

Béatrice Madiot

Université de Picardie Jules Verne, CRP CPO

Synthèse du Projet Res-sentir / Op de tast

**Recherche-action autour des médiations sensorielles dans le
domaine culturel**

Actieonderzoek over zintuiglijke bemiddeling op cultureel gebied

Porté par
Beheerd door

*cinquante
nord*



avec le soutien de
met de steun van



Vlaanderen
verbeelding werkt

Table des matières

1	Introduction.....	3
2	L'interculturalité.....	4
3	La transdisciplinarité	7
3.1	Transdisciplinarité dans l'animation des ateliers	7
3.2	Transdisciplinarité et recherche-action.....	8
4	Le déroulement des ateliers.....	10
4.1	Ouverture des ateliers.....	10
4.2	Développement des ateliers.....	11
4.2.1	Jouer.....	11
4.2.2	Entre répétition et variation	12
4.2.3	Produire.....	14
4.3	Clôture des ateliers.....	15
5	L'expérience sensorielle	16
5.1	Des capacités sensorielles	16
5.2	Des capacités perceptives	19
5.2.1	La proprioception	19
5.2.2	La perception de l'espace.....	19
5.3	Des capacités physiques	20
5.4	Des capacités cognitives.....	21
6	L'inclusion.....	23
6.1	Le groupe des participants	24
6.2	Les participants, l'animateur et les acteurs culturels.....	25
6.3	Les participants les visiteurs et le personnel des structures d'accueil.....	26
6.4	Le timing de l'atelier comme élément d'inclusion	28
7	Le contexte d'organisation des ateliers	29
8	Conclusion	32
9	Bibliographie	33
	Index des tableaux	35
	Index des figures	35
	Annexes.....	36
	Annexe 1.....	36
	Annexe 2.....	38
	Annexe 3.....	46

1 Introduction

Le présent rapport vise à rendre compte de l'expérience sensorielle mise en place lors d'une médiation culturelle auprès de publics éloignés de l'art. Peu utilisée dans une approche "classique", la médiation par les sens constitue une originalité de ce projet. En effet, la consultation des travaux de recherche ou des ouvrages généraux sur la médiation culturelle (Chaumier S., Mairesse, 2017 ; Saada S., 2012) n'apporte que peu d'éléments sur l'introduction des sens dans cette pratique professionnelle.

A l'inverse, l'inclusivité, l'accessibilité à l'art de tous les publics est largement documentée et participe des politiques de démocratie culturelle. Cette préoccupation professionnelle majeure a été reprise dans ce projet en se matérialisant en "actions d'accompagnement qui se déploient dans l'espace de production d'objets culturels et de langages produisant du sens et des liens" (Lafortune, 2012, p.211).

Le choix de combiner ces deux axes, médiation par les sens et inclusivité, a été nourri par la volonté d'analyser, de prendre du recul, de questionner les pratiques professionnelles de la médiation culturelle, en expérimentant de nouvelles façons de faire. Relever ce défi nécessitait de faire des pas de côté par rapport à des pratiques de médiation plus habituelles, d'où le choix de la médiation par les sens pour des publics éloignés de l'art. Le fait de quitter volontairement sa "zone de confort" professionnelle pour penser autrement sa pratique, a été accentué par l'introduction dans ce projet de deux autres axes, l'interculturalité et la transdisciplinarité, qui ont contribué à renforcer le caractère novateur de ce projet.

L'interculturalité a pris la forme d'un projet transfrontalier et un échange continu entre deux organisations, public et 50° Nord et 3° Est, implantées respectivement dans la Communauté flamande de Belgique et la Région des Hauts-de-France. La transdisciplinarité s'est concrétisée notamment par le recrutement d'artistes pour animer les ateliers, par leur discipline de prédilection, et d'un chercheur pour le volant recherche.

Compte tenu de ces choix, la problématique de cette recherche-action s'articule autour des deux questions suivantes :

Comment la participation à une expérience sensorielle, contribue à ce que des publics éloignés de l'art comme spectateurs et/ou participants, leur permet de découvrir une activité sociale à laquelle ils n'avaient que difficilement accès et/ou dont ils étaient privés ;

Comment l'aspect collectif et interculturel de la participation à une activité artistique contribue à générer une expérience inédite de l'altérité et du groupe en favorisant le lien social, l'inclusion sociale par une modalité originale de rencontre, de partage et de découverte de l'autre.

Pour rendre compte de cette recherche-action, les 4 axes de ce projet, l'interculturalité, la transdisciplinarité, l'expérience sensorielle et l'inclusion, constituent 4 parties de ce rapport. Les deux premiers seront abordés dans un 1^{er} et 2^{ème} temps, puis la partie suivante sera

consacrée au déroulement des ateliers, avant que l'expérience sensorielle et l'inclusivité ne soient déployées. Le rôle des partenariats antérieurement tissés seront pour finir abordés.

2 L'interculturalité

L'interculturalité a été pensée dès le lancement du projet en janvier 2022 (Figure 1). En effet, dans le projet Res-sentir / Op de tast, il s'agit de "favoriser une meilleure interconnaissance des structures culturelles de part et d'autre de la frontière et des habitudes de travail partagées. (...) La première phase de développement du projet s'est nourrie d'échanges culturels transfrontaliers entre acteurs culturels. Ces échanges se sont concentrés en premier lieu sur le partage et la découverte d'initiatives existantes et de pratiques de médiation culturelle respectives. Il s'agit ici de valoriser les expériences, forces et fragilités de chaque territoire quant à la question de l'inclusion et de l'accessibilité." (Appel d'offres). Pour ce faire, deux structures / plateformes culturelles transfrontalières ont collaboré :

- La plateforme publiq, en tant que coordinateur du réseau Vitamine C (<https://www.publiq.be/fr/projets/reseau-vitamine-c>). Cette association à but non lucratif a conclu un accord de gestion avec les autorités flamandes de Belgique pour rapprocher, "l'offre et la demande ; les organisateurs et le public. Nous aidons les autorités locales et les organisateurs à mieux comprendre leur public, et le public à trouver plus facilement des activités de loisirs. (...) publiq rassemble les organisateurs, les autorités et les experts" (<https://www.publiq.be/fr/projets>).
- L'association 50° Nord - 3° Est. Ce réseau de professionnels des arts visuels des Hauts de France et territoires transfrontaliers a pour objectif de "favoriser durablement le développement des arts visuels en Hauts-de-France et sur les territoires transfrontaliers ; [de] participer en tant que réseau de compétences à la structuration du secteur dans une démarche coopérative (...) ; fédérer les acteurs professionnels des arts visuels" (<https://50dn-03de.eu/>)

Dans une 1^{ère} phase du projet (Figure 1), l'interculturalité s'est concrétisée au cours d'échanges constants pour comprendre la façon dont s'organise et est pensée la médiation culturelle en France et en Belgique.

En France, les médiateurs sont plutôt rattachés à des lieux culturels. "Le médiateur culturel travaille, sous l'autorité d'un élu, à la programmation culturelle d'une collectivité ou d'un établissement. A ce titre, il côtoie divers interlocuteurs (directeurs de tournée, agents de la mairie, fonctionnaires de la préfecture, entrepreneurs...) avec qui il doit négocier" (<https://www.cidj.com/metiers/mediateur-culturel-mediatrice-culturelle>). Cette situation engendre de fait une spécialisation de ces professionnels dans des domaines artistiques particuliers. Ainsi toutes les structures françaises impliquées dans le projet (Annexe 3) sont spécialisées dans les arts visuels.

Cette particularité n'est pas partagée par les médiateurs culturels belges dans la mesure où ils sont plutôt employés dans des associations indépendantes des musées comme les structures impliquées dans ce projet (Annexe 3). "Le médiateur exerce ses activités en tant que salarié

au sein d'institutions (socio-)culturelles, d'associations, d'administrations communales, etc. Autonome ou travaillant en équipe et sous l'autorité d'un supérieur, il peut avoir la responsabilité totale ou partielle d'un projet ou d'une activité" (<https://metiers.siep.be/metier/mediateur-culturel-mediatrice-culturelle/>).

L'interculturalité a été aussi mobilisée dans ce projet pour appréhender la façon dont la médiation culturelle est globalement pensée en France et en Belgique et comment chacun conçoit, imagine l'introduction des sens dans sa pratique professionnelle. Tous les membres du partenariat ont été conviés à participer à des ateliers pour éprouver les façons de mettre en œuvre l'expérience sensorielle. Dans le même ordre d'idées, les structures d'accueil ont été visitées par les différentes équipes.

Cette interculturalité s'est prolongée dans la phase action de ce projet par la mutualisation des ressources. Cette mise en commun a abouti, lors de la préparation des ateliers à choisir,

- des lieux d'intervention :
 - 2 ateliers ont eu lieu dans la Communauté flamande de Belgique (Centre d'art contemporain Wiels de Bruxelles et le Be-part de Courtrai)
 - 2 ateliers ont eu lieu dans les Hauts-de-France (le LaM de Villeneuve d'Ascq et la Maison d'arrêt de Valenciennes).
- des œuvres présentées : dans 2 des 4 ateliers, les œuvres proposées émanaient d'artiste(s) d'autre(s) culture(s) que celles des participants.
 - Au Wiels, est présentée une exposition de Marc Camille Chaimowicz, "artiste né à Paris et ayant grandi à Londres où il vit encore aujourd'hui" (Livret de l'exposition)
 - Au LaM où des œuvres d'art moderne, contemporain, d'art brut sont exposées
- des équipes d'acteurs culturels : pour chacun des 4 ateliers, 4 médiateurs ont été impliqués dès leur conception :
 - 2 Flamands issus de la plateforme de public (excepté pour l'atelier de la Maison d'arrêt où seul un représentant de public a pu être intégré)
 - 2 Français issus du réseau 50° Nord - 3° Est (Tableau 1)

Ainsi lors de l'étape 2 du projet, phase action (Figure 1), l'interculturalité a été introduite dans chaque atelier puisque l'équipe d'acteurs culturels (2 Flamands et de 2 Français) était présente. Cette interculturalité a suscité ou non la curiosité des participants.

Au Be-part, l'interculturalité a provoqué l'intérêt des participants qui ont réagi quand deux membres de l'équipe se sont présentés comme françaises. Tout un échange s'est alors mis en place à partir de leurs prénoms agrémentés de quelques mots français (bonjour). Un participant se prénomme Jean-François, il rapproche François de français.

Au cours de l'atelier, la communication entre les participants et l'acteur culturel français s'est effectuée en recourant à un langage gestuel¹.

Si au Be-part, le non-partage d'une même langue a initié un échange avec les étrangers, il n'en a pas été de même dans les 3 autres ateliers. Pour la Maison d'arrêt et le Wiels,

¹ En bleu, vignettes illustrant le propos et directement issues des observations.

l'interculturalité de l'équipe n'a pas été relevée, possiblement car le français était partagé par l'ensemble des protagonistes. Pour le LaM, les participants étant eux-mêmes de cultures diverses et ne maîtrisant pas encore la langue française, aucune attention particulière n'a été éveillée par la présence dans l'atelier de personnes venant de la Flandre.

Si l'interculturalité a été présente lors de la phase 1 du projet, elle a aussi été introduite dans la phase de concrétisation du projet,

- par le choix des participants, ce qui a été le cas dans un des 4 ateliers.

Les 5 enfants (de 7 à 10 ans) accueillis au LaM bénéficient du dispositif "Elève allophone nouvellement arrivé" (EANA). Leur compréhension du français et leur expression en français étaient en cours d'acquisition².

- par l'introduction d'éléments de la vie culturelle d'origine des participants dans le cours même de l'atelier.

Au LaM, l'interculturalité a été introduite à deux moments de l'atelier par l'animatrice, Mylène Benoît :

** Lors du 1^{er} atelier de 10h53 à 11h15 : Mylène Benoît demande aux enfants s'ils dansent chez eux et/ou si leurs parents dansent, s'ils connaissent des danses de leur pays. Elle introduit l'idée de danse traditionnelle pour les mariages par exemple. Pour encourager les enfants à montrer ces danses, elle les invite à lui indiquer les musiques allant avec elles, les cherche sur son ordinateur.*

** A la fin du 1^{er} atelier et au début du 2nd atelier : "On se met en cercle, on fait une chaîne en se disant au revoir en plusieurs langues" dont la langue des enfants.*

Ce faisant, les participants contribuent au processus même de la médiation culturelle, et prolongent l'axe interculturel de ce projet. Outre que cela favorise le rétablissement d'une certaine symétrie dans la relation à l'animateur, l'incorporation d'éléments du monde des participants leur permet aussi de pouvoir assurer une continuité entre l'atelier, l'art, leur culture d'origine et leur vie quotidienne en rendant ces différents mondes poreux les uns aux autres.

14h03 : Jean-Marie Oriot à la Maison d'arrêt introduit le deuxième jeu en se présentant : il est artiste et travaille en faisant du théâtre participatif

Jean-Marie Oriot conçoit les ateliers qu'il anime et ses spectacles en effaçant volontairement la frontière entre le moment où l'atelier, le spectacle débute et le moment où il se termine. Ainsi ces deux mondes ne font plus qu'un et s'interpénètrent.

Préoccupation initiale du projet, l'axe interculturel s'est concrétisé aux différentes étapes de ce projet de sa constitution jusqu'au déroulement des ateliers. En laissant une grande marge de manœuvre aux différentes équipes, sa mise en œuvre a occasionné une diversité des situations de médiation culturelle par les sens, diversité qui a été accentuée par l'aspect transdisciplinaire de cette recherche-action.

² En vert, vignettes illustrant le propos et étant issues d'autres données que celles directement produites par l'observation comme le plan des lieux, des visites, d'informations obtenues lors de debriefings...

3 La transdisciplinarité

Dans le projet Re-sentir / Op de tast, la transdisciplinarité est l'un des 4 axes mis en jeu. "À l'issue des échanges entre professionnels membres du comité de pilotage du projet, des publics français et flamands seront amenés à se rencontrer dans le cadre d'expérimentations culturelles inclusives, associant artistes, chercheurs..." (Appel d'offres). Définie comme "ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline" (Lascaux, Morel, 2015, p.351-352), la transdisciplinarité permet en croisant les regards de comprendre le monde présent dans sa complexité et sa globalité. La transdisciplinarité a été introduite dans ce projet à deux niveaux : celui de l'animation des ateliers et celui de la recherche.

3.1 Transdisciplinarité dans l'animation des ateliers

Lors de la conception du projet, et particulièrement de la mise en place des ateliers, la transdisciplinarité a été introduite au plan de leur animation. Pour 3 d'entre eux, l'animateur n'était pas un médiateur culturel mais un artiste spécialement recruté pour cette occasion (Tableau 2) comme cela se pratique communément dans les théâtres et les centres d'art contemporain qui emploient "soit totalement, soit partiellement des artistes afin d'animer leurs ateliers" (Chaumier, Mairesse, 2017, p.187).

Si le recrutement d'artistes participe à la transdisciplinarité de ce projet, cette dernière a aussi concerné sa discipline artistique. En effet, alors que 3 des 4 lieux sont spécialisés les arts visuels (Wiels, Be-part et LaM), les artistes recrutés ont introduit au moins un art non visuel (danse, musique) dans la médiation culturelle (Tableau 2). Pour les ateliers proposés par 50° Nord-3° Est (Maison d'arrêt, LaM), la volonté de transdisciplinarité au plan de l'animation a pris un tour particulier dans la mesure où cette structure est spécialisée dans les arts visuels. Or, la discipline de prédilection des deux artistes, Mylène Benoît, chorégraphe, et Jean-Marie Oriot, scénographe, recrutés pour animer ces 2 ateliers, relève du spectacle vivant. Cette volonté de connecter un public éloigné des arts visuels par le moyen d'un artiste relevant du spectacle vivant participe à la transdisciplinarité de ce projet mais aussi à l'articulation des arts entre eux et à l'expérience sensorielle.

Du coup dans ces 2 ateliers, contrairement aux 2 autres, il s'agissait alors moins d'apporter des connaissances, de faire comprendre le projet d'un artiste, à un public éloigné de l'art contemporain que de le faire pratiquer un art en résonance (LaM) ou non (Maison d'arrêt) à des œuvres (Tableau 3).

L'introduction de la transdisciplinarité au plan de l'animation a contribué à amplifier la diversité des situations introduites par l'interculturalité. C'est cette diversité que le chercheur spécialement recruté devait saisir, ajoutant une nouvelle dimension à la transdisciplinarité et de ce projet.

3.2 Transdisciplinarité et recherche-action

Le projet Re-sentir / Op de tast comprend un volet recherche dont les objectifs généraux sont les suivants :

- "mutualiser des connaissances et partager des pratiques professionnelles dans le domaine de la médiation culturelle entre la Flandre et les Hauts-de-France ;
- favoriser une meilleure interconnaissance des structures culturelles de part et d'autre de la frontière et des habitudes de travail partagées ;
- produire des connaissances et une réflexion communes sur le sujet de l'inclusivité par les sens dans le cadre d'une journée d'étude, à partir d'une recherche-action" (Appel d'offres)

Pour ce faire, la phase 2 du projet Res-sentir / Op de tast (Figure 1), a débuté par le recrutement d'un chercheur. Son intégration à l'équipe a participé à la transdisciplinarité du projet puisque son rôle était "de tester les questionnements et hypothèses de la phase 1 du projet" (Appel d'offres).

Ces objectifs inscrivent ce projet dans une démarche de type recherche-action dans la mesure où sa mise en oeuvre satisfait simultanément aux 5 critères suivants :

- La recherche-action s'inscrit dans le monde réel de la vie courante. Par conséquent, "les actes posés par les agents prennent le caractère d'événements pour tous ceux qui sont concernés ; de ce point de vue chaque opération a un caractère irréversible, contrairement à ce qui se passe en général dans les recherches spéculatives, ou de laboratoire, ou dans les essais qui visent seulement une simulation" (Dubost, 1987, p.133). Du coup, elle introduit la recherche, et par conséquent la théorisation, dans les processus de l'action : que ce soit au sein d'ateliers, de bureaux, d'écoles... (Aebischer, Oberlé, 1990, p.31-32).
- La recherche-action a lieu sur une échelle restreinte et a un caractère local.
- La recherche-action est une action délibérée, volontaire qui se définit par des buts avec l'adhésion des intéressés en mettant l'accent sur la collaboration, la permissivité, et l'empathie des participants et des intervenants.
- La recherche-action contient un projet plus général qui se situe sur une autre échelle spatiale et temporelle : celle de la connaissance. Certains aspects de la recherche-action peuvent être modifiés à terme par ses résultats et par l'introduction d'un niveau théorique. L'idée est donc de dégager des enseignements transposables sinon généralisables pour guider les actions futures.
- Comme dans toute recherche, le chercheur accepte la rigueur méthodologique comme l'évaluation de l'action, le contrôle des effets mais aussi l'exploration, la distanciation qu'il doit respecter par rapport à sa problématique, la prise de conscience que la méthodologie et les référents théoriques utilisés ont des répercussions sur la recherche action.

Introduit dans ce projet alors que l'action avait été planifiée en termes d'ateliers, d'animateur, de lieu de médiation, de public visé..., le rôle de ce chercheur a été plus concrètement :

- De comprendre le dispositif et ses attendus
- De proposer une méthodologie adaptée s'inscrivant nécessairement dans une démarche scientifique inductive soit un "type de raisonnement susceptible de remonter des données de terrain à des constructions théoriques" (Voynet Fourboul, 2012, p.75-76).

Compte tenu de la diversité des dispositifs artistiques mis en place, de la spécificité des publics engagés, la méthodologie choisie pour le recueil des données a été l'observation directe qui consiste à relever "des comportements sociaux d'individus ou de groupes dans les lieux mêmes de leurs activités ou de leur résidence" (Peretz H., 2016, p.14). Elle présentait en outre l'avantage d'aborder les situations observées de façon holistique en préservant leurs spécificités, leur complexité afin de produire de la connaissance en contexte en repérant "l'ensemble des dimensions qui caractérisent un phénomène" (Jodelet, 2003, p.144).

Plus précisément, le type d'observation directe choisie ici a été l'observation non participante car l'extériorité du chercheur à la situation observée limite au plus son impact sur elle. En effet, il s'agit d'observer *in situ* les personnes impliquées dans une situation, c'est-à-dire "là où ils se trouvent, de rester en leur compagnie en jouant un rôle qui, acceptable pour eux, permette d'observer de près certains de leurs comportements et d'en donner une description qui soit utile pour les sciences sociales tout en ne faisant pas de tort à ceux que l'on observe" (Hughes, 1996, p.267).

Pour ce faire, les étapes méthodologiques classiques de l'observation non participante ont été respectées.

Lors du déroulement des ateliers, le chercheur a suivi les deux règles d'observation fondamentales établies par E. Bick (Delion, 2004)

- La règle de la "Tabula rasa". L'observateur doit mettre de côté tous ses a priori théoriques et observer sans interpréter ni conclure en situation. Il se focalise non sur ce qui *doit* être observé dans la situation mais sur le recueil des données afférentes à la situation (Ghiglione, Matalon, 1977, p.11).
- La règle d'être un "receveur" c'est-à-dire de ne pas demander un changement dans la situation, de n'interférer ni sur elle, ni sur les sujets observés.

Il s'est aussi appliqué à relever les détails (Piette, 2020) ce qui a impliqué d'observer "sans se focaliser, mais néanmoins tout observer, y compris les plus petits détails paraissant dépourvus de signification, l'observateur doit utiliser un mode d'attention très ouvert, non focalisé et non intrusif. [...]. L'observation est ainsi très attentive tout en "flottant" d'un plan à l'autre, permettant une résolution de la confrontation paradoxale de ces deux termes contradictoires : "attention" et "flottante"" (Prat, 2008, p.17-18).

Ce dernier a ensuite rédigé pour chaque atelier un compte rendu contenant "tout ce dont il [l'observateur] peut se souvenir, sans faire de tri entre ce qu'il suppose présenter un intérêt ou non, sans chercher à y attribuer un sens a priori. Il va ainsi refaire mentalement le film de

la séance [d'observation...]. Il va également noter tous les éléments de l'environnement, du décor, et leur changement, les paroles des protagonistes..." (Prat, 2008, 20).

Ces comptes rendus ont été envoyés pour relecture et complément à chacun des membres du projet impliqué dans l'atelier observé. Ils ont servi de base aux debriefings (Figure 1) qui s'en sont suivis et à la rédaction de ce présent rapport.

En tant qu'axe constitutif du projet, la transdisciplinarité, comme l'interculturalité, a été essentielle à la mise en œuvre des 4 ateliers observés, ce qui va être abordé dans la partie suivante.

4 Le déroulement des ateliers

Compte tenu du projet et de la marge de manœuvre laissée à chaque équipe pour le mettre en œuvre, chacun des 4 ateliers a expérimenté l'inclusivité par les sens de manière différente. Pour synthétiser ces résultats tout en préservant la diversité des situations observées, nous nous proposons dans cette partie d'exposer la manière dont elles se sont concrétisées lors des 3 étapes communes aux 4 ateliers, à savoir leur ouverture, leur déroulement et leur clôture³.

4.1 Ouverture des ateliers

Fondant le groupe, l'ouverture d'un atelier est nodale puisque cette phase inaugure sa naissance et détermine sa dynamique, son ambiance, son devenir. Cette ouverture passe classiquement par une présentation des objectifs du groupe et des différents protagonistes. Ainsi, les participants peuvent être identifiés par tout un chacun, "sont conscients les uns des autres, interagissent et s'inter-influencent directement" (De Visscher, 2001, 175).

La présentation des protagonistes et de l'atelier a suivi 3 configurations différentes :

- Soit elle a eu lieu dans le hall d'entrée du lieu d'intervention

Au Be-part, de 14h05 à 14h25 : les participants se présentent en donnant leur prénom. L'animatrice expose le déroulement de l'atelier et des participants se portent volontaires pour assumer les différents rôles nécessaires au déroulement de l'atelier

*14h10 : Laure médiatrice du Wiels présente, dans l'espace buffet à l'entrée du musée, une maquette de l'exposition aux 2 personnes mal voyantes (Figure 2).
14h22 : L'animatrice Léa Collet expose le déroulement de l'atelier :
"Pour accéder au lieu de l'exposition au 1^{er} étage, nous monterons l'ascenseur, attention il y a une dizaine de marches et après nous prendrons l'ascenseur pour accéder à l'exposition. Ensuite débutera la visite pendant 30 à 45 minutes. Pour terminer il sera proposé un atelier dans l'atelier du musée au niveau -1. L'objectif de la visite est de sentir et de ressentir les œuvres de Chaimowicz et ensuite de se souvenir d'émotions ressenties durant la visite, de s'imprégner d'impressions".
14h30 : l'ensemble du groupe se déplace vers la caisse du musée
14h35 : présentation de l'ensemble des membres du groupe, à côté de la caisse.
14h40 : le groupe se dirige vers l'ascenseur pour accéder à l'exposition au 1^{er} étage*

³ Chaque déroulé des ateliers a été schématisé Figure 3 : Déroulé des jeux de l'atelier de la Maison d'arrêt, Figure 4 : Déroulé de l'atelier du Wiels, Figure 5 : Déroulé de l'atelier du Be-part et Figure 6 : Déroulé des deux ateliers du LaM.

14h42 : L'animatrice propose de faire une écoute de la 1^{ère} salle par groupe de 3 personnes (répartition des rôles) dont une qui se bandera les yeux si elle n'est pas mal voyante. Elle prévient : "Il y a beaucoup de choses au sol dans cette 1^{ère} salle. Laure demande à ne pas enjamber les œuvres au sol. 14h48 : entrée dans la 1^{ère} salle de l'exposition

- Soit la présentation a été incluse comme une partie de la médiation culturelle. Dans ce cas, elle a eu lieu dans l'endroit même de l'atelier et constitue le premier temps de l'intervention.
-

A la Maison d'arrêt, 13h50 : Présentation des intervenants dans un endroit de la salle. 14h : sur l'invitation de l'animateur, Jean-Marie Oriot, tous les participants à l'atelier se déplacent au centre de l'espace pour se mettre en rond et énoncent à tour de rôle leur prénom. Cette configuration sera conservée dans la suite de l'atelier.

- Soit la présentation a lieu dans un second temps alors que l'atelier a débuté,
-

Au LaM, atelier 1, 9h10 : accueil des participants dans le hall, les manteaux sont emmenés dans l'auditorium (Figure 10). 9h15 : trajet vers la collection du LaM sur l'invitation de l'animatrice Mylène Benoît. Elle présente le lieu et l'objectif du groupe : "Ici nous sommes chez nous" ; "Vous ne pouvez pas toucher les œuvres" ; "On va apprendre à danser" Chaque participant déambule avec un acteur culturel dans le musée, choisit deux œuvres et les présente ensuite aux autres. 9h45 : trajet vers l'auditorium que les participants découvrent, ils ôtent leur chaussure. 9h50 : Mylène Benoît demande l'attention des enfants et donne la consigne : "On va faire un cercle, on se donne la main pour faire un vrai cercle. On va sauter vers la droite et dire son nom".

Aucune de ces modalités d'ouverture de la médiation culturelle ne semble avoir eu un impact sur la constitution du groupe en tant qu'entité, sa dynamique, son ambiance, quel que soit le moment, la façon et le lieu où elle s'est tenue. Cependant, changer de lieu prend du temps. Logiquement, plus il y a de changements de lieu, plus cette ouverture se déploie dans la durée ce qui peut avoir un impact sur les participants, en termes notamment de fatigue, surtout que cette ouverture est généralement effectuée debout en position statique.

4.2 Développement des ateliers

Afin d'amener les participants à vivre une expérience artistique par les sens, 3 moyens ont été utilisés pour penser le déroulement de l'atelier : le jeu, le binôme répétition / variation et la production. Chacune de ces modalités a été mise en variation ce dont nous allons rendre compte ci-après.

4.2.1 Jouer

Deux des animateurs ont mis le jeu au centre du déroulé de leur atelier. "Le jeu est un moyen de transformation, de création, d'interaction, de connexion (avec les autres et avec soi-même), mais aussi un espace de liberté. Mais ce qui fait qu'un jeu est un jeu, c'est le fait qu'il y ait des règles" (Oriot J.M., texte du projet pour la Maison d'arrêt de Valenciennes)

A la Maison d'arrêt, chaque étape de l'atelier a été constitué de 8 situations de jeux différentes (Figure 3). L'un de ces jeux, "Le gardien du trésor", a créé une ambiance particulière du fait de la situation de détention des participants.

Ce jeu consistait à ce qu'un gardien du trésor aux yeux bandés défende à l'aide d'un foulard en guise d'arme, un trésor composé de deux objets positionnés entre ses jambes. Si les voleurs étaient touchés par le foulard, ils étaient éliminés. Le jeu prenait fin quand les deux objets étaient dérobés au gardien non voyant.

Jean-Marie Oriot demande un volontaire pour être le gardien, chacun se toise, un participant se propose. Il y a un challenge à ne pas se laisser gruger par ses coreligionnaires pour le gardien et à démontrer que l'on est malin, que l'on a des stratégies pour dérober les objets à l'insu du gardien pour les voleurs.

D'où ces commentaires : "Je ne vais pas prendre de peine en plus" ; "Je suis innocent Monsieur"

Au Be-part, l'exposition de Pieter Jennes est conçue comme une installation avec des toiles mais aussi des oies disposées pour la plupart au sol (Figure 9). En résonance, l'animatrice, Wien Bogaert, a élaboré l'atelier comme un jeu de l'oie.

Le choix de la toile et du sens explorés était déterminé par un lancement de dé, jet assumé par un participant et qui avait lieu sur le sol du musée.

** Le 1^{er} lancement déterminait la toile qui allait être explorée par le groupe, le score obtenu déterminant le nombre de pas que le groupe devait faire pour aller d'une toile à l'autre,*

** le 2^{ème} lancer indiquait le sens qui allait être mobilisé pour explorer la peinture (les chiffres sur les faces du dé avaient été remplacés par un sens).*

Le caractère ludique des activités a insufflé aux ateliers une dynamique, à chaque jeu renouvelée, et a favorisé l'interaction des participants. Il ôte possiblement à la médiation sa solennité potentielle et permet entre autres, d'introduire la dyade répétition / variation.

4.2.2 Entre répétition et variation

Etroitement liée à la variation, la répétition des activités/jeux proposés a été utilisée dans chacun des 4 ateliers selon là encore plusieurs modalités.

Une 1^{ère} sorte de répétition a consisté à reprendre un élément de l'activité tout au long de l'atelier, comme un fil conducteur. Ces récurrences ont revêtu plusieurs formes :

- Soit ce sont les règles d'un même jeu qui reviennent tout au long de l'atelier, comme pour le jeu de l'oie au Be-part (ci-dessus). La variation vient du caractère aléatoire du résultat à chaque manche ici du jet des dés. L'absence de pré-détermination de la part de l'animateur des œuvres qui seront présentées aux participants et du sens qui sera exploré met tous les protagonistes à égalité. Elle introduit aussi pour les participants une attente de l'ordre de la surprise.
- Soit la tâche des participants est par exemple de donner leurs impressions devant chacune des œuvres d'art. Comme précédemment, cette répétition contient en elle-même la variation, dans la mesure où l'œuvre change, le contenu de ce qui est communiqué varie.

Pour les deux salles de l'exposition du Wiels qui correspondent chacune à une œuvre de Chaimowicz (Figure 7, Figure 8), l'animatrice Léa Collet demande qu'une des deux personnes voyantes des groupes de 3 (la 3^{ème} étant rendue non voyante) partage une "description" objective

de ce qu'elle voit à la personne non voyante et que le troisième membre du trio en fasse ensuite une "description" subjective (sentiment, émotion, sensation, opinion)

Dans ces 2 cas, la répétition agit comme un repère pour les participants, comme une sorte de scansion. La variation introduite par le hasard... participe à maintenir la vigilance, la concentration des participants, à juguler leur fatigue et ennui. Elle permet aussi au groupe de conserver une dynamique.

Une 2^{ème} forme de répétition consiste à refaire la même activité mais en y ajoutant de nouvelles règles, contraintes, modalités... La variation est alors introduite directement comme éléments de la répétition.

Lors de l'atelier du LaM, au 1^{er} exercice qui consistait à se présenter en sautant (voir ci-dessus). Mylène Benoît ajoute une 1^{ère} contrainte : aller de plus en plus vite, puis une 2^{ème} contrainte : "On saute en donnant son nom mais on peut changer de sens".

Cette modalité de répétition permet de complexifier progressivement une tâche sur fond d'apprentissage, tout en renouvelant son intérêt pour les participants. Cela permet aussi de ne pas mettre les participants en difficulté.

Une 3^{ème} forme de répétition est la réitération à l'identique d'exercices.

Lors des deux ateliers du LaM espacés de 3 semaines, certaines tâches ont été répétées notamment lors de l'échauffement où un exercice consistait à d'aller au maximum de la torsion d'une partie du corps.

Mise en œuvre dans le seul atelier qui s'est déroulé en plusieurs fois, la répétition d'un exercice peut l'instaurer comme un rituel pour les participants. La variation s'insinue néanmoins dans ce type de répétition dans la mesure où l'apprentissage et la mémorisation font leur œuvre. Les participants peuvent alors jouer avec ce connu (les règles, la connaissance des exercices, leur succession) et créer un effet de surprise.

Lors du 2nd atelier au LaM, Mylène Benoît propose à 9h50 de refaire l'exercice de se présenter en sautant. A 9h52, E. change de sens, consigne qui avait été introduite 3 semaines auparavant comme variation du 1^{er} exercice mais qui n'avait pas été rappelée. L'effet de surprise est patent et provoque un fou-rire général.

Une 4^{ème} forme de répétition, répétition en miroir, consiste à réintroduire les mêmes jeux à différents moments de l'atelier.

Associé à la conception ludique de l'atelier de la Maison d'arrêt, Jean-Marie Oriot a élaboré le déroulé des jeux en miroir. Cette pratique habituelle chez lui, consiste à reprendre à l'identique les jeux du début à la fin de l'atelier (Figure 3).

Cette stratégie de répétition en "miroir" permet aux participants de retrouver des règles déjà connues, d'enrayer leur fatigue, d'établir des comparaisons entre la 1^{ère} et la 2^{nde} fois et d'approfondir l'expérience initiale.

Toutes ces façons de mettre en jeu le binôme répétition / variation permettent d'assurer une forme de continuité à l'atelier, de donner des points de repère aux participants et de maintenir en éveil leur vigilance, leur intérêt, en renouvelant leur concentration. Cela permet aussi au groupe de conserver une cohésion, un rythme, tout en lui donnant des objectifs intermédiaires régulièrement et la possibilité de s'emparer de ce connu pour s'immiscer dans le déroulé de l'atelier en tant qu'acteur et force de proposition.

4.2.3 Produire

Dans la conception des ateliers, les animateurs ont amené les participants à prendre part activement à la médiation sensorielle en les engageant à produire eux-mêmes un objet esthétique, matériel ou non, en lien avec l'expérience vécue. Là encore, la mise en acte de cette séquence a pris des formes variées et a eu lieu à différents moments de l'atelier.

Soit la production de l'objet était l'objet même de l'atelier

Pour le LaM, les participants venaient pour danser, l'atelier leur avait été présenté ainsi. La production de la danse a été de fait, présente tout au long des deux ateliers même si les participants n'ont pas forcément établi un lien entre les activités qui leur étaient proposées (ceux de l'échauffement notamment) et la danse. Aussi, lors du 1^{er} atelier, ont-ils réclamé à plusieurs reprises de danser. A aucun moment, ils n'ont mentionné le fait de regarder des toiles...

Soit la production d'un objet était intégrée à certains moments du déroulé de l'atelier. Deux cas de figure se sont alors présentés :

- Ou la production était incluse dans les différents jeux proposés
-

Tiré au sort par le lancement du dé, le sens mobilisé pour explorer une peinture pouvait générer une production de la part des participants du Be-part. Ainsi pour la vue, ils ont produit un dessin à partir d'un détail de l'œuvre explorée ; pour l'ouïe, ils ont émis des sons en lien avec ce qui était représenté sur le tableau.

- Ou la production émanait d'un exercice particulier,
-

A la Maison d'arrêt, Jean-Marie Oriot a proposé à 15h que des volontaires fassent l'un après l'autre le récit d'une expérience personnelle à l'ensemble des participants (Figure 3). Cette séquence a inauguré le passage d'un type d'exercice où tout le groupe était impliqué à une autre forme d'exercices où le groupe était divisé en deux sous-groupes. A noter que ce jeu n'a pas été répété au cours de l'atelier (voir ci-dessus).

** A 16h, l'animateur donne la consigne suivante : "Vous choisissez une place dans la salle, vous fermez les yeux pour faire le silence le plus complet possible pour écouter" Cet objet silence a duré 4 minutes et demie. Temps durant lequel peu à peu, Jean-Marie Oriot réveille les participants, un à un, accompagné des autres éveillés dans un silence total. Comme précédemment, cette activité inaugure une nouvelle phase de l'atelier à savoir les répétition des 1^{ers} exercices.*

Soit la production était positionnée en fin d'atelier.

Au Wiels, à l'issue de la visite des 2 salles de l'exposition, était prévu un atelier dans l'espace atelier du musée. Son but était que les participants transforment leur ressenti en un objet. Pour ce faire, un 1^{er} temps consistait pour chacun de choisir 3 mots (une sensation, un objet et une odeur), puis ensuite de dessiner ces 3 mots dans le dos d'un autre participant, pour finir par les sculpter avec de l'argile. Chacun des participants devait repartir avec au moins un objet

Dans cette dernière forme de production, on retrouve l'idée de continuité entre l'atelier et la vie quotidienne des individus, l'objet en tant que trace assure ce passage, cette transition.

Ces trois stratégies ont toutes en commun de considérer les participants comme acteurs de l'atelier et actifs dans l'atelier. Elles permettent toutes de faciliter l'entrée en contact avec l'art, une œuvre, un lieu, un artiste "sans en avoir l'air". Peut ainsi être désamorcé ce qui pourrait s'apparenter à l'idée d'une inaccessibilité de l'art, tant dans sa pratique, que dans sa production. Elle permet aussi à chaque participant de s'exprimer en tant qu'individualité tout en préservant le groupe par l'activité commune.

4.3 Clôture des ateliers

Tout comme pour l'introduction et le développement des ateliers, leur conclusion a été pensée selon des modalités différentes. La médiation sensorielle s'est achevée :

- soit par une activité symbolisant l'aboutissement de l'atelier comme pour le Wiels, ou la production d'une danse collective au LaM
- soit par une évaluation, un debriefing comme au Be-part
- soit par la répétition d'un exercice antérieur

A la Maison d'arrêt, les participants se remettent à une place dans la salle, et font silence pendant 3 minutes (Figure 3)

Jean-Marie Oriot profite de ce moment pour prendre la parole et comme dans un générique de fin de film, il clôture l'atelier par le texte suivant : "Je voulais tous vous remercier d'être venus, c'est une énorme expérience. Vous avez une des choses les plus précieuses que personne ne peut vous prendre, c'est votre imagination, vous pouvez la cultiver"

Si pour la maison d'arrêt, les participants quittent l'atelier reconnecter à leur imagination et la possibilité de la cultiver, ceux du LaM repartirent avec un flyer de présentation du travail de Mylène Benoît, et pour celui du Be-part avec l'affiche de l'exposition. Ainsi est assuré le passage de monde de l'art à celui du quotidien des participants.

Bien qu'identique sur le plan de leur forme, le déroulement des ateliers s'est concrétisé selon des modalités très variables. Pour chacune des 3 étapes de ce déroulé, chaque équipe a créé une situation inédite qui, sans les épuiser, déploie un éventail de possibilités dans la façon de conduire un atelier de médiation culturelle. De toutes ces expérimentations, ont été extraits des éléments, des modules qui comme des pièces de Légo, peuvent être réutilisés, enrichis et combinés à loisir dans d'autres ateliers. Ils peuvent constituer autant d'outils à disposition du médiateur culturel pour penser, organiser et réfléchir sa pratique professionnelle en la renouvelant et en l'adaptant au public et à la situation, ici la médiation sensorielle qui va être abordée dans la partie suivante.

5 L'expérience sensorielle

Le projet Res-sentir / Op de tast plaçait en son centre la médiation culturelle par l'expérience sensorielle. Ce choix participe au caractère novateur de cette recherche-action. La façon dont les animateurs ont mobilisé intentionnellement les capacités sensorielles des participants vont être examinées dans un 1^{er} temps avant de considérer leur interconnexion avec leurs autres capacités à savoir leurs capacités perceptives, physiques et cognitives. Cette approche permettra d'appréhender ces expériences sensorielles dans leur complexité

5.1 Des capacités sensorielles

"La capacité sensorielle est définie comme une aptitude des organes des sens à distinguer les détails dans toute la gamme de sensations perceptibles par l'organisme humain" (Brangier, Valléry, 2021, p. 142). Au cours de l'histoire, l'existence classique des 5 sens, selon l'expression de G. Vigarello (2014), s'est peu à peu imposée en donnant une place prépondérante à la vue.

La façon dont les animateurs des 4 ateliers ont mis en jeu délibérément ces 5 sens (Tableau 4), privilégie la vue et l'ouïe qui ont systématiquement été expérimentés dans les ateliers contrairement au goût qui n'a été mobilisé dans aucun. Quant au toucher et à l'odorat, leur mise en jeu fluctue.

3 des 4 ateliers ayant eu lieu dans des musées de peinture et de sculpture, l'introduction du goût n'a certainement pas été facilitée contrairement à la vue, ce d'autant plus que 50 Nord - 3° Est est spécialisé dans les arts visuels. Ainsi il a été demandé aux participants de dessiner, de transmettre ce qu'ils voyaient. De la même façon, l'ouïe a été aussi systématiquement sollicitée par la production de récit à la Maison d'arrêt, de communication d'impressions au Wiels, la diffusion et/ou la production de musique, de son au LaM et au Be-part.

A ces façons de mobiliser la vue et l'ouïe se sont ajoutées d'autres voies comme celle de l'annulation d'un de ces deux sens pour mettre les autres en exergue.

L'un des participants de la Maison d'arrêt rendu non voyant par un bandeau (annulation de la vue) et guidé par un autre participant déclare "On est arrivé devant la parfumerie !". Il fait allusion aux trois femmes de l'administration pénitentiaire qui observent l'atelier. Il signale ainsi qu'il sait où il est dans la pièce par la mobilisation de l'odorat.

A la Maison d'arrêt, à 15h53, l'animateur demande que les participants se divisent en deux groupes. Chacun des membres du 1^{er} groupe se place au fond de la salle et demeure debout les yeux fermés (annulation de la vue). Les membres du 2nd groupe partent de l'autre bout de la salle et se rapprochent en déambulant autour des premiers tout en simulant une conversation qui petit à petit s'amenuise jusqu'au silence (annulation du son).

Commentaires des participants : "Cela masse le bruit de tous les pas qui s'approchent" "C'est angoissant", "On aurait dit des cigales, c'était comme une berceuse, j'ai lâché prise", "J'entendais des chuchotements". Un des participants, plutôt discret jusqu'à présent, s'exprime sur cette expérience qui visiblement l'a marqué.

Au Wiels, lors du debriefing, les participants rendus non voyants (annulation de la vue) par un bandeau déclarent avoir été frappés par l'impact énorme du son.

Cette stratégie invite les participants à prendre conscience que la vue et de l'ouïe peuvent faire écran aux autres sens. A noter que la vue est le sens qui a été le plus annulé, certes car il prédomine mais c'est aussi le plus simple à suspendre comparé à l'ouïe, le goût et l'odorat.

L'odorat a été introduit identiquement dans 2 ateliers. Conçues spécialement (au Wiels) ou non (au Be-part) pour l'atelier, les odeurs ont été proposées aux participants par les animateurs comme moyen d'entrer en résonance avec une œuvre d'art :

- Soit avec l'objectif que l'odeur facilite la création d'une image mentale de l'œuvre chez les participants,

Au Wiels, Léa Collet a demandé à un parfumeur de concevoir des odeurs en lien avec les 4 ambiances correspondant aux 4 pièces représentées dans la 2^{ème} salle d'exposition (Figure 7). Elle présente chacune des 4 odeurs parfumées. Pour chacune d'elles, elle invite les participants à énoncer ce à quoi elle leur fait penser.

- Soit avec l'objectif pour les participants de retrouver les odeurs dans l'œuvre,

Au Be-part, lorsque le dé se positionne sur le sens odeur, des pots de senteur sont distribués aux participants dont la tâche consiste à leur trouver ou non une correspondance dans le tableau, lui-même tiré au sort.

Pour le sens du toucher, les ateliers du Be-part et du Wiels ont introduit des objets, alors qu'il s'agissait de toucher une personne dans les ateliers de la Maison d'arrêt, du LaM mais aussi du Wiels.

Ces deux cibles du toucher n'ont pas été mises en œuvre de la même manière. Pour le toucher d'objet, une procédure identique à celle des odeurs a été employée au Be-part. Sont distribués des morceaux de tissu, des objets aux textures particulières que les participants rapprochent de la toile explorée. Au Wiels, les animateurs se sont appuyés sur deux autres types d'objet pour introduire le toucher dans l'atelier.

- Le 1^{er} consistait à présenter aux participants notamment mal voyants, des objets identiques à ceux inclus dans l'œuvre exposée afin qu'ils puissent par le toucher s'en constituer une image mentale.

"Des serpentins jonchaient le sol et Moune [animateur] m'a montré une boîte qui en contenait. Il m'a également demandé d'identifier un objet qu'il me présentait. C'était une boule à facettes (Figure 8). J'ai trouvé cela très utile car je n'en ai jamais vu d'aussi près" (Compte rendu de la structure des participants suite à l'atelier du Wiels)

- Le 2nd prend appui sur les ressources internes du musée. Les régisseurs du Wiels ont réalisé des maquettes lors de la conception et du montage de l'exposition de Chaimowicz. Ces maquettes ont été réutilisées pour animer l'atelier. Lors du debriefing, les participants saluent cette initiative. Il a aussi été rapporté par la

médiatrice du Wiels que les régisseurs du musée avaient apprécié que leur travail ait une seconde vie. Se servir de ces objets créés pour la tenue d'une exposition constitue autant de ressources dont les médiateurs culturels peuvent s'emparer pour animer un atelier. Cette stratégie présente aussi l'intérêt de rendre visible aux participants les autres métiers impliqués dans la conception d'une exposition, ce qui est une façon de créer du lien entre le monde de l'art et le public.

Pour le toucher dont la cible était des personnes, là encore plusieurs cas de figure peuvent être différenciés :

- Soit il s'agit d'un jeu qui nécessite un contact furtif avec l'autre.

Au LaM, aux 1^{er} et 2nd ateliers, Mylène Benoît fait faire une chaîne aux participants en partant de la main droite

Ce jeu est intervenu après des exercices où on ne se touche pas.

- Soit il s'agit d'un contact prolongé avec l'autre qui nécessite de lui accorder sa confiance,

A la Maison d'arrêt, au 4^{ème} jeu, Jean-Marie Oriot demande aux participants de former des dyades composées d'un aveugle (yeux bandés) et d'un guide. Les dyades se forment par affinité. Il s'agit pour le meneur de guider le participant aveugle autrement que par la voix dans tout l'espace.

Pour ce faire, la plupart des participants ont recours au toucher, certains tiennent le guidé par les épaules par exemple, ce qui accroît leur proximité avec lui.

Commentaires : "On relâche, on ne voit rien, il faut faire confiance. Il faut se repérer à l'odeur au toucher". "On sent le monde autour, le guide ralentit". "Il faut savoir garder ses distances les uns vis-à-vis des autres".

Ce jeu est intervenu alors que l'atelier avait commencé depuis 40 minutes.

L'introduction du toucher notamment si la cible est une personne s'est mise en place progressivement au cours de l'atelier et n'inaugure jamais l'atelier comme l'odorat d'ailleurs. Deux autres façons de mettre en jeu le toucher ont été introduites dans les ateliers du fait

- soit des spécificités du public qui nécessitait un toucher "fonctionnel",

Au Wiels, 14h42, Léa Collet montre comment les personnes voyantes doivent tenir la personne mal voyante par le coude afin de la guider

- soit pour aider un participant,

Au LaM, Mylène Benoît saisit en douceur les bras de R. qui danse et l'aide à les mouvoir en amplifiant leur mouvement

La mobilisation et/ou l'occultation de certaines capacités sensorielles avaient toutes pour objectif de donner la possibilité aux participants de se constituer une image mentale de l'exposition et/ou de se (re)connecter à son imagination, qui selon les termes de Jean-Marie Oriot est "la capacité du cerveau à se faire une image même sans voir" (propos lors de

l'atelier). Participant à cette élaboration et étant étroitement combinées aux capacités sensorielles, les capacités perceptives des participants ont aussi mobilisées dans les ateliers.

5.2 Des capacités perceptives

"Définies comme une aptitude globale à percevoir notre environnement grâce aux systèmes sensoriels" (Brangier, Valléry, 2021, p. 143), les capacités perceptives comme la proprioception et la perception de l'espace, ont été introduites dans ce projet.

5.2.1 La proprioception

Deux ateliers ont particulièrement insisté sur la capacité perceptive qu'est la proprioception. Au LaM, la chorégraphe Mylène Benoît s'est focalisée sur la proprioception dans son acception restreinte. En effet, lors des 2 ateliers, la mise en mouvement a été conçue, entre autres, pour permettre aux participants de percevoir consciemment ou non la position et le mouvement de parties de leur corps.

Au LaM, les différents exercices s'enchaînent invitant les participants à éprouver par l'expérience, l'implication sensible de leur corps en ressentant son poids, les points d'articulation, ses contours au sol, en expérimentant la latéralisation, la torsion, la verticale et l'horizontale, sa montée et sa descente, l'ampleur des mouvements...

A la Maison d'arrêt, Jean-Marie Oriot a introduit la proprioception au sens large dans la mesure où il invitait les participants à ressentir les autres et soi-même dans l'espace.

A la Maison d'arrêt, Jean-Marie Oriot prend l'exemple des vols d'oiseaux pour faire comprendre ce qu'est la proprioception : ils volent ensemble sans jamais se toucher, ils mobilisent la proprioception.

Pour ce faire, il a, à de nombreuses reprises, invité les participants à faire moins de bruit pour qu'ils prennent conscience que le niveau sonore peut perturber la proprioception, autrement dit empêcher la perception de la présence de l'autre et de l'espace qu'il l'entoure.

5.2.2 La perception de l'espace

La perception de l'espace a été éprouvée notamment par l'annulation d'un autre sens, particulièrement la vue. Dans ce cas, se repérer dans l'espace devient difficile et nécessite pour les participants de s'appuyer sur d'autres sens (l'odorat, exemple ci-dessus) ou bien faire confiance à l'autre.

*A la Maison d'arrêt, lors du 3^{ème} jeu, l'animateur propose qu'un participant soit au centre du cercle les yeux fermés, il se déplace et quand il arrive devant les membres qui constituent le cercle, ces derniers doivent le rediriger avec bienveillance afin qu'il reste dans le cercle.
Commentaires : "Je me suis perdu à un moment, je ne savais plus où j'étais"
Jean-Marie Oriot souligne que la façon dont on ressent l'espace quand on se déplace à l'intérieur du cercle est changée quand on ferme les yeux.*

La perception de l'espace a aussi été expérimentée par le mouvement, le déplacement du corps dans un environnement que l'on explore,

Au LaM, lors du 1^{er} atelier, les enfants se sont appropriés l'espace du musée en déambulant pour choisir 2 œuvres. Ils se sont repérés très vite et ont retrouvé les œuvres choisies sans hésitation, en guidant résolument le groupe vers elles alors que l'espace du musée dédié aux collections est labyrinthique (Figure 10, Figure 14). 3 semaines après, ils les ont retrouvées là encore sans tâtonner.

Cette dernière façon de mobiliser les capacités perceptives comme la proprioception et la perception de l'espace, engage les capacités physiques des participants.

5.3 Des capacités physiques

"Définie par la puissance musculaire propre et par l'aptitude d'adaptation de l'organisme, notamment des systèmes respiratoire et cardiovasculaire à l'effort physique de différents types (statique et dynamique) dans des conditions différentes (vitesse et endurance)" (Brangier, Valléry, 2021, p. 141), les capacités physiques ont permis d'éprouver son corps :

- dans son extension,
-

Au LaM, Mylène Benoît invite les participants à aller au maximum de la torsion, le plus loin possible dans le mouvement.

- dans sa position
-

Au LaM, Mylène Benoît demande à tout le monde de s'allonger sur le sol, de fermer les yeux et de visualiser son corps sur le sol et de le laisser tomber sur le sol : "le poids tombe sur le sol"

- dans sa vitesse, son rythme,
-

Au LaM, la répétition d'un exercice permet d'en accélérer l'exécution. On se relève tout doucement. Mylène Benoît compte jusqu'à 10, on redescend en comptant jusqu'à 10, puis 8 puis 6

Il s'agit par l'intermédiaire de ces jeux, de générer là encore, une image mentale, de son propre corps, mais aussi de découvrir l'art, comme le soulignent de nombreux travaux. "Johnson claims that "perception, imagination, and feeling are aligned with the bodily dimension" (Johnson, 1987, p. xxv), asserting that whenever a projection of selves and bodies into an artwork occurs, the embodiment follows. Artworks give rise to bodily movements in the viewer (cf. Brinck, 2018; Fuchs & Koch, 2014) empathizing a relationship between emotional states and levels of physiological arousal of the viewer (Eskine et al., 2012; van Klaveren et al., 2019)" (Schino et al., 2021, p.2).

Au LaM, Mylène Benoît demande à chaque enfant de s'allonger au sol. Elle passe d'enfant à enfant, et elle dessine leur contour, comme pour les imprimer sur le sol. Elle leur demande de changer de position, de réfléchir au dessin que cela fait, au fait que c'est plus difficile à dessiner comme les tableaux que vous avez vus à l'exposition

Au Be-part, le fait de passer de tableau en tableau par la marche en faisant des pas inhabituellement grands engage les capacités physiques des participants. Cet aspect physique de l'atelier a ajouté à son caractère ludique et dynamique, dynamisme insufflé par l'animatrice.

Générer une image mentale d'une œuvre, d'un lieu, d'un art, d'un artiste, d'une pratique artistique, nécessite de la part du participant de mobiliser aussi ses capacités cognitives pour que cette expérience acquiert une signification et devienne une expérience.

5.4 Des capacités cognitives

Le dernier type de capacité que les animateurs ont sollicité dans les ateliers sont les capacités cognitives regroupant entre autres "le raisonnement, les connaissances quantitatives, la mémoire de travail, la compréhension verbale" (Terriot K., Chartier P., 2018). Plus spécifiquement, ces capacités cognitives ont été mobilisées afin que combinées aux autres capacités, l'expérience sensorielle proposée fasse sens et que le contact avec l'art opère en essayant de recourir le moins possible à la transmission de connaissance par le langage.

Pour ce faire, la mémoire des participants a été sollicitée notamment par la répétition des mises en situation, de leur procédure, de l'activité proposée ou par le laps de temps entre deux ateliers... (cf. 4.2.2 Entre répétition et variation).

Pour contribuer à ce que les ateliers fassent sens pour les participants, les animateurs leur ont communiqué des informations sur les objectifs de l'atelier (cf partie 41. Ouverture des ateliers). Or pour des participants éloignés des pratiques artistiques, et particulièrement de l'art contemporain, le lien entre les œuvres et l'expérience sensorielle proposée n'a pas toujours été évidente à établir.

A la Maison d'arrêt, à 14h03, Jean-Marie Oriot se présente : il est artiste et travaille en faisant du théâtre participatif, il fait participer les spectateurs à ses spectacles. Cela prend toujours la forme d'un jeu pas au sens littéral du terme mais d'un point de vue structural, c'est un jeu.

A 16h30, Jean-Marie Oriot s'adresse au groupe suite à une question lui étant adressée en aparté par un participant sur le lien entre ce qu'ils font et le théâtre : "je fais des spectacles avec cela".

Les participants marquent leur étonnement.

Au vu du flyer d'invitation à participer à l'atelier théâtre (Figure 11), les liens entre les jeux proposés et la pratique théâtrale telle que les participants se la sont représentée ne sont pas immédiatement intelligibles. Leur indiquer par exemple que sentir l'autre, travailler sur l'ensemble des sens... participe au travail de l'acteur aurait pu les aider à donner du sens à ce qui leur a été proposé.

Pour établir ces liens, les animateurs ont tous éprouvé la nécessité de recourir au langage,

- en apportant de la connaissance aux participants,
 - Sur l'artiste exposé
-

Au Wiels, l'animatrice lit l'extrait d'un texte de Chaimowicz "Bristol quartier de Londres" pour présenter l'exposition

- Sur les œuvres présentées

Au Be-part, l'animatrice présente dans l'entrée du musée,

** le titre de l'exposition : une pomme ne peut pas être fatiguée (étrangeté du titre)*

** photo de l'artiste*

** pour chaque tableau, un participant lira les légendes inscrites sur un feuillet d'exposition qui indique le titre de l'œuvre et donne quelques explications sur les intentions de l'artiste.*

Ces lectures suscitent moins d'intérêt de la part des participants que les activités proposées, d'ailleurs au dernier tableau, la lectrice demande à sa professeur de dessin de lire à sa place.

- en orientant les participants sur ce qu'ils peuvent ressentir,

A la Maison d'arrêt, "Vous vous êtes écoutés au plan du souffle, de la respiration, du cœur"

- en invitant les participants à transmettre leur ressenti

- Au cours des ateliers

A la Maison d'arrêt, après chaque jeu, l'animateur laissait un temps aux participants pour exprimer leur ressenti par rapport à ce qui venait de se passer.

Après le silence de 4 minutes et demie (Jeu 9, Figure 3), Jean-Marie Oriot fait mettre les participants en cercle autour du dernier réveillé qui s'exprime : "(Rires) Super j'ai compris 10 secondes avant la fin". Autres commentaires : "C'était reposant" "Cela fait du bien ici". "Je me suis recentré sur les bruits au-dessus" "J'ai entendu l'appareil photo".

- Lors des debriefings

Au Wiels, lors du debriefing, à 16h02, l'ensemble des participants est assis en cercle dans le lieu d'animation pour enfants afin d'échanger pendant les 12 minutes restantes. Chacun s'exprime.

Pour l'atelier du LaM, aucune connaissance sur les œuvres choisies ou sur le type de tableau que les participants allaient voir, n'a été donnée. Il reste alors la seule expérience de danse comme support d'une rencontre avec l'art sans apport de connaissance.

Au LaM, lors de la danse collective de fin d'atelier, B. danse face au tableau "Grand rouge" de Jean-Pierre Bertrand. Dans lequel elle se mire.

Or dans cette œuvre : "Le mélange des matières miel et acrylique lui donne une fluidité organique, soutenue par ce rouge évoquant le sang. L'agglutination des points suggère des constellations, des éclaboussures qui, disparates, se meuvent, des sillages diffus qui communiquent entre eux. Une substance plasmique agit à l'intérieur de la matière. Le plexiglas contre lequel le papier miel acrylique encore humide a été appliqué agit comme une cornée, un écran, qui immerge les spectateurs dans un jeu de dédoublement". (<https://www.fonds-jeanpierrebertrand.com/?i=129>)⁴.

B. a compris le projet de l'artiste sans pour autant qu'elle en soit consciente.

Dans ce dernier cas, le rôle du médiateur culturel ou ici de l'animateur correspond point par point aux propos de Saada (2012) : "On avance avec l'objectif de se retirer à un moment propice pour laisser à l'autre la possibilité de continuer seul le chemin. On pourrait aller jusqu'à dire que le médiateur n'amène rien et surtout pas la culture. Il part du principe que le public a moins besoin de connaissances que de conditions pour les partager" (p. 86), ce qui

⁴ Merci à Lucie Orbie et Helige stagiaire à 50° Nord et 3° Est pour l'information donnée à propos de cette œuvre.

rejoint l'approche constructiviste développée par le collectif Mooss (2013) en matière de connaissance et d'apprentissage.

Les ateliers en se centrant sur les sens ont mobilisé les différentes capacités des participants qu'elles soient sensorielles, perceptives, physiques et cognitives, ce qui a contribué à favoriser le 4^{ème} axe de cette recherche-action : l'inclusion de publics éloignés de l'art et/ou des pratiques artistiques.

6 L'inclusion

Dans le projet Re-sentir / Op de tast, "50° Nord et publiq s'associent afin d'enrichir des pratiques mutuelles et développer des expériences communes autour de l'inclusion auprès des publics. (...) Ensemble, il s'agit de partager problématiques et questionnements, autour d'une inclusion qui place au centre de ses enjeux la possibilité de parcours et d'outils de médiation universellement accessibles. Les expérimentations proposées interviennent comme autant de réponses possibles aux besoins identifiés" (Appel d'offres).

Conçue comme le contraire de l'exclusion sociale, l'inclusion active "consiste à permettre à chaque citoyen, y compris aux plus défavorisés, de participer pleinement à la société" (Commission européenne, 2011) et plus particulièrement le secteur culturel (Conseil National des politiques de Lutte contre la Pauvreté et l'Exclusion Sociale, 2014). Ce faisant, ce projet s'inscrit en droite ligne de l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme qui indique que toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. Ce volet participe au développement des 4 piliers de la démocratie culturelle : "La diversité culturelle, l'égalité d'accès aux œuvres, ainsi que la liberté de participer à la vie culturelle et à l'élaboration des politiques culturelles" (CESE, 2017, p.18)

L'inclusivité a notamment été introduite dans ce projet par le choix des participants, à savoir un public éloigné pour diverses raisons de l'art et de ses pratiques. Cette spécificité a contraint les concepteurs des ateliers à adapter leur pratique professionnelle aux caractéristiques du public et non l'inverse (Mooss, 2013, p.34) ce qui a ajouté à la diversité des situations proposées.

Si l'inclusion, ici, vise à intégrer un public éloigné de l'art au moyen d'une activité artistique sensorielle, elle vise aussi à proposer à ce même public une expérience de l'altérité qui a pris dans ce projet plusieurs visages :

- les autres participants
- l'animateur et les membres des structures impliquées, appelés ici acteurs culturels et autres intervenants,
- les visiteurs des lieux d'accueil des ateliers
- le personnel des lieux d'accueil.

6.1 Le groupe des participants

Symbolique d'un lien social altéré, l'éloignement à l'art des participants a aiguillé le choix du type de participants invités à prendre part aux différents ateliers :

- Soit les participants, des détenus, subissaient une privation de liens sociaux qu'ils soient de filiation, de participation élective (entre conjoints, amis, proches choisis...), de participation organique (entre acteurs de la vie professionnelle), ou de citoyenneté (Paugam, 2011, 64).
- Soit les participants étaient dans une situation de handicap ou sensoriel (mal-voyance) ou mental
- Soit les participants étaient dans une situation sociale fragilisée leur statut d'étranger. (Tableau 5).

Lors de tous les ateliers, que les membres se connaissent ou non, et quel que soit leur taille (Tableau 6), il s'est agi de fonctionner en groupe par "l'expérimentation d'un sort commun dans l'ici et maintenant" (De Visscher, 2001, 161), en trouvant dans le groupe protection et reconnaissance⁵ (Paugam, 2013)

Pour la Maison d'arrêt dont les participants ne se connaissaient pas avant l'expérience sensorielle, il s'est agi de constituer un groupe *in situ*, contrairement aux 3 autres ateliers qui ont logiquement importé leurs modalités de fonctionnement de groupe au sein de l'atelier.

*Lors de l'atelier de Be-part, les normes de fonctionnement du groupe ont perduré lui conservant l'enveloppe sécurisante qu'il constitue pour eux :
Les participants ne se coupent pas la parole.
Ils s'écoutent même quand cela demande du temps du fait de problèmes d'élocution ; ce qui donne au groupe son caractère bienveillant et tolérant.*

Par l'observation des 4 ateliers, a pu être apprécié leur impact sur le fonctionnement du groupe des participants.

*Au Be-part, le groupe a fonctionné de façon homogène jusqu'aux jeux de l'odorat et du toucher où des échanges interindividuels entre les participants ont eu lieu spontanément. Chacun invitait l'autre à sentir son pot de senteur, partageait avec les autres ses impressions.
A d'autres moments, certains se rapprochaient de l'œuvre par vague en échangeant leurs impressions avec leurs voisins.*

L'observation des ateliers a aussi permis de relever des reconfigurations dans le groupe, certains participants ont pris en charge spontanément l'objectif du groupe et/ou ce qui relève du son fonctionnement socio-affectif.

⁵ La reconnaissance repose sur différents besoins identitaires de l'individu : le besoin d'existence (être visible et exister aux yeux des autres), le besoin d'inclusion dans un groupe (qui s'accompagne d'une aspiration à une unité groupale et vise la cohérence identitaire), le besoin de valorisation qui passe par la présentation d'une image de soi positive (Goffman, 1975) et le besoin de contrôle défini par l'autonomie et la possibilité d'exercer une certaine maîtrise sur soi et sur son environnement (Lipianski, 2005). Une interaction assurant ces deux fonctions permet à l'individu d'atteindre le sentiment d'être reconnu dans son identité propre, d'être accepté dans sa singularité et sa différence tout en étant membre d'un groupe.

Au LaM, les deux sous-groupes de participants identifiés lors du 1^{er} atelier, H. et B. d'un côté, elles se tiennent souvent par la main, et R., L. et E. de l'autre, ont perduré lors du 2nd atelier mais de façon atténuée.

Notamment B. et E. interagissent pour se soutenir :

- * B. s'adresse à E. allongé au sol pour le motiver à se relever et revenir participer à l'atelier.*
 - * E. s'adresse à B. juste après sa danse, pour l'inviter à saluer le public, il lui montre et encourage l'ensemble du groupe à applaudir, ce qui est fait.*
-

Enfin, dans les 4 ateliers, chaque participant a pu expérimenter par la pratique l'altérité dans la façon dont il (se) perçoit et se comporte avec l'autre, en changeant de rôle en devant s'ajuster à l'autre... Cet ajustement est d'autant plus nécessaire qu'il s'agit d'une expérience inhabituelle.

A la Maison d'arrêt, l'animateur met l'accent sur l'autre et soi dans ce qu'il propose. Par exemple, alors que les participants sont invités à refaire le jeu du guide et de l'aveugle, Jean-Marie Oriot demande au meneur de guider sans manipuler la personne non voyante. On peut guider sans toucher l'autre. Le partenaire n'est pas un objet, il faut y faire attention tout en étant vigilants aussi aux autres qui peuvent entendre ce que je fais et ce que je dis et cela peut avoir un effet sur les autres notamment les autres guidés

Commentaires : "moins de manipulation", "c'est plus dur", "c'est l'inconnu", "plus d'écoute en tant qu'aveugle", "plus satisfaisant", "plus déstressant car on apprend la confiance".

6.2 Les participants, l'animateur et les acteurs culturels

Du fait de son caractère pilote et de son interculturalité, les médiations culturelles ont mobilisé, en plus de l'animateur et de l'observateur, un nombre inhabituellement élevé d'encadrants c'est-à-dire de personnes des structures accueillantes et/ou participantes à la recherche-action (Tableau 7). Cela a contribué à accentuer la présence de l'autre auprès des participants et a joué un rôle dans le déroulement des ateliers.

Si pour la Maison d'arrêt, les 4 membres du personnel pénitentiaires, en plus d'une cameraman, sont restés spectateurs, dans les autres ateliers, ces autres ont généralement pris part aux ateliers au même titre que les participants.

Au Wiels, l'animatrice propose de faire des groupes de 3 personnes en se mélangeant "On va tous se mélanger".

La présence importante des autres a permis d'isoler le rôle qu'ils peuvent jouer dans ce type de situation.

Au LaM, lors du 1er temps du 1er atelier, chacun des 5 participants a été invité par Mylène Benoît à choisir deux tableaux dans l'espace collection du LaM. "Vous allez choisir deux œuvres parmi toutes celles qui sont là, ensuite vous me les montrerez".

Les enfants s'égayent et déambulent, à leur guise, dans les différents espaces du musée au caractère labyrinthique (Figure 10, Figure 14), accompagné spontanément par un acteur culturel ce qui était possible dans la mesure où il y avait 5 acteurs culturels pour 5 participants. De fait, chaque parcours a été individualisé, ce qui n'aurait pas pu être le cas si le rapport acteurs culturels/participants avait moins élevé (Tableau 7).

Bien que l'ensemble des protagonistes se soit présenté aux participants en spécifiant leur rôle respectif, leur statut différent a été souligné par les participants de façon ou non ostentatoire et répétée.

*Au LaM, lors du 1^{er} atelier, H. revendique sa place face à l'animatrice en attirant son attention par sa volubilité, sa vivacité. Très active dans le groupe, elle sourit beaucoup, elle est toujours la première à proposer quelque chose. Elle virevolte, danse.
Cette attitude ne s'est pas répétée lors du 2nd atelier*

Lors du 1^{er} atelier du LaM, à 10h51, soudainement, L. vient s'asseoir à côté de l'observatrice sur un fauteuil de l'auditorium et elle lui demande si elle observe bien.

Au Be-part, au départ de l'atelier, certains participants jettent des coups d'œil sur l'observatrice

Cette situation a pu engendrer chez les participants une certaine insécurité au début de l'atelier qui s'est manifestée par des façons particulières de se positionner vis-à-vis des "inconnus" mais qui s'est toujours estompée au fur et à mesure de son déroulement.

*A la Maison d'arrêt, S. arrive dans la salle et est très fébrile, il interpelle les différents acteurs culturels qu'il ne connaît pas, il n'arrête pas de leur parler de lui.
Au cours de l'atelier, plusieurs fois, il s'adresse à la cameraman, pour lui indiquer qu'il a une fibre artistique, qu'il a composé des chansons...
Au jeu 4, S. s'adresse à Jean-Marie Oriot en lui indiquant qu'il ne peut pas mettre le bandeau, avoir les yeux fermés est difficile pour lui, Jean-Marie Oriot lui répond qu'il n'y a pas de problème.
Pour cette dyade, il n'y aura pas d'échange
Mais, au jeu 6 (Figure 3) à 15h, il se porte volontaire pour produire un récit devant le groupe.
L'histoire qu'il raconte est construite, le ton posé, le rythme mesuré, les mots choisis avec soins.
Le contraste est fragrant.*

6.3 Les participants les visiteurs et le personnel des structures d'accueil

Comme l'indiquent Pekarik et al. (1999 in Krause A.E., Davidson J.W., 2022), l'expérience muséale comprend une dimension sociale qui "includes interacting with people in addition to companions (e.g. strangers and museum personnel)" (p. 464) Trois des 4 ateliers se sont déroulés alors que les structures accueillantes, le LaM (2nd atelier) le Be-part et le Wiels étaient ouvertes au public à l'inverse de la Maison d'arrêt (Tableau 8). Ainsi les participants ont pu expérimenter le fait d'être visiteur au milieu d'autres types de public, ce qui va dans le sens de l'inclusion sociale. Ci-après, va être abordée cette facette de l'inclusion selon les deux 2 "autres" soulignés par Pekarik (1999) : le public et le personnel.

Si pour le Be-part, aucun visiteur, ni personnel du musée, n'a pas été présent au cours de la visite, ce qui en fait un lieu de fait dédié au groupe et ce qui lui a permis d'investir l'ensemble de l'espace ; pour le LaM et le Wiels, un public peu fréquent certes mais présent, visitait le musée simultanément aux participants de l'atelier.

Ces visiteurs à titre individuel et ces groupes scolaires n'ont pas semble-t-il pas interféré avec la prestation des participants.

Pour le 2nd atelier, les participants du LaM sont passés d'un endroit où on est entre soi (auditorium) à un lieu public où les quelques visiteurs et les groupes scolaires présents n'ont généré aucune manifestation de leur part.

Tout s'est passé comme si les membres de l'atelier était à ce point absorbé par leur activité qu'ils devenaient indifférents à des éléments ou événements qui lui étaient extérieurs. A noter que la présence de ces autres était très discrète.

Par contre, quand le lieu de l'atelier est un huis clos, la présence d'un autre même à la marge, même furtive a été remarquée par les participants et les a détournés momentanément de leur tâche,

Au LaM, lors du 1^{er} atelier à l'auditorium, un employé du musée regarde les enfants par la porte d'entrée de l'auditorium, les enfants s'en aperçoivent tout de suite, cela les distrait.

A *contrario*, la présence de participants à un atelier produisant des sons, des mouvements, des récits... dans l'espace même du musée peut interférer avec la visite du public, ce à deux niveaux :

- A un niveau sonore. Si les participants eux-mêmes ont été gênés par les décibels qu'ils produisaient, il peut en aller de même pour les visiteurs.
-

Au LaM, lors du 2nd atelier, la diffusion de la musique et la production sonore dans l'espace même du musée, ont pu surprendre voire gêner :

** les visiteurs individuels s'attendant à un lieu silencieux*

** le groupe scolaire assis devant une œuvre et écoutant les commentaires de l'animateur culturel. D'ailleurs Mylène Benoît à ce moment-là a baissé le son de diffusion de la musique.*

Au Wiels, les visiteurs individuels ont pu être incommodés par le bruit dégagé par les participants. Peut-être que cela a contribué à ce qu'ils n'entrent pas vraiment dans les espaces d'exposition et/ou passent à la salle d'exposition suivante (Figure 13).

- A un niveau spatial. L'occupation de l'espace par les participants a aussi pu interférer avec le mouvement du public. D'ailleurs, aucun de ses membres n'est entré en contact, ni n'a traversé le groupe des participants lors de la danse finale qui se déroulait dans l'espace d'entrée des collections du LaM (Figure 14).
-

Au LaM, les visiteurs individuels ont peut-être dû adapter leur sens de visite du fait de la présence des participants qui, lors des danses individuelles, dansaient, et avaient en quelque sorte privatisé certains espaces du musée pour une dizaine de minutes. Aucun des visiteurs s'est approché d'une toile là où se déroulait la danse.

Au Be-part comme au Wiels, les participants se sont présentés dans le hall du musée (Figure 15, Figure 13), en occupant son entrée, et contraignant les visiteurs à les contourner.

L'inclusion de personnes éloignées de l'art dans un espace muséal ouverts au public demande une adaptation de part et d'autre. Or cet ajustement réciproque semble avoir été, lors de l'atelier, plus de l'ordre de l'évitement que de la rencontre même minimale dans ces ateliers.

Il en va de même pour la présence du personnel du musée. En effet, si cette interaction a été généralement absente des ateliers, suscitant des interrogations de la part du personnel

Au Be-part, lors de l'accueil de la phase d'accueil et de présentation dans le hall d'entrée du musée, les participants n'ont pas interagi avec la personne du musée qui tient la caisse.

elle a néanmoins eu lieu lors d'incidents.

Au LaM, à 10h05, E. s'assoit sur socle d'une œuvre en forme de manège (Figure 12). Ce socle se déséquilibre. Un gardien arrive et demande à l'observatrice le responsable... Alice Rougeulle gère discrètement la situation.

- *Mylène Benoît rappelle la règle de ne pas toucher aux œuvres.*
 - *Un technicien intervient avec deux ou trois gardiens pour restabiliser le socle en ignorant l'activité de l'atelier (ils parlent entre eux sans prêter attention à leur niveau sonore par exemple)*
 - *Après cet incident, le groupe sera respectueusement mais plus étroitement accompagné dans ses déplacements*
-

Au Wiels, à 15h06, commentaire d'un gardien de musée dans la 1^{ère} salle d'exposition : "Ils sont aveugles ou vous avez mis exprès des bandeaux ?"

L'inclusion de public ayant des spécificités dans l'espace muséal passe par sa rencontre avec le personnel du musée et les visiteurs quels qu'ils soient. Cela nécessite quelques ajustements pour pouvoir dépasser la simple cohabitation.

6.4 Le timing de l'atelier comme élément d'inclusion

Un des traits communs à l'ensemble des participants au projet Res-sentir / Op de tast est d'avoir des difficultés de concentration, qu'il a fallu prendre en compte dans l'organisation des ateliers. Leur durée est donc une pierre angulaire du dispositif. En effet, chacun d'eux devait s'étendre sur suffisamment de temps pour que son objectif puisse être atteint, et simultanément ne devait pas excéder les capacités de concentration des participants.

Afin de maintenir, alimenter, renouveler la concentration des participants tout au long des deux heures minimum d'atelier (Tableau 9), plusieurs façons de faire ont été suivies :

- lors du choix des participants retenus en fonction de leur capacité de concentration.

Le nombre des personnes de la Maison d'arrêt ayant répondu favorablement à l'invitation de participer à l'atelier excédait le nombre de places. Du coup, un choix a été opéré par les responsables de la Maison d'arrêt qui ont concocté selon leur expression, un groupe aux "petits oignons", c'est-à-dire un groupe dont les membres pouvaient s'impliquer dans l'activité pendant quasiment 3 heures ; ajoutant "certains détenus n'auraient pas pu tenir plus d'un quart d'heure".

D'ailleurs, l'un des acteurs culturels s'adresse en aparté à S. à 16h17 lui demandant s'il tient ou s'il veut arrêter. Il choisit de continuer.

*Au Be-part, l'ensemble des membres de l'atelier de dessin n'a pas pu se déplacer à cause
* de difficulté individuelle
* au nombre restreint de places dans les voitures disponibles assurant le trajet*

- au cours de l'atelier, les animateurs ont :
 - fait des pauses collectives
 - alterné des moments de concentration (pendant le jeu) et des périodes de relâchement (entre deux jeux).
 - pratiqué l'atelier en miroir qui permet d'amoindrir le coût cognitif d'entrer dans une nouvelle activité et permet d'éviter aux participants de trop se fatiguer.

Cette fatigue due à la participation à l'atelier peut être accentuée par le temps de trajet nécessaire pour atteindre le lieu où se déroule l'atelier (Tableau 10).

*Lors du debriefing, à la question concernant les éventuels commentaires des participants au sujet de l'atelier du Be-part sur le trajet du retour, la réflexion de l'actrice-culturelle conductrice a été :
"Ils ont dormi !".*

Ce temps de trajet est d'autant plus fatiguant que les participants ne sont pas habitués à se déplacer et que l'activité proposée fait figure d'exception par rapport à leur quotidien.

Au LaM, les enfants vont en bus à la piscine, ce n'est donc pas une découverte pour eux.

L'ensemble de ces modalités rythme l'atelier et participe à l'inclusion des personnes.

7 Le contexte d'organisation des ateliers

Cette partie s'est imposée dans le présent rapport car pour l'atelier du Wiels, le contexte d'organisation des ateliers était particulier dans la mesure où il inaugurerait plusieurs types de partenariat.

Pour l'atelier du Wiels, les partenariats entre la structure des participants et le médiateur d'une part et le lieu d'accueil d'autre part, étaient à construire, chaque partenaire ayant son domaine d'expertise, ses objectifs, ses contraintes, ses motivations propres à s'investir dans ce projet.

** Ainsi, la structure des participants a exigé pour s'impliquer dans le projet que les deux animateurs / artistes suivent une formation de 2 heures afin de se familiariser avec les personnes non voyantes.*

** pour participer à l'atelier, la structure a mobilisé 4 personnes : 2 pour tester, selon leurs termes, l'atelier et 2 pour analyser. Un compte-rendu d'atelier a été adressé à la structure médiatrice après la visite.*

Cette situation a permis d'observer comment la relation de confiance établie depuis plus ou moins longue date, entre, d'une part, les médiateurs porteurs du projet et/ou la structure d'accueil et/ou la structure des participants et/ou l'animateur et d'autre part, a impacté le déroulement de l'atelier (Tableau 11).

Grâce à ces relations de confiance tissées par le médiateur porteur du projet, les structures des participants ont accepté d'impliquer leurs membres dans ce projet.

L'atelier du LaM est un exemple de partenariats de longue date entre la médiatrice porteur du projet et :

- * le LaM dont elle connaissait la responsable des publics*
 - * l'animatrice-chorégraphe avec laquelle elle avait travaillé dans le cadre d'interventions en lycée dans un poste antérieur*
 - * la professeur des écoles qui l'avait contactée 3 ans auparavant pour une intervention*
-

Dans la pratique de médiation culturelle, la question de la connaissance du public s'est invitée dans le seul atelier où la relation de confiance entre la structure des participants et le médiateur était à construire. Souvent sollicitée par ce type de requête, la structure des participants ici non voyants trie les demandes afin, semble-t-il d'éviter que ces personnes ne soient considérées comme des cobayes et la structure un faire-valoir pour les partenaires.

Cette question ne s'est pas présentée à la Maison d'arrêt et au LaM alors que chaque animateur-artiste n'avait jamais conduit auparavant d'atelier auprès du public choisi (personnes en détention et enfants allophones). Il semble que c'est au nom de cette relation de confiance établie entre le médiateur porteur du projet et la structure des participants que cette dernière étend la relation de confiance à l'animateur. Du coup, elle n'exige pas de sa part une connaissance des spécificités du public participant.

Cette relation de confiance entre le médiateur et la structure d'accueil et/ou la structure des participants semble avoir impacté la façon dont les rôles se sont répartis entre l'animateur, et les acteurs culturels présents lors de l'atelier.

- Quand la relation de confiance était établie, les rôles entre l'animateur et les acteurs culturels ont été clairement répartis :
 - A l'animateur, la conduite de l'atelier vers son objectif⁶.
 - Aux acteurs culturels, la participation à l'atelier au même titre que le public et, possiblement, la prise en charge de l'activité de régulation du groupe⁷.
-

A Be-part, un participant est fatigué par la station debout. Il en informe l'un des parents accompagnateurs en lui mentionnant qu'il veut arrêter. L'acteur culturel le signale à l'éducatrice de la structure des participants qui relaie discrètement cette demande à un acteur culturel de quoi s'asseoir.

*Cette dernière quitte l'activité pour aller chercher un banc.
Durant tout ce temps, l'animatrice a poursuivi sa tâche pour l'ensemble du groupe.*

⁶ "Ces facteurs concernent l'organisation groupale, la structure et le fonctionnement qui lui permettent de satisfaire (au moins partiellement) ses besoins et de poursuivre ses buts. Interviennent ici, d'une part, la distribution et l'articulation des rôles, qui relèvent à la fois du genre d'activité collective, des statuts et des aptitudes respectives, et, d'autre part, le mode de leadership et de conduite du groupe" (Maisonneuve, Grand Dictionnaire de psychologie, p.143).

⁷ L'aire socio affective renvoie aux facteurs qui "englobent des motivations, des émotions et des valeurs partagées correspondant à plusieurs forces attractives : celle d'un but commun (en rapport avec le niveau moyen d'aspiration), celle de l'action elle-même et du sentiment de progression vers le but, celle surtout de l'appartenance au groupe, où domine selon le cas un sentiment de puissance (groupes en expansion, groupes de pression), de fierté (groupes de prestige), ou de sécurité (groupes enracinés).

L'ensemble de ces facteurs soutient le processus d'identification des membres à leur groupe et l'intensité variable du nous. A ces aspects collectifs viennent se conjuguer le jeu des affinités et la satisfaction de certains besoins personnels (désir d'être admis et reconnu dans un groupe)" (Maisonneuve, Grand Dictionnaire de psychologie, p.143).

La prise en charge de l'aire socio affective du groupe par les acteurs culturels permet de dégager peu ou prou l'animateur de cet aspect de la vie du groupe. Du coup, il peut davantage se concentrer sur l'objectif de ce dernier, maintenir son attention sur celui-ci et préserver un rythme à l'atelier. N'ayant pas à interrompre le cours de l'activité du groupe pour gérer ce qui relève de cette aire, sa tâche et son rôle sont plus clairement identifiés par les participants. Cette répartition des rôles a évité à plusieurs reprises la suspension de l'activité de l'ensemble du groupe.

En conséquence, quand un des acteurs culturels s'aventurait sur le terrain de l'animateur :

- Soit l'intervention est venue s'apposer à celle de l'animateur sans confusion de rôle et s'est inscrite de fait dans l'activité du groupe en soutenant celle de l'animateur.

Lors du 2nd atelier du LaM, Mylène Benoît a introduit le son par le chant produit par l'ensemble du groupe pendant la danse d'un participant. Un acteur culturel a pris une place structurante dans cette activité du fait de ses propositions vocales qui ont ouvert des horizons sonores aux participants et qui ont structuré la partie vocale de l'exercice. Du coup, Mylène Benoît a pu davantage intervenir sur le participant qui danse.

Au Be-part, la mère d'un participant veillait à prévenir la chute de son fils à la constitution physique fragile. Son affaissement amorti et accompagné par sa mère a été remarqué par les participants sans que cela ne stoppe l'activité du groupe.

- Soit l'intervention, bien que bienveillante, a interféré avec le rôle de l'animateur.

A la Maison d'arrêt, A., membre de l'administration pénitentiaire non participant à l'atelier, est intervenu à 16h en conseillant au groupe une procédure pour améliorer sa performance. "Pour que ça fonctionne, au premier tour, celui qui a reçu et lancé l'objet s'accroupit". Cette intervention bienveillante vient de l'extérieur du cercle que forme le groupe et s'invite dans son activité comme un élément étranger à lui. L'animateur laisse faire. De fait, cela fonctionne mieux, les objets circulent presque sans tomber. Commentaire d'un participant : "C'était mieux que tout à l'heure".

Cependant l'objectif de l'animateur était que les participants mobilisent leurs capacités sensorielles, perceptives, physiques et cognitive et non que le groupe améliore sa performance. Dès la 2nde manche du jeu, il stipule qu'il n'est plus nécessaire de se mettre accroupi.

Quand la relation de confiance était à construire du fait ici du caractère pilote de l'atelier, la répartition des rôles entre l'animateur et les acteurs culturels n'a pas été aussi claire.

Au Wiels, le représentant de la structure des participants a rappelé à plusieurs reprises à Léa Collet la nécessité de se présenter.

La visite de la 3^{ème} salle a été introduite par la médiatrice du Wiels ce qui n'était pas prévu. Ces différentes interventions extérieures à l'animation ont contribué à ce que l'atelier prévu à la fin de cette intervention n'ait pas pu avoir lieu faute de temps.

8 Conclusion

Ce rapport consistait à rendre compte et à synthétiser la mise en place de médiations sensorielles auprès de publics éloignés de l'art de part et d'autre de la frontière franco-belge. Les différents protagonistes se sont emparés du cadre établi en équipe et l'ont traduit en 4 ateliers très différents. En effet, à chacune des étapes de la conception et du déroulement de l'atelier, ils ont choisi, parmi tout un éventail d'options possibles, l'une d'entre elles. Du coup, la diversité des situations ouvre sur tout un ensemble de potentialités sur lesquelles peuvent s'appuyer les médiateurs culturels dans des projets professionnels futurs.

Il ne s'agit pas ici d'en faire l'inventaire mais de souligner au moins 3 éléments. Le 1^{er} est que le caractère pilote de cette expérience tend à réunir des conditions inhabituelles de réalisation qui, par l'investissement de tous les protagonistes, ont donné à cette expérience son originalité. La réplique de ces ateliers à l'identique est de fait difficilement envisageable, mais toutes les innovations mises en place dans ce projet peuvent constituer une source d'inspiration importante pour tout médiateur culturel.

Le 2^{ème} élément est que la médiation sensorielle est possible et qu'elle peut participer à l'inclusion et à la démocratie culturelle en favorisant le lien social par la mise en contact avec l'autre tout en mobilisant l'ensemble des capacités des participants et en les rendant actifs dans la médiation. Le dispositif de cette recherche-action n'a pas permis par contre d'apprécier l'effet à court, moyen ou long terme de ces ateliers sur les participants. Cela aurait nécessité de mettre en place une méthodologie autre, avec par exemple, des rencontres avec les participants avant le début des ateliers mais aussi après leur déroulement.

Le 3^{ème} élément est que la médiation culturelle par les sens proposée dans ce projet offre une nouvelle façon de visiter un musée, d'entrer en contact avec l'art, avec une œuvre, un artiste, mais elle offre aussi des pistes pour enrichir la pratique de médiation culturelle. Conçu initialement pour des personnes éloignées de l'art, les façons dont ont été pensés ces ateliers peuvent en effet s'appliquer à tout type de public et de lieu.

Enfin, la richesse de ces ateliers est notamment due à un positionnement professionnel sur lequel nous souhaiterions insister. Avoir des objectifs ambitieux et pluriels, ici la médiation sensorielle, un public spécifique, la transdisciplinarité et l'interculturalité, a invité les médiateurs culturels à faire des pas de côté par rapport à leur pratique professionnelle habituelle. La grande liberté laissée à chaque équipe de traduire ces 4 axes en actions, a contribué à cette ouverture des possibles et à la création des situations inédites et originales rapportées dans cette synthèse.

9 Bibliographie

Abouddrar B., Mairesse F. (2022). *La médiation culturelle*. Paris : Presses Universitaires de France.

Aebischer V., Oberlé D. (1990). *Le groupe en psychologie sociale*. Paris : Dunod.

Blanchet A., Ghiglione R., Massonnat J., Trognon A. (Éds.). (1987). *Les Techniques d'enquête en sciences sociales : Observer, interviewer, questionner*. Paris : Dunod.

Brangier E., Valléry G. (2021) : *Ergonomie : 150 notions clés*. Paris : Dunod.

Chapoulie J-M. (2000). Le travail de terrain, l'observation des actions et des interactions, et la sociologie. *Sociétés contemporaines*, 40(1), 5-27.

Chaumier S., Mairesse F. (2017). *La médiation culturelle* (2^e éd). Armand Colin.

Commission européenne. L'inclusion sociale. *Document de politique transversale française*, projet de loi de finances pour 2011

Conseil National des politiques de Lutte contre la Pauvreté et l'Exclusion Sociale, 19 septembre 2014 <http://www.cnle.gouv.fr/Inclusion-sociale.html>

Delion P. (Ed.) (2004) *L'observation du bébé selon Esther Bick*. Toulouse : Erès.

Dubost J. (1987). *L'intervention psychosociologique* (1^{re} éd). Paris : Presses universitaires de France.

Ghiglione R., Matalon B. (1991). *Les enquêtes sociologiques : Théories et pratique*. Paris : Colin.

Goffman E. (2015). *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. Paris : Les Éditions de minuit.

Gozlan A. & al. (2018) *Effets des actions de médiation artistiques sur les enfants et adolescents*. Rapport de recherche au Ministère de la Culture

Hennion A. (1993) *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié

Hughes E.C. (1996). *Le regard sociologique : Essais choisis*. Paris : Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Jodelet D. (2003) Aperçus sur les méthodologies qualitatives in Moscovici S., Buschini F. (Ed.) *Les méthodes des sciences humaines*. Paris : PUF, pp. 139-160 (Collection : PUF fondamental)

Krause A. E., Davidson J. W. (2022). An exploratory study of historical representations of love in an art gallery exhibition. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 16(3), 455-467. <https://doi.org/10.1037/aca0000391>

Lafortune J-M. (2012, 211) *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses universitaires du Québec

Lascaux M., Morel A. (2015). Transdisciplinarité : Principes et cadres de l'accompagnement transdisciplinaire. In Morel A. (Ed.) *Addictologie : En 49 notions* (pp. 351-361). Paris : Dunod. <https://doi-org.merlin.u-picardie.fr/10.3917/dunod.morel.2015.01.0351>

Lipiansky E. (2005). *Psychologie de l'identité : soi et le groupe*. Paris : Dunod.

Mooss, Eeckhaut M. van. (2013). *Kunst- en erfgoededucatie : Theorie en praktijk*. Acco.

Paugam S. (2013). *Le lien social*. Paris : Presses universitaires de France.

Peretz H. (2016). *Les méthodes en sociologie : L'observation* (Nouv. éd). La Découverte.

Piette A. (2020). *Ethnographie de l'action : L'observation des détails*. Paris : Éditions EHESS.

Prat R. (2008). Une valse à trois temps. In Delion P. (Ed.) *La méthode d'observation des bébés selon Esther Bick*. Toulouse : Éres. pp. 13-26 <https://doi-org.merlin.u-picardie.fr/10.3917/eres.delio.2008.01.0013>

Schino G., Van Klaveren L.-M., Gallegos González H. G., Cox R. F. A. (2021). Applying bodily sensation maps to art-elicited emotions : An explorative study. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/aca0000444>

Starr R. A., Smith J. A. (2023). Making sense of an artwork : An interpretative phenomenological analysis of participants' accounts of viewing a well-known painting. *Qualitative Psychology*, 10(1), 107-120. <https://doi.org/10.1037/qup0000231>

Terriot K., Chartier P. (2018). Chapitre IV. L'évaluation des capacités cognitives. In Chartier P. (Ed.) *L'orientation scolaire et professionnelle: Pratiques d'évaluation* (pp. 133-178). Wavre : Mardaga. <https://doi-org.merlin.u-picardie.fr/10.3917/mard.chart.2018.01.0133>

Vigarelo G. (2014). *Le Sentiment de soi : Histoire de la perception du corps (XVIe-XXe siècle)*. Paris : Le Seuil.

Visscher De P. (2001). *La dynamique des groupes d'hier à aujourd'hui*. Paris : Presses universitaires de France.

Voynnet Fourboul C. (2012). Ce que « analyse de données qualitatives » veut dire. *Revue internationale de psychosociologie*, XVIII(44), Art. 44. <https://doi.org/10.3917/rips.044.0071>

Index des tableaux

Tableau 1 : Mise en place de l'interculturalité de ce projet	36
Tableau 2 : L'animateur et sa pratique	36
Tableau 3 : objectifs des ateliers.....	36
Tableau 4 : La mobilisation des sens dans les ateliers	36
Tableau 5 : Les participants à ce projet.....	36
Tableau 6 : Caractéristiques des groupes de participants	37
Tableau 7 : nombre d'acteurs culturels par atelier	37
Tableau 8 : Présence de visiteurs	37
Tableau 9 : Durée des ateliers.....	37
Tableau 10 : Temps de trajet aller	37
Tableau 11 : Type de partenariat	37

Index des figures

Figure 1 : Déroulé du projet Re-sentir / Op de Tast.....	38
Figure 2 : Lieu de présentation de la maquette et des participants	38
Figure 3 : Déroulé des jeux de l'atelier de la Maison d'arrêt	39
Figure 4 : Déroulé de l'atelier du Wiels	39
Figure 5 : Déroulé de l'atelier du Be-part.....	40
Figure 6 : Déroulé des deux ateliers du LaM.....	40
Figure 7 : 2ème salle et 2ème ouvre de Chaimowicz.....	41
Figure 8 : 1ère salle et 1ère oeuvre de Chaimowicz (site Wiels)	41
Figure 9 : Photographie de la salle d'exposition du Be-part	42
Figure 10 : Plan du LaM	42
Figure 11 : Affiche d'invitation à participer à l'atelier à la Maison d'arrêt	43
Figure 12 : Œuvre dont le socle a été déstabilisé	43
Figure 13 : Plan de circulation au Wiels	44
Figure 14 : Activités de danse dans l'espace collection du LaM	44
Figure 15 : Plan de visite du Be-part	45

Annexes

Annexe 1

Tableau 1 : Mise en place de l'interculturalité de ce projet

Lieu d'intervention	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
Nom du lieu	Maison d'arrêt	Musée d'art contemporain	Platform voor actuele kunst (Plateforme pour l'art actuel)	Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut
Type de lieu	Maison d'arrêt	Exposition	Exposition	Collection
Ville	Valenciennes	Bruxelles	Courtrai	Villeneuve-d'Ascq
Pays	France	Belgique	Belgique	France

Tableau 2 : L'animateur et sa pratique

Atelier	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
L'animateur	Artiste	2 artistes	Médiateur culturel	Artiste
Pratiques artistiques	Scénographe, plasticien digital	Vidéaste plasticienne Vidéaste musicien		Chorégraphe

Tableau 3 : objectifs des ateliers

Atelier	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
Objectif	Faire vivre une expérience artistique	Faire comprendre par expérience sensorielle le projet de l'artiste exposé	Faire comprendre par expérience sensorielle le projet de l'artiste exposé	Faire vivre une expérience artistique

Tableau 4 : La mobilisation des sens dans les ateliers

	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
La vue	x	x	x	x
Le goût				
L'odorat		x	x	
Le toucher	x	x	x	
L'ouïe	x	x	x	x

Tableau 5 : Les participants à ce projet

Atelier	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
Public	Personnes détenues	Un public mixte de voyants et malvoyants	Enfants allophones	Personnes en situation de handicap mental
Public adulte / enfant	Adulte	Adulte	Enfants de 6 à 10 ans	Adulte

Tableau 6 : Caractéristiques des groupes de participants

Atelier	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
Taille du groupe	14	2	5	12
Groupe constitué ou non	Groupe non constitué Les participants ont été choisis par deux responsables de la Maison d'arrêt	Groupe constitué	Groupe constitué	Groupe constitué
Temps		Pas d'information	Depuis plusieurs années	Depuis septembre 2022
Pratique artistique	Aucun	Pas d'information	Pratique de dessin depuis plusieurs années	Dans le cadre scolaire

Tableau 7 : nombre d'acteurs culturels par atelier

Ateliers	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
Participants	14	2	12	5
Animateur	1	2	1	1
Observateur	1	1	1	1
Nombre total d'acteurs culturels	7	11	6	5
Acteurs culturels de publiq	1	6	1	1
Acteurs culturels de 50° Nord 3° Est	2	2	1	3
Acteurs culturels de la structure participante		2	4 (2 parents et 2 personnels de la structure)	1
Acteurs culturels de la structure accueillante	4	1		
Ratio entre participants et acteurs culturels	0.5	1,55	0.5	1

Tableau 8 : Présence de visiteurs

Atelier	Maison d'arrêt	Wiels	Be-Part	LaM
Lieu	Dédié	Quelques visiteurs à titre individuel	Aucun visiteur	Dédié au 1 ^{er} atelier Quelques visiteurs à titre individuel et un groupe scolaire au 2 nd atelier

Tableau 9 : Durée des ateliers

Atelier	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
Durée	2 heures 45	2 heures 20	2 heures	2 ateliers • le 1 ^{er} de 2 h • le 2 nd de 2h30

Tableau 10 : Temps de trajet aller

Atelier	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
Durée	Aucun	Entre 1 h30 et 2 heures en transport en commun	30 minutes en voiture	30 minutes par bus

Tableau 11 : Type de partenariat

Lien du médiateur / Atelier	Maison d'arrêt	Wiels	Be-part	LaM
Avec la structure accueillante	Oui	Oui	Oui	Oui
Avec l'animateur	Oui	Non		Oui
Avec la structure des participants		Non	Oui	Oui

Annexe 2

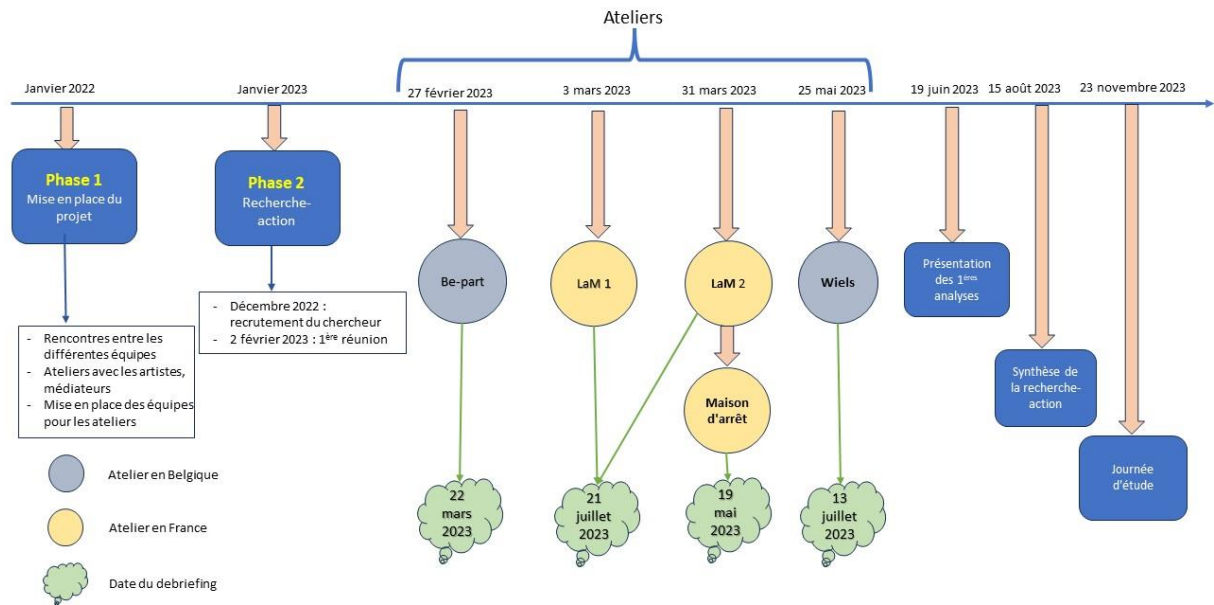


Figure 1 : Déroulé du projet *Re-sentir / Op de Tast*



Figure 2 : Lieu de présentation de la maquette et des participants

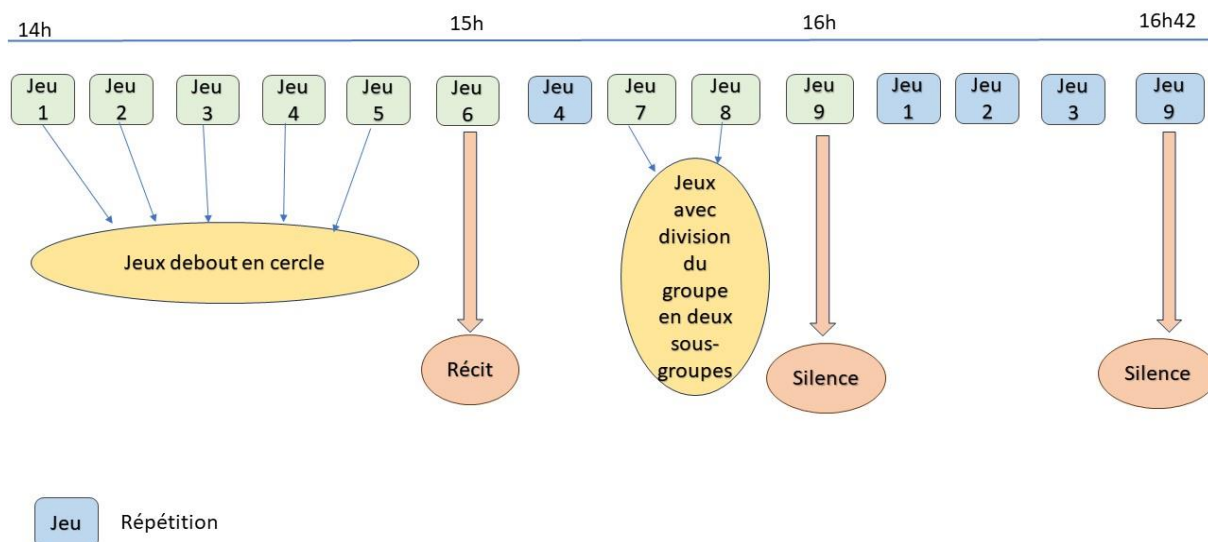


Figure 3 : Déroulé des jeux de l'atelier de la Maison d'arrêt

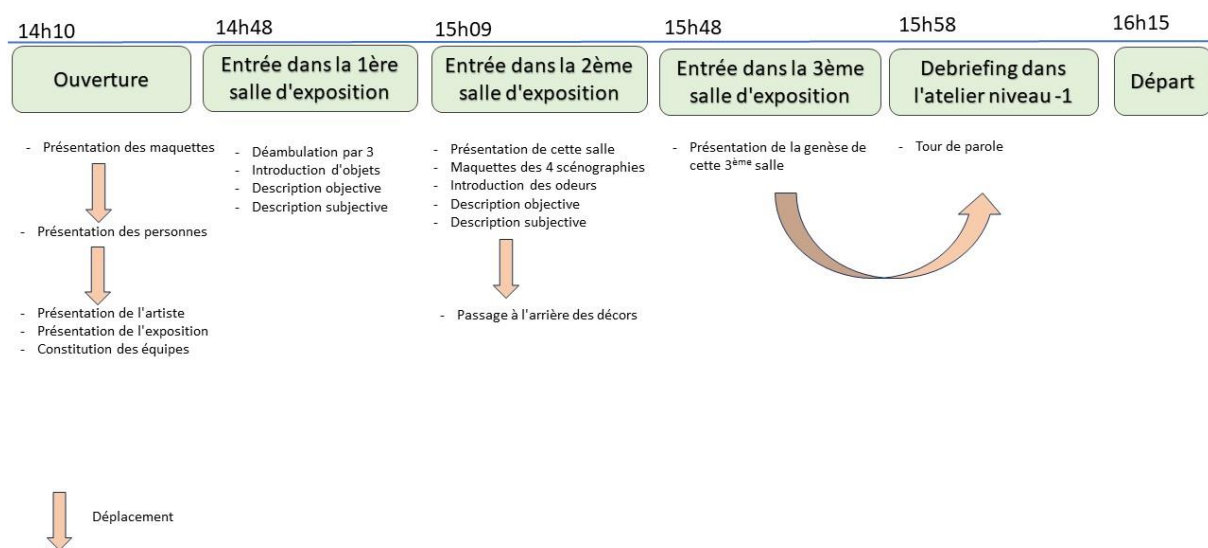


Figure 4 : Déroulé de l'atelier du Wiels

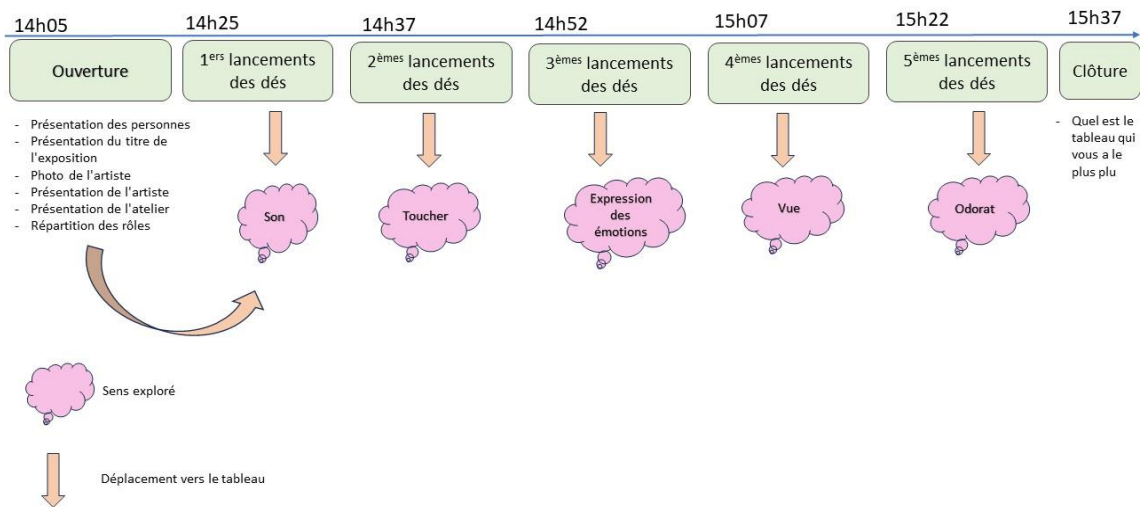


Figure 5 : Déroulé de l'atelier du Be-part

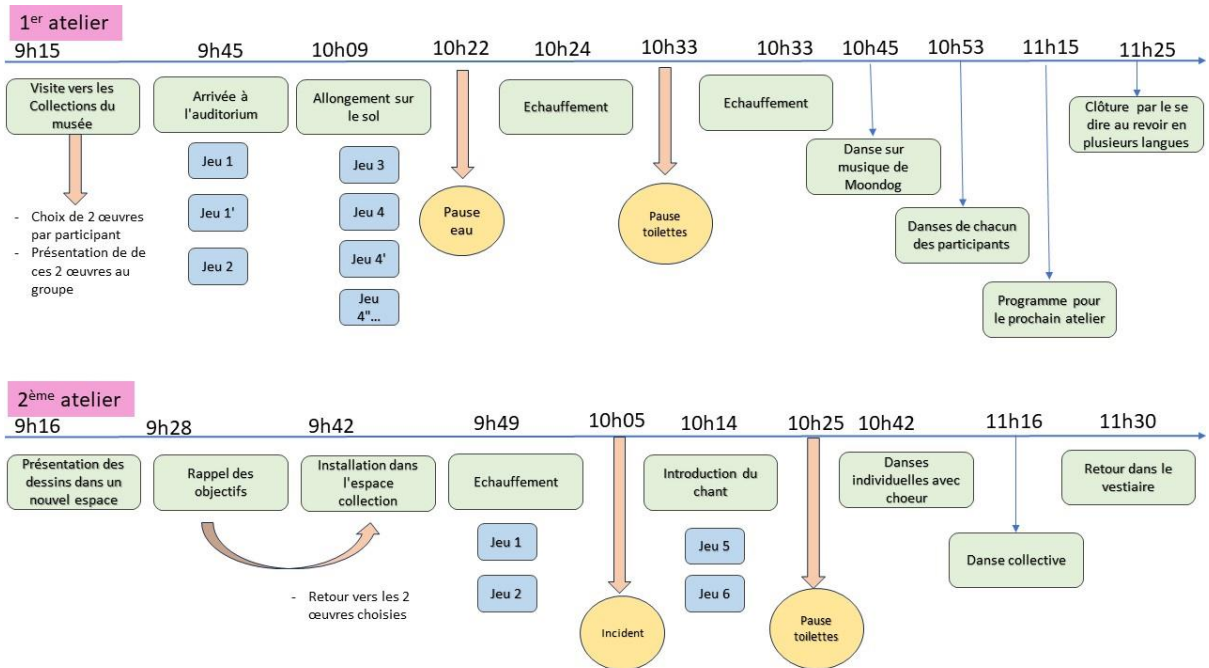


Figure 6 : Déroulé des deux ateliers du LaM



Figure 7 : 2ème salle et 2ème oeuvre de Chaimowicz



Figure 8 : 1ère salle et 1ère oeuvre de Chaimowicz (site Wiels)



Figure 9 : Photographie de la salle d'exposition du Be-part

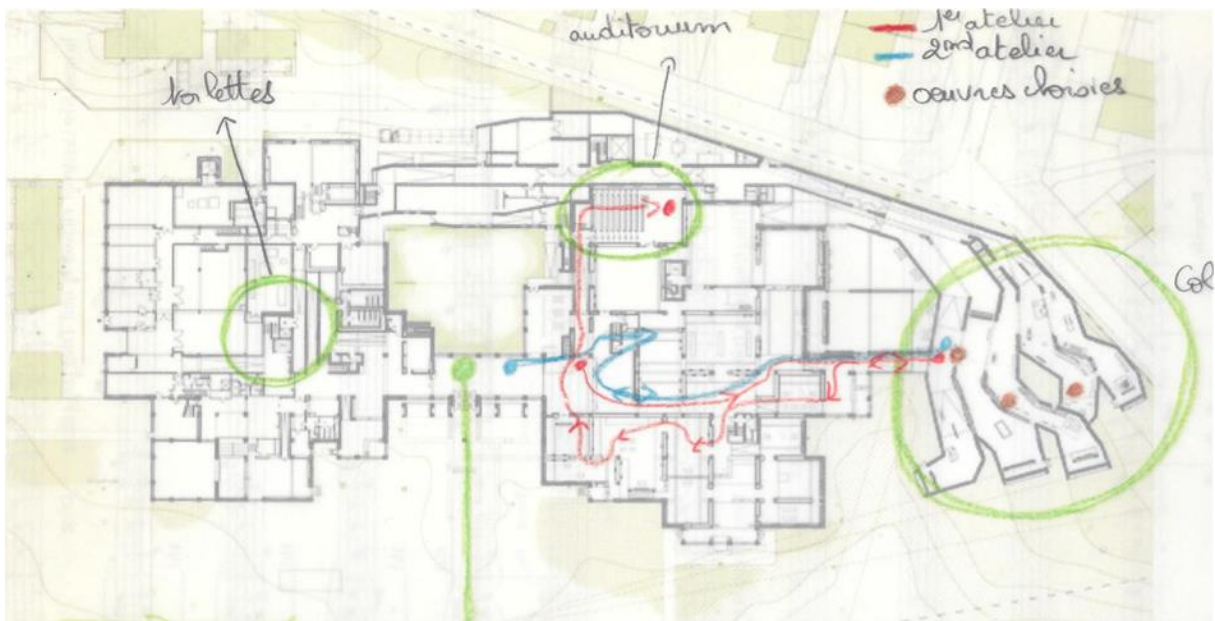


Figure 10 : Plan du LaM

RE-SENTIR

« Un atelier de théâtre différent »
Théâtre participatif ou comment raconter une histoire dont le
personnage principal est votre imagination.
Redécouvrez vos sens et recréez du lien.



Le vendredi 31 mars 2023 de 13H45 à 16H45

SI VOUS VOUS INSCRIVEZ VOUS VOUS ENGAGEZ A ETRE PRESENT

- Nom :
- Prénom :
- **N°d'écrout** :
- Cursive et N° de cellule :



Inscription à transmettre au Service Activités
avant le lundi 27 Mars 2023

Figure 11 : Affiche d'invitation à participer à l'atelier à la Maison d'arrêt



Figure 12 : Œuvre dont le socle a été déstabilisé

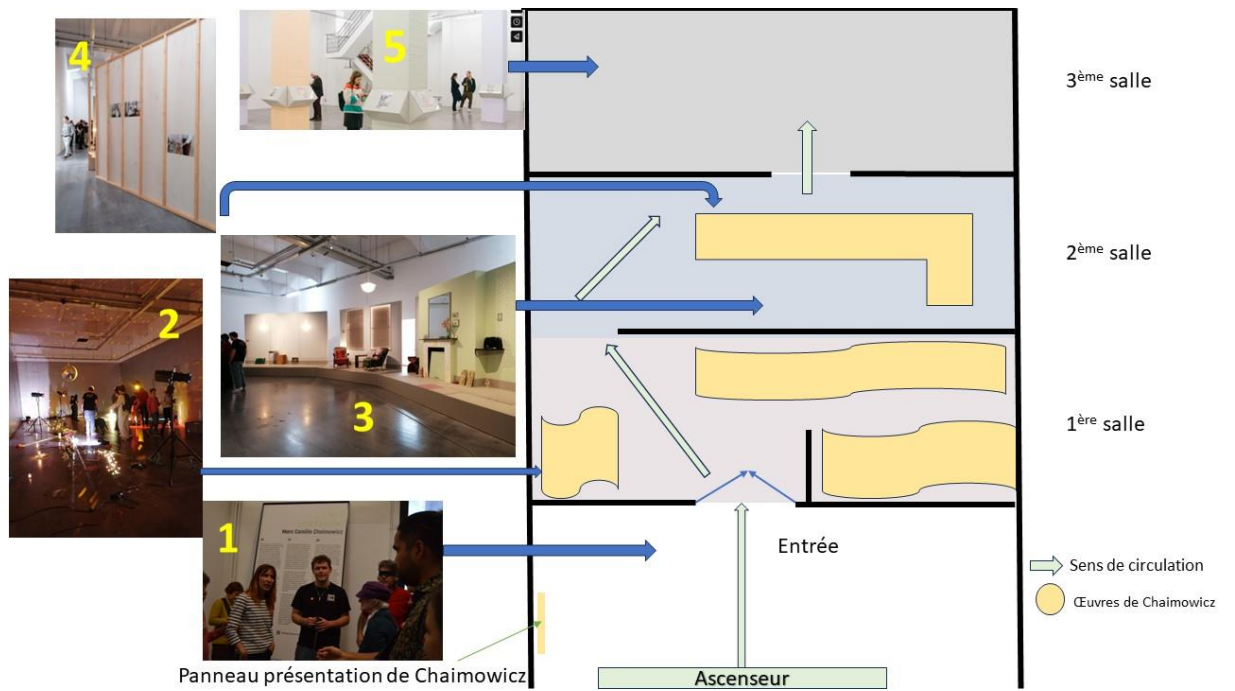


Figure 13 : Plan de circulation au Wiels



Figure 14 : Activités de danse dans l'espace collection du LaM

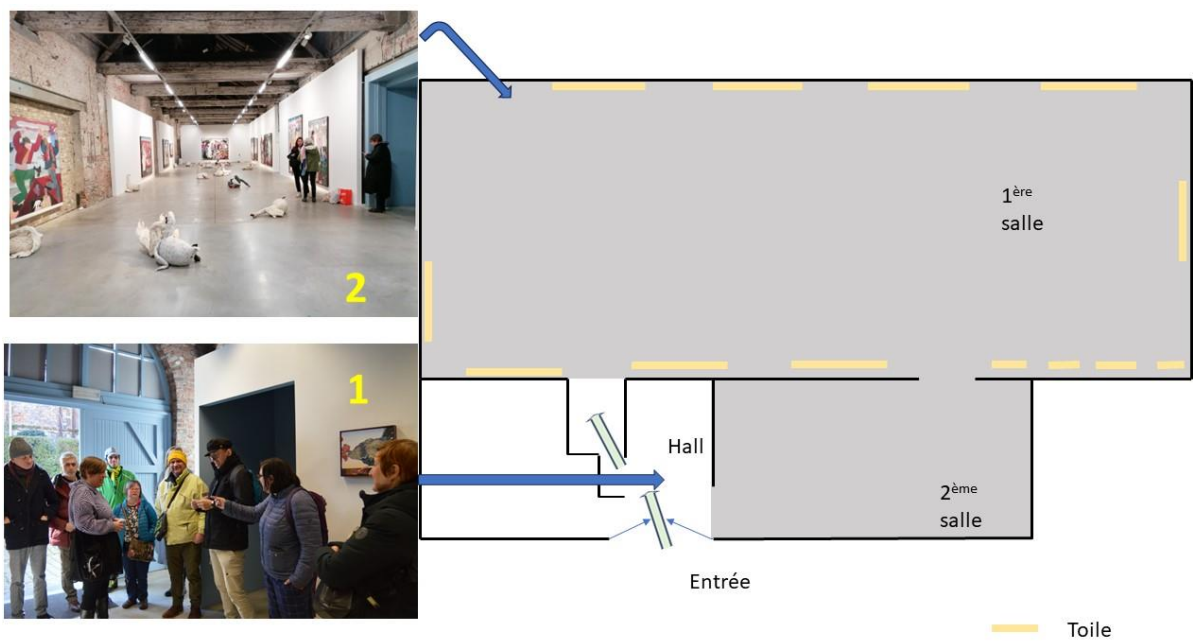


Figure 15 : Plan de visite du Be-part

Annexe 3

Les structures flamandes participant au projet Re-sentir / Op de tast

- Bamm !
- Amadeo Kollektif
- Veerman
- Wilderaven
- Cathy Paredis

Les structures des Hauts-de-France participant au projet Re-sentir / Op de tast

- Le Fresnoy – Studio national
- La chambre d'eau
- Institut pour la photographie
- Espace 36
- L'H du Siège