baudelaire estime avoir seulement collaborer à la création de ce film en invitant à la discussion, à la réflexion et en distribuant des caméras. Il parle d’ « une espèce de cinéma presque autodidacte qui se fabrique⁹⁰ ». A travers la création de cette œuvre, l’artiste vient « questionner ou mettre en crise la question de l’auteur.⁹¹ » Le fait qu’Eric Baudelaire soit en 2019 primé au prix d’art contemporain le plus influent de France avec une œuvre collaborative est un véritable événement. Cela vient légitimer à la fois les œuvres collaboratives et la place de l’artiste au plus près de la société. Mais alors quels sont les réels impacts d’une pratique collaborative sur les artistes ?



Figure 3 : Eric BAUDELAIRE, *Un film dramatique*, film, 2018

⁸⁸ Eric BAUDELAIRE, *Un film dramatique*, film, 2018

⁸⁹ Siegfried FORSTER, *Éric Baudelaire, prix Marcel Duchamp 2019 : « voir ce qu’ils filment »*, RFI, [en ligne], publié le 15/10/19, consulté le 19/08/20. URL : <https://www.rfi.fr/fr/culture/20191015-eric-baudelaire-prix-marcel-duchamp-2019-film-college-dora-maar>

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

b. La modification des processus de création

Nous avons précédemment étudié les impacts socio-culturels sur les publics. Nous allons à présent nous intéresser aux impacts à destination des artistes. L'hypothèse qui nous intéresse ici consiste à dire que : le fait que les artistes invitent les publics à la pratique artistique lors des actions culturelles influence leurs recherches artistiques. Léa Barbier, membre du collectif Faubourg 132 présentée plus tôt, explique que deux pôles composent leur démarche. D'abord un pôle de recherche qui s'intéresse aux potentialités qu'offrent les machines à commande numérique dans la revalorisation. Le second est un pôle dit de recherche action qui désigne les projets participatifs conduits par le collectif. Cependant, comme l'explique l'artiste, ces deux pôles viennent régulièrement coopérer. Afin de faciliter le déroulement des actions, le collectif crée de nombreux outils de médiation en réalité développés au cours de la recherche artistique. Ces outils deviennent alors des supports à la fois pour le collectif et le public. Léa Barbier explique que les actions remettent en permanence en question leur propre positionnement et entraînent un « changement dans la pratique pure du designer ». Selon elle, ces collaborations peuvent tout à fait « modifier les processus de création des artistes et les pousser à développer de nouvelles pratiques ». Oui, mais de quelle manière ?

Belinda Annaloro, exprime le souhait que les publics s'approprient son travail à travers une collaboration, c'est pour elle mettre en relation des gens, confronter des idées, mais aussi pour l'artiste accepter de dévier et que son travail soit soumis à la critique. En effet, chacun des artistes interrogés parle de cette notion de dévier. Selon eux il faut accepter de dévier, que le public chamboule l'idée initiale. Ces rencontres viennent d'une part opérer sur la perception du public qu'il a de l'art et du statut d'artiste. Et d'autre part, par les échanges et la collaboration opérée sur la perception des artistes sur leur propre travail. Elle estime que cette résidence a réellement permis un enrichissement de sa pratique par la confrontation ou plutôt la non-confrontation au public de par son absence mais aussi par la volonté de trouver un autre moyen de le toucher. En effet, ne pouvant exercer sa mission, l'artiste en a profité pour se replonger dans la pratique de l'écriture et du dessin laissés de côté depuis quelques temps pour créer un livre, un journal de bord où elle dessine et écrit ce qu'il se passe dans l'auberge.



Figure 4 : Restitution de la résidence M.i.A.A. de Belinda Annaloro à l'auberge de jeunesse Stéphane Hessel de Lille

Maxime Brygo quant à lui considère les résidences comme un moyen d'accompagner les artistes dans leur démarche artistique mais également sur le plan pécunier. C'est aussi selon lui, le moment de l'expérimentation, c'est un temps de lâcher prise ou l'artiste ne contrôle pas l'ensemble du processus et de la création, c'est un moment pour expérimenter de nouvelles choses. Il ne considère pas que ces moments de collaboration créative impactent véritablement son processus ou ses propositions artistiques. Cependant, il affirme tendre à faire de sa pratique une coréalisation artistique. La résidence est un moment d'expérimentation durant lequel il est pour lui intéressant : « de voir comment des gestes simples mais à un moment quand tu les multiplie avec les publics, quand trente personnes font un même geste bah ça peut donner une autre dimension à une œuvre et à un processus ». La résidence a été le moment pour lui d'expérimenter la technique du cyanotype.



Figure 5 : exposition de cyanotypes durant la résidence M.i.A.A. de Maxime Brygo

Leila Willis à une vision différente des trois autres artistes interrogés. Selon elle la résidence est effectivement un temps d'expérimentation où peuvent se développer de nouveaux axes de recherche. Cependant, elle estime que ces expériences elle les crée d'elle-même, ce n'est donc pas le public qui influence sur son travail, c'est une sorte d'auto-émulation. En effet, au cours de notre entretien l'artiste évoque davantage les impacts produit par la résidence en elle-même que d'impacts pouvant être dû au travail avec le public. Elle évoque effectivement la résidence comme un moment pour progresser, pour se challenger : « en général c'est faire qui m'amène à créer une pièce, c'est pour ça aussi que ces résidences là c'est bien parce que ça me force aussi à essayer de réfléchir en amont et pas pendant ce qui est l'idée : de projeter quelque chose et de voir aussi ce que je pourrais... enfin l'écart entre ce qu'on projette et ce que l'on réalise à la fin ». Malgré tout, l'artiste explique que les moments avec les publics lui permettent d'engager une réflexion sur la transmission de ses œuvres : « comment je peux transmettre, parce que je travaille aussi tout le temps toute seule : comment je peux transmettre une idée ? comment les gens comprennent ? comment ils se la réapproprient ? et ce que ça donne comme œuvre de groupe finalement ? Donc oui ça c'est enrichissant pour moi. »



Figure 6 : Atelier encre de chine sur paravents par Leila Willis au cours de sa résidence M.i.A.A à Ambletouse

Éric Le Moal quant à lui ne pense pas que ces résidences missions viennent changer le travail artistique des artistes. Selon lui, « ils viennent à ces résidences avec leurs démarches, leurs recherches le but n'est pas de les dévier, même s'il suppose que l'échange et les œuvres participatives peuvent effectivement modifier la démarche initiale. »

Au regard de ces informations, il apparaît nécessaire de nuancer notre hypothèse. Il est évident que ces actions de pratique artistique impactent le travail des artistes, mais ces impacts se trouvent plus diffus qu'initialement pensés. Nous ne pouvons pas totalement réfuter cette hypothèse ni la confirmer. Pour autant, il paraît incontestable que l'échange, la confrontation et la collaboration pousse l'artiste à une réflexion sur son travail et peut entraîner des modifications dans l'exécution de celui-ci. Ces dispositifs sont soumis à de nombreux facteurs à la fois objectifs et subjectifs. En effet, les facteurs objectifs⁹² comme l'organisation, l'attractivité de l'offre, la communication, l'emplacement, etc. jouent sur le déroulement de la résidence et par conséquent sur la manière dont elle est vécue. Mais les facteurs subjectifs⁹³ ne sont absolument pas négligeables au sein de dispositifs comme ceux-là. L'humain est au cœur du projet, créant ainsi une multitude de données relationnelles et émotionnelles déterminantes à nouveau dans le déroulement et le vécu de la résidence. Alors qu'en est-il de la dimension sociale de ces dispositifs ?

b) L'action culturelle, un outil de valorisation du corps social

a. *Les impacts sur l'individualité et la notion de groupe*

« L'art est social en nous, et, si son action s'exerce en un individu isolé, cela ne signifie pas du tout que ses racines et son essence soient individuelles. C'est une grande naïveté de ne comprendre le social que comme collectif, comme impliquant une multitude de personnes. Le social est aussi là où il n'y a qu'un individu avec ses vécus personnels⁹⁴. » Le psychologue soviétique Lev-Sémionovitch Vygotski dans son ouvrage *Psychologie de l'art* interroge l'art et ses impacts intrinsèques sur les personnes. Il parle de l'art comme une « technique sociale du

⁹² Définition d'objectif (adjectif) : « dont la réalité s'impose à l'esprit indépendamment de toute interprétation : S'en tenir à la réalité objective » ; « qui ne fait pas intervenir d'éléments affectifs, de facteurs personnels dans ses jugements : Un témoin très objectif ».

Définition d'objectif, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 14/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objectif/55356?q=objectif#54979>

⁹³ Définition de subjectif (adjectif) : « qui relève du sujet défini comme être pensant, comme conscience individuelle, par opposition à objectif » ; « se dit de ce qui est individuel et susceptible de varier en fonction de la personnalité de chacun »

Définition de subjectif, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 14/08/20. URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/subjectif_subjective/75038

⁹⁴ Sylvia FAURE, *Lev Vygotski, Psychologie de l'art. Traduction de Françoise Sève*, Paris, La Dispute, 2005, p. 346

sentiment⁹⁵ », comme un moyen de susciter des émotions chez chacun. La « sphère du sentiment⁹⁶ » est ce qu'il identifie comme social. En effet, il soulève le fait que nos conversations internes peuvent être considérées comme des rapports sociaux. Il ne cherche pas ici à analyser le vécu de l'individu en conversation avec l'œuvre puisque selon lui le phénomène psychique vient tomber dans l'inconscient. Il est davantage question d'identifier et de mettre en lumière des « signes esthétiques » provoquant la sphère des sentiments.

Ce qui nous intéresse ici à travers la thèse de Lev-Sémionovitch Vygotski c'est l'idée de considérer l'art comme un fait social intrinsèque. Ceci présuppose une influence sur les perceptions extérieures et donc sur les *habitus* et les comportements. En effet, les activités artistiques permettent, selon les professionnels de l'enseignement, un développement de la sensibilité, de l'imaginaire, de la pensée créatrice et surtout un développement global de la personnalité. La pratique artistique nécessite une implication de sa personne, une libération des sens et des émotions. C'est parfois dans la pratique que l'individu opère un apprentissage de lui-même. Cette idée de l'art comme source de développement personnel se trouve accentuée par l'essor l'art thérapie ces dernières années. Jean-Pierre Klein, psychiatre, chercheur en psychothérapie, est la figure centrale de la théorisation de l'art-thérapie en France. Selon lui « l'art-thérapie est un accompagnement de personnes en difficulté (psychologique, physique, sociale ou existentielle) à travers leurs productions artistiques : œuvres plastiques, sonores, théâtrales, littéraires, corporelles et dansées. Ce travail subtil qui prend nos vulnérabilités comme matériau, recherche moins à dévoiler les significations inconscientes des productions qu'à permettre au sujet de se re-crée lui-même, se créer de nouveau, dans un parcours symbolique de création en création. L'art-thérapie est ainsi l'art de se projeter dans une œuvre comme message énigmatique en mouvement et de travailler sur cette œuvre pour travailler sur soi-même. L'art-thérapie est un détour pour s'approcher de soi.⁹⁷ ». Les actions culturelles se déroulant en groupe constitué il convient de se questionner sur les impacts sociaux qui s'y déroulent.

Avant toute chose il est important de s'intéresser à la notion de groupe. A travers les dispositifs étudiés les artistes ont évoqué le principe de hiérarchie horizontale dans leur collaboration avec le public. Est-ce une conception réaliste ou bien utopique de ce qu'est

⁹⁵ Sylvia FAURE, *Lev Vygotski, Psychologie de l'art. Traduction de Françoise Sève*, Paris, La Dispute, 2005, p. 18

⁹⁶ Sylvia FAURE, *Lev Vygotski, Psychologie de l'art. Traduction de Françoise Sève*, Paris, La Dispute, 2005, p. 29

⁹⁷ Jean-Pierre KLEIN, *L'art-thérapie*, Cahiers de Gestalt-thérapie, [en ligne], 2007, p. 55-62, consulté le 20/08/20. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-gestalt-therapie-2007-1-page-55.htm>

vraiment un groupe ? Dans un premier temps il faut dissocier groupe de regroupement. Ce dernier désigne le rassemblement de personnes distinctes. Le groupe quant à lui est une notion plus complexe, il s'agit d'un ensemble d'individus interdépendants qui collaborent vers un but commun à partir d'interactions sociales dans lesquelles ils viennent à s'influencer. Un groupe se définit par ses interactions et ses liens d'interdépendances mais aussi par les événements extérieurs au groupe qui peuvent même être les déterminants du but du groupe. Le groupe parfait semblerait être celui où chacun peut exprimer sa singularité et s'épanouir dans des systèmes d'organisations collectifs auxquels il contribue. Ces systèmes de gestion du collectif peuvent faire le choix la hiérarchie verticale ou bien horizontale. La hiérarchie verticale utilise un schéma organisationnel où chacun se trouve dans une série ascendante de pouvoir. Alors que la hiérarchie horizontale quant à elle vient décloisonner les frontières entre les individus afin de valoriser les singularités et compétences de chacun dans une dynamique collective et de mise en commun des savoirs. Malgré la volonté d'un modèle collectif dans le respect de chaque membre les interactions peuvent se trouver polluer par des jeux de pouvoir. Il peut être compliqué d'instaurer une structure de gestion de débordement des relation au sein d'une hiérarchie horizontale. Marie Preston, explique alors que : « plutôt que de se reposer sur une supposée horizontalité, certains préfèrent imaginer des dispositifs artistiques élaborés comme des « artifices⁹⁸ » remédiant à ce que l'activiste féministe Jo Freeman appelait la « tyrannie de l'absence de structure⁹⁹ » »¹⁰⁰. Mais ces artifices sont-ils suffisants pour faire des actions culturelles un outil de cohésion sociale ?

b. La cohésion sociale au sein des dispositifs étudiés

Au cœur de cette partie nous interrogerons l'hypothèse suivante : l'action culturelle est un outil de cohésion sociale pour les territoires. L'action culturelle est une expérience sociale pour le groupe constitué, les différentes personnes interrogées en conviendront. Belinda Annaloro affirme ainsi que de telles actions intègrent une grande dimension sociale. Selon elle, les objectifs de cette résidence c'est d'apporter une pratique culturelle aux résidents de l'auberge

⁹⁸ « [L'artifice] tente de faire fuir les agencements qui, dans une même situation donnée, bloquent, enferment les capacités d'agir »

David VERCAUTEREN, *Micropolotiques des groupes, pour une écologie des pratiques collectives*, Editions Les Prairies Ordinaires, 2011, p. 31

⁹⁹ Jo FREEMAN, *La tyrannie de l'absence de structure*, 1970, consulté le 21/08/20. URL : https://infokiosques.net/lire.php?id_article=2

¹⁰⁰ Collectif, *Co-Création, CAC Brétigny et éditions empire*, 2018, p. 26

mais aussi aux gens de l'extérieur, aux habitants du quartier, pour ainsi créer une synergie dans ce mélange. L'artiste n'a pas pu en faire l'expérience par l'impossibilité de mobiliser du public, elle a alors créé un livre entre dessin et écriture qui était donc pour elle le moyen de créer du lien au sein même de l'auberge et d'inviter les résidents à développer une pratique artistique et à porter un nouveau regard sur leur environnement.

Éric Le Moal quant à lieu, à une conception poétique et intéressante de ce qu'est une résidence puisqu'il l'a décrit comme une « rencontre inopinée ». Il s'agit d'une rencontre inattendu certes avec l'artiste mais également avec les autres membres du groupes et avec les acteurs qui gravitent autour du projet. Selon Éric Le Moal ces dispositifs entraînent un phénomène de cohésion sociale, une valorisation de ce corps social qui se constitue. Il prend l'exemple de l'auberge de jeunesse d'Amiens croisant à la fois touristes, habitants, acteurs locaux, associations. C'est au sein de cette auberge qu'est intervenu Maxime Brygo.

Lors de cette résidence Maxime Brygo a accompagné un groupe de 40 jeunes mineurs isolés placés dans l'établissement par la préfecture. L'artiste s'est mobilisé auprès de ces jeunes afin de participer à leur accueil, à leur insertion en France par la découverte du territoire, la rencontre, la photographie et le son. La première phase du travail a été de les faire sortir de l'auberge, de les accompagner en ville pour découvrir des propositions culturelles, de leur faire découvrir le territoire à travers l'objectif d'un appareil photo. La deuxième phase a consisté à permettre à ces jeunes de pouvoir poser toutes les questions qu'ils avaient sur la France, à travers la photographie et l'enregistrement en interrogeant des habitants. La troisième phase a consisté à rencontrer les acteurs socioculturels du quartier et leurs habitants. La dernière phase a été tout un travail autour de leur propre voyage, celui qui les a amené en France, et la manière de le représenter à travers différentes techniques photographiques. Cette résidence s'est clôturée par une exposition des photographies prises par les participants, qui selon lui, a généré un grand sentiment de fierté pour ces jeunes mineurs isolés. Ce sentiment passe par leur implication directe à travers le développement d'une pratique artistique dont ils ont été moteurs et acteurs.

La pratique artistique de Maxime Brygo, a sans aucun doute participé à l'accueil de ses jeunes et à leur insertion dans la société. L'artiste évoque une synergie de groupe et une forte volonté pour les jeunes de créer du lien avec leur nouvel environnement et les acteurs qui le compose. Il explique en partie cette synergie, ce lien créé entre artiste et participants, par la suppression de la dimension hiérarchique pour une gestion horizontale, où chacun apporte sa pierre à l'édifice en vue du collectif. Lors de cette expérience, Maxime n'a pas seulement été

un artiste, il a pris en charge une mission qui dépassait son rôle prédéfini et qui a davantage été celui d'un médiateur socioculturel, voire d'un éducateur. A ses yeux, il est évident que l'action culturelle soit un outil de cohésion sociale. Ashraf Al Sughayr rejoint cette idée de l'action culturelle comme une valorisation du corps social, selon lui les activités de l'artiste permettent de rassembler, de créer de l'échange et du partage.

L'expérience de Maxime Brygo nous permet d'entrevoir la puissance des actions culturelles sur la valorisation d'un corps social mais aussi sur la manière dont il peut participer à souder un territoire. Les jeunes souhaitaient rencontrer les acteurs du territoire, l'artiste s'est alors tourné vers La Briqueterie un lieu de résidences d'artiste et un centre social. Selon lui, les institutions se trouvaient en « froid » avec l'auberge de jeunesse elle-même. Le projet de l'artiste a permis de tisser des liens et de faire une mise en connexion des structures du territoire. Belinda Annaloro partage cette conception, elle explique que lors de ses résidences précédentes ce qui l'a animé c'est de coconstruire des choses avec des acteurs locaux, de développer un travail en lien avec le territoire sur lequel elle se trouve. Une volonté qui va de pair avec ses axes de recherche : les territoires, la cartographie, le rapport à l'espace, les récits autour des espaces, l'espace vécue, le changement de regard sur un environnement quotidien, l'analyse de son environnement, le tourisme de proximité dans la redécouverte de son environnement quotidien.

Terminons par le projet *Mobilier urbain*, au sein de la Cité du 12/14 à Lens par le collectif Faubourg 132. Ici il s'agit d'un projet d'aménagement collaboratif des espaces extérieurs de cette cité. Nous le décrirons davantage dans une partie ultérieure. Ce qui nous intéresse ici c'est la mobilisation des habitants dans la conception et la construction collaborative d'un espace qui leur est commun. En effet, le lieu n'était pas adapté à la manière dont les habitants avaient envie de vivre cet espace de convivialité. Léa Barbier explique : « c'est toujours un plus en fait ces projets là parce qu'en fait ça crée du lien du coup entre les habitants d'un même quartier, et puis ça crée une sorte de fierté aussi dans le bon sens du terme d'avoir créé ces objets qui ne vont pas uniquement servir à ce groupe de personnes mais aussi à d'autres ». L'artiste perçoit ce type de parcours comme un outil de cohésion social pour les territoires ou plutôt dans ce cas-ci pour un espace défini du territoire.

A partir de ces informations nous pouvons nous permettre de considérer que les dispositifs d'action culturelle de création collaborative sont effectivement des outils de

cohésion sociale pour un territoire. Le terme de territoire doit être considéré sous deux angles. D'abord, comme une « étendue de terre, plus ou moins nettement délimitée, qui présente généralement une certaine unité, un caractère particulier¹⁰¹ » et où est « établie une collectivité humaine¹⁰² ». Cette définition nous permet d'exclure la dimension politique et hiérarchique, ainsi que de laisser place à différentes typologies et échelles de territoire. Le second angle, est justement celui de considérer le territoire comme une « portion de l'espace terrestre dépendant d'un État, d'une ville, d'une juridiction ; espace considéré comme un ensemble formant une unité cohérente, physique, administrative et humaine¹⁰³ ». Les dispositifs que nous étudions dans le cadre de ce mémoire s'établissent sur des espaces délimités, des territoires correspondant à notre première définition (micro¹⁰⁴), eux-mêmes élément constitutif d'un territoire correspondant à notre seconde définition (macro¹⁰⁵). Alors ces dispositifs peuvent-ils envisager d'impacter un territoire à son échelle macro ? Et de quelle manière ?

¹⁰¹ Définition de territoire, CNRTL, [en ligne], consulté le 25/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/territoire>

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Définition de territoire, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 25/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/territoire/77470>

¹⁰⁴ Petite échelle

¹⁰⁵ Grande échelle

Chapitre 3 : Redessiner et redécouvrir son territoire

a) Le renouvellement esthétique et expérientiel des territoires

a. *L'esthétisation des villes, un nouvel outil de valorisation territoriale et touristique*

L'esthétisation des villes est aujourd'hui une préoccupation au cœur des stratégies de développement des villes contemporaines. Il s'agit de s'interroger sur ce qu'est une esthétisation et plus particulièrement celle de l'urbain et les raisons de son déploiement. L'esthétisation est l'action d'esthétiser quelque chose, soit de « rendre quelque chose esthétique, plaisant à regarder¹⁰⁶ », ce qui est donc « motivé par la perception et la sensation du beau¹⁰⁷ ». Il s'agirait alors de rendre « beau » ce que nous définissons comme espaces publics extérieurs, soit des endroits accessibles à tous « qui permettent le libre mouvement de chacun, dans le double respect de l'accessibilité et de la gratuité¹⁰⁸ ». Sylvie Weil, autrice et professeure de lettres, apporte un complément de définition en décrivant les espaces publics comme « une expérience visuelle, et sensorielle vécue par chacun, et à chaque moment, avec une sensibilité différente. C'est un paysage, composé d'un socle, d'un ciel, et d'un parcours physique et visuel qui se développe du socle au ciel.¹⁰⁹ » Cette définition met en lumière l'expérience sensible que représente notre environnement et introduit le passage des artistes dans cet espace. Revenons d'abord sur la notion du « beau ». Cette notion quasiment indéfinissable voire insaisissable se trouve au cœur de la lutte pour la sensibilisation à l'art. La beauté est une notion subjective sur laquelle il est difficile de se mettre d'accord de manière unanime parce qu'elle relève des *habitus*. C'est en sens que la médiation culturelle a évacuée ce concept dans son travail de sensibilisation à l'art puisqu'il fait partie des facteurs bloquants pour les individus et qu'il n'est pas pertinent dans la réception d'une œuvre d'art. Un concept que les artistes réfutent également pour beaucoup, alors est-il raisonnable de parler d'esthétisation ?

¹⁰⁶ Définition d'esthétiser, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 27/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/esth%C3%A9tiser/31179>

¹⁰⁷ Définition d'esthétique, CNRTL, [en ligne], consulté le 27/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/esth%C3%A9tique>

¹⁰⁸ Thierry PACQUOT, *Introduction*, dans : *Thierry Paquot éd., L'espace public*, La Découverte, Paris, 2009, p. 3-9.

¹⁰⁹ Simone WEIL, *L'espace public, approche juridique, historique, sociale, culturelle*, Mission Interministérielle pour la Qualité des Constructions Publiques, [en ligne], consulté le 27/08/20. URL : <https://docplayer.fr/13719677-L-espace-public-approche-juridique-historique-sociale-culturelle.html>

Effectivement, il est intéressant de s'interroger quant aux véritables volontés des artistes dans leur participation à cette esthétisation. Au cours des entretiens menés, Maxime Brygo et Leila Willis évoque une attente de la part des structures et des territoires sur l'esthétisation de leurs espaces. Le témoignage de Leila Willis à ce sujet est très intéressant : « j'ai bien vu les moments où ils disaient ça fait sympa, ça fait déco. Donc en fait ils voulaient que je vienne mettre de la couleur, ce que j'ai fait une fois que j'ai compris, je ne voulais pas non plus les laisser trop déçu. J'ai réussi à faire deux trois choses comme ça pour embellir le site. Mais moi c'est sûr que ce n'était pas du tout mon idée première¹¹⁰ ». Maxime Brygo fait état d'une expérience similaire, l'attente d'un embellissement des espaces. L'expérience de ces deux artistes invitent à se questionner sur les motivations liées à l'éruption de l'esthétisation des villes contemporaines.



Figure 7 : Leila WILLIS, *Planctomania* : découpage et collage sur les vitres de la piscine

Maria Gravari-Barbas, professeure de géographie à l'université Panthéon-Sorbonne, émet l'hypothèse que ces motivations sont en réalité celle du *branding*, du développement d'une image de marque. Il s'agirait ici de vouloir se démarquer par ce qu'elle qualifie d'« emballage¹¹¹ ». L'idée étant d'esthétiser une ville au même titre qu'embellir le packaging

¹¹⁰ Entretien réalisé avec l'artiste Leila Willis

¹¹¹ Maria GRAVARI-BARBAS, *Stratégies de requalification dans la ville contemporaine. L'esthétisation du paysage urbain, symptôme d'une privatisation croissante des espaces publics*, Cahier de la méditerranée n°60, 2000, p. 223-224

d'un produit marchand, à la différence que l'on parle ici d'un bien d'expérience. On pourrait rapprocher cette pratique de la muséographie ou encore de la scénographie dans les musées visant une amélioration de l'expérience sensible du visiteur. Il s'agit alors de faire de la ville une destination touristique, un « terrain d'aventures¹¹² » fidèle aux tendances d'*entertainment*, d'événementialisation et de festivalisation. L'esthétisation des villes peut aujourd'hui être qualifiée de tendance mais aussi de stratégie public-privé visant comme l'entend Maria Gravari-Barbas une requalification des territoires. Avant d'en citer quelques exemples précisons que dans le cadre de ce mémoire et des cas étudiés nous préférons le terme de revalorisation ou encore celui de régénération : parce qu'il ne sera pas question d'une modification de l'identité du territoire mais bien de sa mise en lumière.

Afin de comprendre les nuances entre requalification, régénération et revalorisation évoquons quelques exemples. D'abord, le célèbre « effet Bilbao », il s'agit d'un phénomène très largement diffusé en Europe et utilisé par les pouvoirs politiques afin de relancer économiquement une ville par l'outil culturel. Au début du XX^{ème} siècle Bilbao est à son apogée, elle est la ville la plus riche d'Espagne du fait de sa prospérité industrielle. Evidemment comme beaucoup de territoire, la désindustrialisation vient frapper de plein fouet la ville qui se transforme en large friche industrielle. En 1989, acteurs publics et acteurs privés, lié par une hiérarchie horizontale, lancent un grand plan de requalification de la ville représentant près de 735 millions d'euros. Bilbao devient une métropole regroupant une vingtaine de villes basant son économie sur la culture, les services et bien évidemment l'image du Guggenheim. Le pari est réussi, la ville s'est métamorphosée économiquement en à peine vingt ans et est aujourd'hui l'une des villes les plus visitées d'Europe. Sans surprise, il ne s'agit pas là d'un résultat sans conséquences. L'effet Bilbao c'est certes la création d'un nouveau mode de gouvernance public-privé mais c'est aussi la perte d'identité et un lourd phénomène de gentrification.

L'idée de régénération quant à elle correspondrait davantage à la situation de la ville de Berlin, où nous avons certes une relance économique du territoire sur la base d'une image culturelle de la ville. A la différence que cette fois-ci il s'agit d'une culture non-initiée par l'Etat étant le résultat de la force d'action de ses habitants et de la présence d'une véritable pépinière artistique. Dans le cadre de Berlin il est plus difficile justement de parler d'esthétisation de la

¹¹² *Ibid.*

ville, ce serait un anachronisme et une incompréhension du geste artistique qui s'y joue. Berlin est aujourd'hui considérée comme la capitale de la culture alternative et se développe comme destination touristique à juste titre. La culture urbaine ou encore appelée alternative est une véritable tendance depuis quelques années et est un facteur d'attractivité touristique. Seulement, la ville des ours doit l'investissement artistique de ses espaces publics à son histoire chargée. Nombreuses « esthétisations » sont en réalité le fruit d'énergies créatrices des habitants et artistes locaux. C'est en ce sens que l'on ne peut parler d'esthétisation, le but ayant été de manifester les émotions procurées par les événements historiques. Au même titre que l'on ne peut parler ici de requalification, il s'agit davantage d'une régénération de la ferveur culturelle et artistique de Berlin, cependant cette fois contrôlée par les pouvoirs publics. Mais alors qu'entends-t-on par la valorisation ?

b. Les projets participatifs, vers une réinvention de l'espace public par l'habitant

La valorisation des territoires se trouve proche du concept de régénération puisqu'ils s'appuient tous deux sur une présence. En effet, là où la requalification ne semble partir de rien, les principes de régénération et valorisation viennent mettre en valeur le préexistant. La valorisation se définit comme une « hausse de la valeur marchande d'un produit ou d'un service, provoquée au moyen de manœuvres volontaires ou, éventuellement, par une mesure légale¹¹³. » C'est également l'« action de donner de la valeur, plus de valeur à quelque chose¹¹⁴ ». Ici, dans le cadre des dispositifs étudiés, il est plus cohérent de s'attacher au terme de valorisation parce qu'il s'agit pour beaucoup d'actions ponctuelles avec des impacts à échelle micro. Cependant, il est tout à fait pertinent de s'intéresser au cas de la régénération puisque nous cherchons à évaluer la force d'action des politiques d'actions culturelles comme outil de cohésion et de valorisation du territoire. Ici il s'agit d'évaluer l'hypothèse suivante : les actions culturelles investissant les espaces publics entraînent une valorisation touristique du territoire et participent au développement du territoire.

Les projets participatifs du collectif Faubourg 132 permettent d'entrevoir de quelle manière les actions culturelles peuvent investir les espaces publics, les modifier, et les valoriser que ce

¹¹³ Définition de valorisation, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 27/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/valorisation/81001>

¹¹⁴ *Ibid.*

soit de manière usuel ou esthétique. D'abord le projet de La Flèche au Temple Liévin. Ici c'est le centre d'art Arc-en-ciel qui les a contactés pour développer une résidence sur le territoire de Liévin autour du patrimoine du temple protestant de la ville. Ce lieu en pleine réhabilitation allait devenir un lieu artistique et culturel, les acteurs du territoire cherchaient par cette résidence à valoriser le patrimoine de ce lieu tout en amorçant sa futur fonction. Le collectif et les participants ont choisi de s'attacher à l'histoire du lieu et plus particulièrement à la disparition de sa flèche dans les années 80. C'est alors la création d'une installation artistique qu'entreprend le groupe. Comme l'explique Léa Barbier, ce projet est encore une question de perception de son environnement puisque les participants n'avaient jusque là pas fait attention à ce lieu faisant pourtant partie de leur paysage quotidien. L'installation artistique était alors le moyen de valoriser le patrimoine de la ville et inviter à venir le découvrir.



Figure 8 : La Flèche, projet participatif mené par le collectif Faubourg 132, Liévin, installation, 2017

Léa Barbier évoque également le projet participatif sur la place Faidherbe dans le cadre du festival *Pile au Rendez-Vous* de la Condition Publique de Roubaix. Ce projet s'est fait en deux temps. La première partie consistait à créer un aménagement temporaire le temps du festival en collaboration avec les associations du quartier du Pile de Roubaix qui animent le festival. La seconde partie consistait à travailler avec les habitants pour transformer la place Faidherbe selon leurs envies et leurs usages. C'est à cette partie que nous nous intéressons. Selon Léa Barbier c'est un très bon exemple de la manière dont les projets participatifs peuvent transformer et dynamiser un territoire. Ce projet à permis de repenser la place selon la manière dont les habitants souhaitaient la vivre, c'est-à-dire comme un espace de convivialité avec du

meublement urbain et surtout de la végétation. Il y a là une appropriation de l'espace par les habitants.



Figure 9 : La place Faidherbe, projet participatif mené par le collectif Faubourg 132, Roubaix, design, 2016

Il convient à présent de s'interroger sur la manière dont ces actions culturelles investissant l'espace public viennent impacter la relation habitant / territoire.

c. Les projets participatifs, vers un renforcement de l'appartenance territoriale

L'ensemble des artistes et des dispositifs étudiés prennent en compte la question de leur situation géographique pour l'intégrer à l'essence même de la production artistique. Balayons les dispositifs.

Belinda Annaloro de près cette démarche avec des axes de recherche autour des territoires, de la cartographie, du rapport à l'espace, des espaces vécus, du changement de regard sur un environnement quotidien par la notion de tourisme de proximité. Associé à ces axes, le travail artistique de Belinda passe par la « récolte » aussi bien matérielle qu'immatérielle. Ce peut être des objets, des récits ou encore des savoirs-faires, une démarche qui vient faire corps avec l'association d'actions culturelles à ses œuvres comme ça a pu être le cas pour son spectacle *Athlas*¹¹⁵. Celui-ci raconte des récits de voyages, des anecdotes, un périple décalé qui s'est en réalité beaucoup nourri des récits récoltés lors d'actions culturelles menées en amont. A travers ses actions l'artiste invite à poser un autre regard sur son environnement, de prendre

¹¹⁵ Belinda ANNALORO, *Athlas*, spectacle vivant et art visuel, 2015

le temps de l'observer pour le redécouvrir. Elle explique que lors de sa résidence, elle n'a pas pu travailler sur l'environnement extérieur mais bien sur celui de l'auberge de jeunesse ayant selon elle permis aux résidents de porter un nouveau regard sur leur lieu de vie.

Maxime Brygo quant à lui travaille également la notion du territoire et le regard que l'on porte dessus à travers l'objectif de son appareil photo. Il travaille autour de l'image et sa réception, ou plutôt ses multitudes de réceptions. Le photographe arpente les territoires et les confrontent à leur propre mythologie. Parfois, cette mythologie n'est autre que les habitants du territoire, créant ainsi une superposition d'images et d'imaginaires. Au cours de la résidence, Maxime Brygo s'est appuyé sur le territoire pour assurer l'accueil des participants, de jeunes mineurs isolés. La découverte des espaces phares, des acteurs, des structures, de l'offre culturelle mais aussi des habitants étaient au cœur du processus engagé par l'artiste.

Leila Willis est une artiste plasticienne qui nourrit sa recherche de voyages et vient créer des ubiquités entre différents espaces et des mélanges culturelles. Elle s'attache aux mouvements, aux rythmes et au phénomène de multiplication. L'artiste affectionne tout particulièrement le monde marin avec un intérêt pour les changements d'échelle. Au cours de sa résidence, l'artiste s'est attaché à faire découvrir l'environnement du village vacances aux participants à travers les paysages et le monde marin. Leila Willis a également proposé un atelier autour du land art et des artistes de la marche comme Anish Pullton.



Figure 10 : Marche jusqu'au sémaphore de Sangatte, découverte du paysage à travers les divers motifs dessinés par le vent et l'eau

Pour finir nous avons le travail du collectif Faubourg 132, qui envisage sa pratique artistique de designer comme le moyen de questionner ce qui compose notre environnement. Ce collectif opère par projet participatif et pousse l'habitant à questionner son environnement, la manière dont il le perçoit mais également la manière dont il vie et souhaiterait le vivre. Chacun des projets passés en revue lors cet entretien, que ce soit *Caravane Tour*, *La Flèche*, *La place Faidherbe* ou encore *Mobilier urbain* implique l'habitant dans le développement de son territoire. Reprenons le projet du *Mobilier urbain* pour la cité du 12/14 à Lens. Selon Léa Barbier ce type de projet permet une réappropriation de son environnement pour l'habitant et viens renforcer son appartenance à son territoire. Le fait d'être amener à repenser son environnement, de le questionner avec un groupe issu du même espace, de l'envisager autrement et ensuite de participer pratiquement à sa transformation produit un sentiment de fierté. Ce sentiment vient participer à l'ancrage territoriale de l'habitant, soit l'affection qu'il porte à son territoire. L'appartenance territoriale est une part importante de l'individualité de chacun au même titre que peut l'être une appartenance sociale. Selon le Centre national de la fonction publique territoriale « l'appartenance territoriale fonctionne comme un ascenseur, dans les deux sens. Un projet de territoire bien construit s'appuie sur les richesses et les atouts qui rendent le territoire attractif et répond aux attentes et modes de vie des habitant.e.s, favorisant ainsi leur attachement au territoire. L'appartenance est donc à la fois historique et construite, et diffère fortement d'un territoire à l'autre¹¹⁶ ». Les actions culturelles des artistes cités précédemment participent à générer ce sentiment. Mais alors comment ce phénomène se traduit dans le secteur touristique ?

b) L'action culturelle un nouvelle outil pour la filière touristique

a. *La démarche action culturelle vers le mouvement staycation par une nouvelle perception de son environnement*

L'apport d'un nouveau regard sur son environnement n'est-il pas une manière de le redécouvrir ? Belinda Annaloro interroge ce processus à travers ses actions culturelles. A travers sa pratique artistique elle cherche à faire redécouvrir aux participants leur environnement quotidien à la manière d'un touriste. Est-il ici question de tourisme de proximité ? Le tourisme correspond aux « activités déployées par les personnes au cours de

¹¹⁶ Le Centre national de la fonction publique territoriale, Le projet de territoire. Le fait intercommunal : enjeux, stratégie, sens., Le Centre national de la fonction publique territoriale, [en ligne], consulté le 28/08/20. URL : https://www.cnfpt.fr/sites/default/files/pjet_terrirt_03_appartenance.pdf

leurs voyages et de leurs séjours dans les lieux situés en dehors de leur environnement habituel pour une période consécutive qui ne dépasse pas une année à des fins de loisirs, pour affaires et autres motifs¹¹⁷ ». Il est donc question de réaliser des activités à distance de son environnement quotidien au cours d'un déplacement pour motif spécifique engendrant plus d'une nuitée. L'adjectif proximité élimine ici la notion de distance et ramène l'individu au sein de son propre environnement ou en tout un lieu proche. Il est alors légitime de se demander pourquoi ne pas parler d'excursionniste plutôt que de touriste. Le tourisme de proximité, se rapporte à ce que Jean-Luc Boulin, directeur de la Mission des offices de tourisme Nouvelle-Aquitaine, nomme le locatourisme. Il s'agit ici de partir en vacances à seulement quelques kilomètres de chez soi. Alors que le terme de *staycation* n'implique pas de déplacements, ce mot est la contraction de *stay*, rester, et de *vacation*, vacances, désignant « le fait que des individus restent sur leur lieu de résidence pendant leurs vacances¹¹⁸ » selon Jean-Christophe Dissart, professeur de géographie à l'Université Grenoble Alpes. Le géographe indique que ce concept a émergé en 2008 avec les crises économiques prenant à la gorge beaucoup de foyers, les poussant à passer leurs vacances chez eux et à découvrir leur propre territoire. Aujourd'hui, le *staycation* se démocratise au même titre que les itinérances douces. Les territoires définissent de plus en plus leur stratégie touristique à destination de leur propre population. De quelle manière les actions culturelles peuvent-elles intervenir sur ce processus ?

Afin de tenter de répondre à ce questionnement prenons l'exemple du projet participatif *Caravane Tour* développé par le collectif Faubourg 132. Il s'agit d'un projet réalisé dans le cadre d'une résidence mission d'appui artistique initié par la DRAC des Hauts-de-France (pas de collaboration avec l'UNAT ici) qui s'est déroulé sur l'agglomération de Lens/Liévin. Ici l'idée était de fédérer plusieurs acteurs de la communauté d'agglomération : des collèges, des écoles, un ehpad, et l'école de la deuxième chance. L'idée était de créer un dispositif « qui appartiendrait à chaque structure, qui serait mobil, qui pourrait se déplacer du coup selon les événements de chaque structure¹¹⁹ » qu'ils créeraient tous ensemble sur la durée de la résidence. L'une des villes de l'agglomération possédait une caravane inutilisée et obsolète, c'est ce qui a impulsé l'idée de « réactiver cet objet caravane en sorte d'espace ouvert¹²⁰ ». Ce projet possède deux composantes, celle de la rénovation de la caravane et celle de l'animation de l'objet. Le

¹¹⁷ Glossaire de base de l'OMT : <http://media.unwto.org/fr/content/comprendre-le-tourisme-glossaire-de-base>

¹¹⁸ Jean-Christophe DISSART, *Staycation un phénomène parti pour rester ?*, dans : Revue Espace n° 353, Staycation et locatourisme, p.7

¹¹⁹ Entretien réalisé avec Léa Barbier

¹²⁰ Entretien réalisé avec Léa Barbier

collectif souhaitait que l'objet puisse perdurer après son départ et que les différentes structures continuent de travailler à des programmations régulières. Pour son inauguration il y a eu trois temps fort.

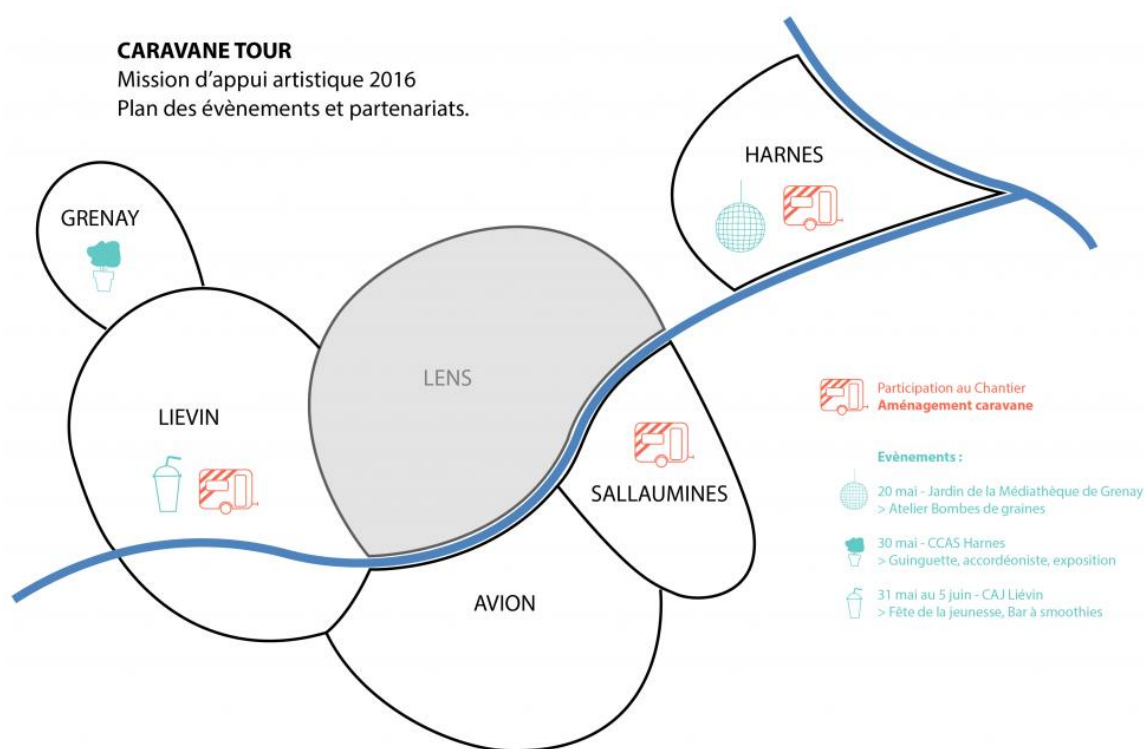


Figure 11 : Collectif Faubourg 132, projet Caravane Tour, Plan des événements et partenariats, Résidence M.i.A.A. 2016

Ces ateliers itinérants créés par des habitants du territoire ont participé en différents points à la valorisation sociale et touristique du territoire. D'abord, une valorisation sociale grâce : au positionnement en tant qu'acteur de l'habitant, à la possibilité d'animer lui-même son territoire, au travail en collaboration entre plusieurs groupes constitués. Ensuite, une valorisation touristique à double potentialité. Premièrement, la plus évidente, la mobilité de la caravane invite les habitants à se déplacer dans l'ensemble des communes de l'agglomération. De plus, la fierté retirée d'un tel projet permet de renforcer l'appartenance territoriale ainsi que de resserrer le tissu social, des facteurs propices à l'engagement du phénomène *staycation* sur un territoire. Deuxièmement, comme l'explique Léa Barbier, la communication autour de leur présence sur le territoire, la mobilité et le dynamisme du projet ainsi que les réseaux de pairs ont permis d'attirer des individus en dehors des cercles sociaux des participants. Il est facile d'imaginer que ce type de projet initie du tourisme de proximité, de l'excursionnisme ainsi qu'un phénomène de *staycation* par l'animation du terrain par les habitants.



Figure 12 : Collectif Faubourg 132, projet Caravane Tour, Guinguette, Résidence M.i.A.A. 2016

b. L'action culturelle, une plus-value pour le tourisme ?

Au cours de la partie précédente nous nous sommes concentrés sur l'hypothèse suivante : les actions culturelles investissant l'espace public entraînent une valorisation touristique du territoire. Nous avons déterminé qu'il y a effectivement une valorisation touristique qui s'opère sous des schémas alternatifs comme le phénomène *staycation*. Il convient ici de s'interroger : quant à la portée de ces actions sur le secteur touristique, quant aux impacts des dispositifs étudiés sur les structures touristiques, et quant à la capacité des deux secteurs à collaborer.

Les résidences mission d'appui artistique initiées par la DRAC et l'UNAT ont plusieurs objectifs. Nous avons jusque-là passé en revue les différentes motivations d'un tel dispositif artistique pour les acteurs du secteur culturel. Mais alors quelles étaient les intentions de l'UNAT ? Nous n'avons pu recueillir leur avis, nous nous appuyons donc sur les explications d'Éric Le Moal et d'Ashraf Al Sguyyr. Tout d'abord il faut souligner que la mission de sensibilisation ne cherchait pas seulement à atteindre les touristes, le but était également de sensibiliser les équipes des structures touristiques mais sous la forme d'une « formation échange¹²¹ ». Ici, Éric Le Moal décrit la volonté pour la DRAC et l'UNAT certes de sensibiliser à l'art les touristes et les acteurs du tourisme, mais aussi de former les professionnels du tourisme à l'accueil de propositions artistiques. Le but étant que les acteurs

¹²¹ Entretien réalisé avec Eric Le Moal

touristiques se familiarisent et apprennent au cours de cette expérience à organiser ce type de propositions eux-mêmes. Le but est de faire des acteurs du tourisme une voix de plus en faveur de la démocratie culturelle.

Ashraf Al Sughayyr, explique que dès sa création l'auberge de jeunesse Stéphane Hessel avait pour vocation de s'ouvrir à son environnement, aux habitants et aux acteurs du quartier et ainsi de créer du lien entre voyageurs et habitants. C'est pour continuer en ce sens que la direction de l'auberge à accepter de participer à cette expérience de résidence M.i.A.A., afin de renforcer son ouverture et son engagement dans les activités artistiques. Le directeur évoque également cette résidence comme une véritable plus-value, comme une nouvelle expérience pour les touristes, mais aussi pour l'équipe sans pour autant aller jusqu'à parler de formation comme le fait Éric Le Moal. Selon lui, la valorisation touristique de la ville s'intègre aux propositions des artistes et vient bien faire partie du dispositif. Cependant, il n'a pas de réel affirmation sur d'éventuels impacts touristiques, comme la fréquentation par exemple.

Ces dispositifs sont une plus-value pour les structures touristiques, les acteurs interrogés sont unanimes. En effet on peut considérer que les artistes représentent une plus-value par leur présence puisqu'ils sont un complément d'offre, et une manière de se distinguer sur le marché. Cependant, selon les artistes les dysfonctionnements du dispositif sont trop nombreux pour que l'on puisse le considérer comme fonctionnel. Ils relèvent deux problématiques.

La première concerne le type de structure, le type d'organisation dans lesquels les artistes sont amenés à intervenir. Maxime Brygo explique que sans la présence de ces jeunes, il aurait été difficile de capter d'autres participants. L'auberge de jeunesse n'est pas un espace propice pour accueillir une telle résidence, il se serait certainement trouvé dans la même situation que Belinda Annaloro à la différence que Maxime Brygo ayant davantage une démarche de rencontre serait allé chercher les habitants du quartier. Comme il l'explique lors de cet entretien, ne pouvant saisir les touristes, il créait des gestes artistiques à leur intention. Il pense que cette même résidence dans le cadre d'un village vacances doit être plus réalisable. Pourtant l'expérience de Leila Willis nous prouve que ce n'est pas le cas. Le photographe soulève également la difficulté de capter le public en dehors d'une structure, en dehors d'une organisation tout simplement. Il explique que c'est souvent parce que l'on fait partie d'un groupe, que l'on est rattaché à une structure ou ce type d'attache que l'on vient à ce genre de projet en tant que participant.

La deuxième problématique est celle de l'organisation même de l'action culturelle et sa coordination au sein de la structure. Ils évoquent une absence de coordination et d'accompagnement de l'artiste malgré une nécessité dans bon nombre de résidence. Selon eux, l'accompagnement d'une personne du territoire est essentiel pour évaluer les besoins mais aussi pour prévoir les difficultés, et ainsi gagner en efficacité. Le coordinateur ayant la connaissance de son territoire et des acteurs qui le compose cela représente pour l'artiste un véritable gain de temps et donne plus de chance de réussite au projet. De plus, ils soulignent que l'artiste ne sait pas à l'avance quelle typologie de public il va recevoir et ne lui permet de préparer en amont des projets adaptés, ce qui peut le mettre en difficulté et créer un temps de latence avant le véritable démarrage de la résidence. Dans ce même temps, nous avons évoqué l'objectif pour la DRAC et l'UNAT de former les structures touristiques à recevoir ce type de dispositif pour ensuite les initier par eux-mêmes. Selon Maxime Brygo, on ne peut pas dire que cet objectif fut atteint, il doute que ces gestes artistiques ou propositions aient été pérennisés, ni que la structure si soit réellement investie. Il souligne tout de même qu'au fil des semaines, l'équipe de la structure a développé une curiosité pour son travail. Il estime avoir été effectivement une plus-value en termes d'offre pour la structure mais il ne considère pas que ce soit son rôle.

Leila Willis quant à elle évoque des difficultés à remplir ses objectifs et même à mener à bien sa mission. En effet, elle évoque de véritables difficultés dans ses relations avec l'équipe de la structure. Elle parle d'incompréhension, de relation conflictuelle, voir même d'un dénigrement dans son travail. Ajoutons à ça la difficulté de mobiliser un public touristique en perpétuel mouvement sans le soutien et la connaissance des professionnels du tourisme. Elle soulève un manque de préparation de la structure. Tout comme Belinda Annaloro elle suggère un mauvais calibrage du dispositif pour le champ touristique, un manque de communication entre les triparties et une attente des structures en dehors des objectifs initiaux. Eric Le Moal lui-même exprime des doutes quant à l'efficacité du dispositif et ses capacités à transformer le tourisme culturel. Les secteurs culturels et touristiques trouveront-ils un outil leur permettant de collaborer et d'avancer vers un même objectif ?

Conclusion

En introduction je m'interrogeais sur la force d'action des dispositifs d'action culturelle comme outil de cohésion sociale et de développement du territoire.

J'ai démontré dans ce mémoire le rôle de la culture et plus encore des politiques culturelles au sein de notre société. Nous avons parcouru l'histoire de ces politiques pour comprendre que le mot d'ordre aujourd'hui est démocratie culturelle. Nous avons également étudié les mouvements de l'art contemporain pour comprendre de quelle manière les artistes ont déconstruit le monde de l'art élitiste pour venir s'insérer dans le quotidien, abaisser les frontières entre l'art et la vie. Accompagnée d'un tournant pédagogique, des politiques populaires et de l'émergence des stratégies *bottom up*, l'action culturelle s'est imposée comme la solution dans la lutte pour la culture pour tous. Nous avons cherché à démontrer à travers cette recherche que la pratique artistique et plus encore dans le cadre d'une production collaborative était un facteur d'impact socio-culturels. En effet, le fait de se mettre en action et de participer au même titre que l'artiste à la création permet non seulement un glissement de la place de spectateur mais aussi une valorisation de soi. Nous avons également démontré que ces actions participaient certes à l'affirmation de sa singularité mais aussi créer une cohésion du corps social. Actives sur les territoires, les actions culturelles permettent aux habitants de redécouvrir leur territoire et de le transformer.

Reprenons nos hypothèses une à une. D'abord, le fait que les artistes invitent les publics à la pratique artistique lors des actions culturelles influence leurs recherches artistiques. Cette hypothèse ne peut être totalement confirmée. Les artistes ont affirmé faire de ces temps avec les publics des moments d'expérimentation de leur pratique. Dans certains cas, le travail en collaboration a permis aux artistes de développer de nouvelles propositions artistiques comme c'est le cas pour Belinda Annaloro qui suite à son projet de résidence est revenu au dessin et a développé son projet *Ami Ami*. Cette hypothèse est nuancée mais ne peut être infirmée pour autant, après le facteur pécunier elle est la seconde raison pour laquelle les artistes participent à ce type de projet, si ce n'est qu'on parlera d'avantage d'expérience. La deuxième hypothèse dit que : le fait que les artistes invitent les publics à la pratique artistique lors des actions culturelles entraîne une nouvelle place du spectateur et une nouvelle lecture de l'art contemporain. Cette hypothèse quant à elle peut être confirmée, les enquêtes ont démontrées que le passage par la pratique est un outil à la sensibilisation et à l'apprentissage. Elle permet aussi de désacraliser ce qu'est l'art et met l'individu dans une dynamique pragmatique.

La troisième hypothèse consiste à dire que : l'action culturelle est un outil de cohésion sociale pour les territoires. Comme évoqué les actions culturelles se déroulent en groupe constitué et participe à la sociabilisation. A l'échelle d'un projet participatif entre habitants par exemple, le dispositif permet de regarder ensemble dans la même direction, d'interroger son environnement et d'évaluer ensemble de la manière dont on souhaite vivre le territoire. Le dispositif permet alors un renforcement de l'appartenance territoriale. La dernière hypothèse affirme que : les actions culturelles investissant les espaces publics entraînent une valorisation touristique du territoire et participent au développement du territoire. Nous avons ici étudié les tendances d'esthétisation des territoires afin de comprendre de quelle manière elle s'intègre au développement d'un territoire. Les projets participatifs viennent transformer le territoire, l'esthétiser et en faire un environnement sensible attractif. Au-delà de l'aspect esthétique ces modifications participent à rendre usuel l'espace, à le rendre conforme à l'usage que souhaiterais en faire les habitants. Ces projets participent à animer le territoire, à le mettre dans une dynamique de tendance touristique par son esthétisation et encore le phénomène de *staycation*.

Il faut tout de même aborder la limite de cette recherche. Nous nous sommes ici basé sur des dispositifs à échelle micro, qui permettent seulement d'entrevoir ce que pourrait engendrer l'action culturelle si elle était utilisée à l'échelle macro d'une territoire. Cela nécessitera une enquête plus large, voire l'expérimentation même d'un projet afin de prouver que l'action culturelle pourrait réellement être une stratégie de développement des territoires. Cette enquête vient également mettre en lumière les disfonctionnements de gestion de ces dispositifs et la difficulté pour les acteurs du tourisme de se projeter pleinement dans cette démarche. Les valeurs du tourisme et du secteur culturel se trouvent parfois trop éloignés pour marcher ensemble vers un même but : celui de la cohésion sociale des territoires, de la sensibilisation à l'art et du développement de nos territoires comme des environnements sensibles et usuels.

Pour conclure, les actions culturelles participatives semblent tout à fait pouvoir prétendre au statut d'outil de cohésion sociale et de développement des territoires en créant une nouvelle place du spectateur. Reste à repenser le schéma de gouvernance et la manière dont peuvent interagir le secteur du tourisme et de la culture.

Afin d'imaginer quel pourrait être le rôle aujourd'hui de tels dispositifs il suffit de penser à ce que nous avons vécu ces derniers mois. La pandémie Covid 19 a transformée nos rapports

sociaux et altérée le tissu social. La sociabilisation des plus jeunes est mise en péril et nos interactions se trouvent profondément détériorés par la distanciation sociale. Le climat de défiance à l'égard de l'autre semble plus que jamais exacerbé. A nouveau, le gouvernant semble croire que le secteur culturel pourra intervenir dans le chaos social qui se joue ici. Mercredi 26 aout 2020, le premier ministre Jean Castex annonce le versement de deux milliards d'euros au secteur culturel. Alors, dans ce contexte pandémique, le gouvernant ne va-t-il pas donner à la culture le maillot d'attaquant ?

Bibliographie

BOURDON A., CONFORTI M., FOURTEAU C., GALARD J., GALLUZI P., LYDECKER K., MIDDAG I., POULOT D., RECHT R., REEVE J., SAND G. *Le regard instruit, Action éducative et action culturelle dans les musées*. Paris : La documentation française.

Serge CHAUMIER, François MAIRESSE, *La Médiation Culturelle*. Paris : Armand Colin.

Pierre MOULINIER., *Histoire des politiques de « démocratisation culturelle », La démocratisation culturelle dans tous ses états*. Comité d'histoire. Ministère de la Culture et de la Communication. Publié le 28 avril 2011, révisé juillet 2012.

Jacques RANCIERE., *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions.

Franck POPPER, *Art, Action et Participation L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris : Klincksiek.

Serge SAADA, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*. Toulouse : éditions de l'attribut.

S. AIRAUD, J. ZASK, P. MURIN, F. HIFFLER, C. POULIN, J-P. COMETTI, A. CHEVREFILS-DESBIOLLES, E. MILON, C. BISHOP, P. ARDENNE, M. PRESTON, M. MANCHOT, A. COTTIN, R. JEUNE, N. FLOC'H, F. FRIMAT, T. THIEU NIANG, F. DE CHAILLE, F. LEIBOVICI, A. TRICOIRE., V. ROUZE, V. PHET, J. DUC-MAUGE, M. VILLENEUVE, G. BAUME, C. DIGARD, S. THIERY, *Participa(c)tion*, Mac Val, Paris, 2014

S. AIRAUD, M. BADHAM, V. BOBIN, A. ANCIRA, C. DARROUX, F. DECK, M. FRASER, A. HUSNI-BEY, V. GOUDINOUX, N. GUELL, G. KESTER, C. LOUIS, M. MANDART, F. JOU, C. MAUREL, P. NICOLAS-LE STRAT, C. POULIN, M. PRESTON, K. SCHNELLER, M. SUCHET, M. VILLENEUVE, *Co-Création*, CAC Brétigny et éditions empire, 2018

F. MAIRESSE, F. ROCHELANDET, *Economie des arts et de la culture*, Armand Colin, Paris, 2015

Lecture d'extraits :

David VERCAUTEREN, *Micropolotiques des groupes, pour une écologie des pratiques collectives*, Editions Les Prairies Ordinaires, 2011, p. 31

Pierre BOURDIEU, *La Reproduction, Eléments d'une théorie du système d'enseignement*, Les éditions de minuit, 1970, 284 p.

Thierry PACQUOT, *Introduction*, dans : *Thierry Paquot éd., L'espace public*, La Découverte, Paris, 2009, p. 3-9.

Maria GRAVARI-BARBA, *Stratégies de requalification dans la ville contemporaine. L'esthétisation du paysage urbain, symptôme d'une privatisation croissante des espaces publics*, Cahier de la méditerranée n°60, 2000, p. 223-224

Jean-Christophe DISSART, *Staycation un phénomène parti pour rester ?*, dans : *Revue Espace* n° 353, Staycation et locatourisme, p.7

Sylvia FAURE, *Lev Vygotski, Psychologie de l'art. Traduction de Françoise Sève*, Paris, La Dispute, 2005, p. 346

Jean-Claude SALLABERRY, *La représentation et le geste. Pragmatique et représentation*, Spirale Revue de recherches en éducation, 2005

Patrick FOUGEYROLLAS, *Principes directeurs pour l'Inclusion*, UNESCO, 2015, p.14

Pascal ORY, *La culture pour tous ?*, *L'Histoire* n°197, mars 1996, p. 84.

Simone WEIL, *L'enracinement, Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, 1990

Jean-Luc BARRE, Jacques CHIRAC, *Mémoires, Chaque pas doit être un but*, Nil Eds, 2009,

T. SCITOVSKY, *The joyless economy – An inquiry into human satisfaction and consumer dissatisfaction*, Oxford, Oxford University Press, 1976

Webographie

ADELINÉ Antoine, « MÉDIATION, droit », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mediation-droit/>

Patrick BRUNEL, « Démocratisation de la culture », *Études*, 2012/5 (Tome 416), p. 617-628. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-5-page-617.htm>

Culture pour tous, Lexique : La médiation culturelle et ses mots-clés, Culturepourtous.ca [PDF], consulté le 28/04/19. URL : https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique_mediation-culturelle.pdf

Serge BERSTEIN, « *FRONT POPULAIRE* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 août 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/front-populaire/>

Ministère de la Culture et de la Communication, *André Malraux*, rubrique Les ministres, culture.gouv, [en ligne], publié le 06/05/2013. Consulté le 25 avril 2019. URL : <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/L-histoire-du-ministère/Les-ministres/Andre-Malraux>

¹ <https://www.gouvernement.fr/partage/9939-affaires-culturelles>

Vincent Bridget, « *Tout sauf un spectateur passif* » : *Geoffrey Hill comme critique modèle*, *Diogène*, 2012, p. 121-137. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2012-1-page-121.htm>

¹ Chris Floyd, Geoffrey Hill, Poetry Foundation, 2016, [en ligne], consulté le 08/08/20. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poets/geoffrey-hill>

Avenel CYPRIEN, « *La « cohésion sociale » : de quoi parle-t-on ? Clarifier le concept pour consolider un nouveau modèle d'action* », dans : éd., *L'année de l'action sociale 2015 : Objectif autonomie*. Paris, Dunod, « Hors collection », 2014, p. 119-136. URL : <https://www.cairn.info/l-annee-de-l-action-sociale-2015-Objectif--9782100716449-page-119.htm>

Kevin Hannam, « Mobilités et événementialisation : Dubaï, ville de la vitesse », Via [En línia], 14 | 2018, Publicat el 20 décembre 2018, Consultat el 28 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/viatourism/3359> ; DOI : 10.4000/viatourism.3359

Siegfried FORSTER, *Éric Baudelaire, prix Marcel Duchamp 2019 : « voir ce qu'ils filment »*, RFI, [en ligne], publié le 15/10/19, consulté le 19/08/20. URL : <https://www.rfi.fr/fr/culture/20191015-eric-baudelaire-prix-marcel-duchamp-2019-film-college-dora-maar>

Ministère de la Culture et de la Communication, « André Malraux », rubrique Les ministres, culture.gouv [en ligne], publié le 06/05/2013. Consulté le 25 avril 2015. URL : <http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/L-histoire-du-ministere/Les-ministres/Andre-Malraux>

Raymonde MOULIN, Yves MICHAUD, « ART CONTEMPORAIN », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 27 avril 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-contemporain/>

Jo FREEMAN, *La tyrannie de l'absence de structure*, 1970, consulté le 21/08/20. URL : https://infokiosques.net/lire.php?id_article=2

Simone WEIL, *L'espace public, approche juridique, historique, sociale, culturelle*, Mission Interministérielle pour la Qualité des Constructions Publiques, [en ligne], consulté le 27/08/20. URL : <https://docplayer.fr/13719677-L-espace-public-approche-juridique-historique-sociale-culturelle.html>

Le Centre national de la fonction publique territoriale, *Le projet de territoire. Le fait intercommunal : enjeux, stratégie, sens.*, Le Centre national de la fonction publique territoriale, [en ligne], consulté le 28/08/20. URL : https://www.cnfpt.fr/sites/default/files/pjet_territ_03_appartenance.pdf

Glossaire de base de l'OMT : <http://media.unwto.org/fr/content/comprendre-le-tourisme-glossaire-de-base>

Définition :

Définition de cohésion, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 15/07/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coh%C3%A9sion/17019>

Définition de social, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 17/07/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/social/73133?q=social#72303>

Définition de locution corps social, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 17/07/20.
URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/social/73133/locution?q=CORPS+SOCIAL#166974>

Définition de démocratisation, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 15/04/19. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9mocratiser/23433>

Définition de médiation, dictionnaire Larousse [en ligne], consulté le 20/04/19, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9diation/50103>

Définition de vulgarisation, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 08/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vulgarisation/82649>

Définition d'événementialiser, diction Cordial [en ligne], consulté le 26/04/19. URL : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/%C3%A9v%C3%A9nementialiser.php>

Définition d'événementialisation, diction Cordial [en ligne], consulté le 26/04/19. URL : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/%C3%A9v%C3%A9nementialisation.php>

Définition d'événement, dictionnaire Larousse [en ligne], consulté le 26/04/19. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9v%C3%A9nement/31839>

Culture pour tous, Lexique : La médiation culturelle et ses mots-clés, Culturepourtous.ca [PDF], consulté le 28/04/19. URL : https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique_mediation-culturelle.pdf

Définition du préfixe « co », Dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 04/08/2020. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/co-/16723>

Etymologie de « co », CNRTL, [en ligne], consulté le 04/08/2020. URL : <https://cnrtl.fr/definition/dmf/CO>

Définition du mot public employé comme nom, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL: <https://www.universalis.fr/recherche/q/public/>

Définition du mot contemporain, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL: <https://www.universalis.fr/recherche/q/contemporain/>

Définition du mot art, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL : <https://www.universalis.fr/recherche/q/art/>

Définition d'agir, dictionnaire Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 27/04/19. URL : <https://www.universalis.fr/recherche/q/agir/>

Définition d'art, dictionnaire Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 29/04/19. URL : <https://www.universalis.fr/recherche/q/aRTISTE/>

Définition d'événement, dictionnaire Larousse [en ligne], consulté le 26/04/19. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9v%C3%A9nement/31839>

Définition d'agir, dictionnaire Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 27/04/19.

URL : <https://www.universalis.fr/recherche/q/agir/>

Définition d'événementialiser, diction Cordial [en ligne], consulté le 26/04/19. URL :

<https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/%C3%A9v%C3%A9nementialiser.php>

Définition d'identité, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 19/08/20. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/identit%C3%A9/41420>

Définition de plastique, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 18/07/20. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plastique/61502>

Définition de pratique au singulier, CNRTL, [en ligne], consulté le 10/08/20. URL :

<https://www.cnrtl.fr/definition/pratique>

Définition de pratique avec un déterminant exprimé ou sous-entendu, CNRTL, [en ligne],

consulté le 10/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pratique>

Définition de mettre en pratique quelque chose, CNRTL, [en ligne], consulté le 10/08/20. URL :

<https://www.cnrtl.fr/definition/pratique>

Définition de cognitif, CNRTL, [en ligne], consulté le 10/08/20. URL :

<https://www.cnrtl.fr/definition/cognitif>

Définition d'événementialisation, diction Cordial [en ligne], consulté le 26/04/19. URL :

<https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/%C3%A9v%C3%A9nementialisation.php>

Définition de subjectif, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 14/08/20. URL :

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/subjectif_subjective/75038

Définition d'objectif, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 14/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objectif/55356?q=objectif#54979>

Définition du mot art, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL : <https://www.universalis.fr/recherche/q/art/>

Définition du mot contemporain, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL: <https://www.universalis.fr/recherche/q/contemporain/>

Définition du mot public employé comme nom, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 avril 2019. URL: <https://www.universalis.fr/recherche/q/public/>

Définition de médiation, dictionnaire Larousse [en ligne], consulté le 20/04/19, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9diation/50103>

Définition de territoire, CNRTL, [en ligne], consulté le 25/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/territoire>

Définition de territoire, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 25/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/territoire/77470>

Définition d'esthétiser, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 27/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/esth%C3%A9tiser/31179>

Définition d'esthétique, CNRTL, [en ligne], consulté le 27/08/20. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/esth%C3%A9tique>

Définition de valorisation, dictionnaire Larousse, [en ligne], consulté le 27/08/20. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/valorisation/81001>

Table des illustrations

Figure 1 : Martha ROSLER, Ballons de la série House Beautiful: Bringing the War Home, photographie, 1967-72, MoMA collection	33
Figure 2 : Eric BAUDELAIRE, Dreadful Details, Berouth, photographie, 2006, CNAP collection	46
Figure 3 : Eric BAUDELAIRE, Un film dramatique, film, 2018	46
Figure 4 : Restitution de la résidence M.i.A.A. de Belinda Annaloro à l'auberge de jeunesse Stéphane Hessel de Lille.....	48
Figure 5 : exposition de cyanotypes durant la résidence M.i.A.A. de Maxime Brygo	48
Figure 6 : Atelier encre de chine sur paravents par Leila Willis au cours de sa résidence M.i.A.A à Ambleteuse	49
Figure 7 : Leila WILLIS, Planctomania : découpage et collage sur les vitres de la piscine	57
Figure 8 : La Flèche, projet participatif mené par le collectif Faubourg 132, Liévin, installation, 2017	60
Figure 9 : La place Faidherbe, projet participatif mené par le collectif Faubourg 132, Roubaix, design, 2016.....	61
Figure 10 : Marche jusqu'au sémaphore de Sangatte, découverte du paysage à travers les divers motifs dessinés par le vent et l'eau	62
Figure 11 : Collectif Faubourg 132, projet Caravane Tour, Plan des événements et partenariats, Résidence M.i.A.A. 2016	65
Figure 12 : Collectif Faubourg 132, projet Caravane Tour, Guinguette, Résidence M.i.A.A. 2016	66