



HAL
open science

Apprendre d'autres savoirs au musée grâce à l'universalité : vers une médiation sociétale ?

Muriel Molinier

► To cite this version:

Muriel Molinier. Apprendre d'autres savoirs au musée grâce à l'universalité : vers une médiation sociétale ?. Vème colloque scientifique international MUSSI, La médiation des savoirs en perspective : mémoire et construction sociale des pratiques et des dispositifs info-communicationnels, IBICT, 2022. hal-03914158v2

HAL Id: hal-03914158

<https://ut3-toulouseinp.hal.science/hal-03914158v2>

Submitted on 22 May 2023

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

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

APPRENDRE D'AUTRES SAVOIRS AU MUSEE GRACE A L'UNIVERSALITE : VERS UNE MEDIATION SOCIETALE ?

Muriel Molinier

Introduction

Depuis la fin des années 1980, la question de l'inclusion des publics fragilisés (par des problématiques médicales, sociales ou médico-sociales) est entrée dans les musées de nombreux pays. L'inclusion sociale est définie en muséologie par André Desvallées et François Mairesse (2011 : 611-612) comme, à la fois la lutte contre l'exclusion (les procédés mis en place) et le succès de cette lutte (la présence de personnes exclues). En France, l'inclusion sociale est encadrée par des lois, dont la loi de 2002 relative aux musées de France qui instaure pour missions permanentes de : « Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ; Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ». Cette loi s'inscrit entre la loi du 29 juillet 1998 de lutte contre les exclusions et celle du 11 février 2005 (pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées) qui a pour conséquence d'imposer à l'ensemble de la société française de se rendre accessible à tous les citoyens. Nous souhaitons donc interroger l'inclusion au musée et ce qui en découle, à savoir : d'une part, l'aspect universel d'une médiation élaborée à partir des fragilités des publics et pensée pour tous ; d'autre part, l'impact de cette médiation sur le grand public. Nous questionnons alors l'élargissement de l'éducation non formelle.

Afin de développer cette réflexion, nous nous appuyons sur le terrain du musée du Louvre-Lens. La particularité de ce musée est de ne pas avoir de collection permanente. Pour exposer les collections du musée du Louvre dans la ville de Lens, le musée du Louvre-Lens présente une exposition semi-permanente, la Galerie du temps, à la muséographie innovante retraçant une histoire de l'art universelle (Frayse, 2019), qui embrasse toutes les civilisations. Ce très récent musée, ouvert en 2012, développe une dimension inclusive de la médiation, tout d'abord dans sa prise en compte des publics par une totale accessibilité intellectuelle et culturelle (Guépratte, 2014), puis dans ses innovations en termes de médiation, que nous avons étudié dans le cadre de notre thèse (Molinier, 2019).

Nous définirons tout d'abord la médiation muséale universelle, inclusive, et l'éducation non formelle, puis nous étudierons deux médiations proposées au musée du Louvre-Lens lors des expérimentations menées pendant la première journée de l'accessibilité de 2017, avant de questionner l'opportunité créée par l'inclusion pour l'éducation non formelle.

1. Médiation universelle et éducation non formelle au musée

Nous inscrivons notre approche du point de vue de la muséologie et de la place des publics, questionnant au-delà du tournant communicationnel, le tournant social des musées (Caillet, 2011 ; Barrère & Mairesse, 2015). Nous nous centrons sur la médiation, qui peut se définir avec l'approche de Patrick Fraysse (2015) comme le mouvement entre trois pôles distincts que sont l'objet à comprendre, le public et le tiers médiateur, chaque pôle étant détenteur de savoirs distincts. Or, de nos jours, la collection muséale se révèle comme elle-même médiatrice de nouvelles expériences, non plus centrés sur les savoirs du musée mais issues des savoirs du public, opérant alors un nouveau basculement :

[...] les collections et les savoirs ne sont plus au centre des institutions, ce n'est plus le noyau dur de l'institution. Ça devient des moyens, des vecteurs, des prétextes pour développer des actions au service d'une population, pour développer des discours, des interprétations, des questionnements etc. [...] C'est l'objet de collection qui devient médiateur de quelque chose d'autre qu'on veut faire avec le public, qui est une opportunité de faire des choses avec lui. (Chaumier, 2017).

C'est bien ce que montre le rapport de la Mission Musées du XXI^e siècle (Eidelman, 2017 : 23), abordant des modèles émergents sous quatre angles principaux : musée éthique et citoyen, protéiforme, inclusif et collaboratif, comme écosystème professionnel créatif. Le musée est-il à l'image de la société ou y injecte-t-il son idéal ? Sommes-nous dans l'utopie ou aboutissons-nous à la vision réparatrice de la société par la culture, telle que définie par Paul Rasse comme une médiation orthopédique ? :

[la médiation culturelle] repose sur l'idée d'intervention sociale dans une perspective non plus utopique et idyllique, mais orthopédique et efficace. Il s'agit, en effet, de réduire des fractures tangibles, là où elles se produisent, de raccommoder le tissu social dans les quartiers en grandes difficultés, d'amener les communautés ethniques à se supporter, de faciliter l'acculturation des migrants, de tisser des liens entre la cité et les citoyens, de cultiver la science, de donner le goût de la culture légitime. (Rasse, 2000).

Quoiqu'il en soit, nous considérons le musée comme un terrain d'expérimentations fertiles, une opportunité d'inclusion pour les publics fragilisés et d'ouverture pour le grand public. Car, dans les musées, se développent de nombreux dispositifs de médiation spécifiques visant les publics fragilisés : des visites ciblées regroupant des visiteurs avec la même déficience, mais aussi des visites sur-mesure pour des groupes, co-construites avec leurs accompagnateurs (Molinier, 2021d). Cependant, au sens de l'UNESCO (2006), ces dispositifs spécifiques relèvent de l'intégration (l'adaptation à des besoins spéciaux) et non de l'inclusion (la considération d'un tout). Inclure, nécessite en effet de proposer des dispositifs pensés pour tous, dans l'esprit de la conception universelle créée par Ronald Mace dans les années 1980 : « la conception de produits et d'environnements pouvant être utilisés par tous, dans la mesure du possible, sans adaptation ni conception spécialisée »¹ (traduction libre).

C'est dans cette optique que nous développons notre approche d'une médiation universelle au musée (Molinier, 2019, 2021a). Par prolongement, et toujours grâce à l'inclusion, nous avons conceptualisé un « public universel », c'est-à-dire la globalité d'un grand public devenu universel en incluant les fragilités comme fonctionnements (Molinier, 2019). La médiation s'adresse alors à tous, sans distinction, sans stigmatisation, sans justification de son état de fragilité dès l'entrée du musée. De plus, en répondant aux besoins des uns, même les plus exigeants, nous augmentons le panel des préférences des autres. Sur cette base inclusive,

¹ Center for Universal Design. [en ligne] https://projects.ncsu.edu/design/cud/about_ud/about_ud.htm

englobante, nous pouvons alors entrevoir l'étendue des possibles offerts au public universel. Nous postulons que les fragilités, alors sources d'inspiration de l'universalité, seraient vectrices de nouveaux savoirs que nous proposons de nommer « savoirs de l'universalité ».

Dans cette perspective, il nous semble pertinent de questionner l'éducation non formelle, définie comme « la possibilité pour tout un chacun d'apprendre des nouveaux savoirs et de se cultiver sans l'école et hors l'école » (Jacobi, 2018 : 17). De plus, la liberté de forme et de fond de l'éducation non formelle nous paraît pouvoir accueillir les savoirs de l'universalité : « formes non scolaires et non académiques d'acquisitions culturelles réalisées en dehors de l'enseignement obligatoire » (Jacobi, 2016 : 91). Ainsi, médiation et éducation semblent inextricablement liées : « En contexte muséal, la notion de *médiation culturelle* inclut bien évidemment celle d'*éducation non formelle*, c'est-à-dire les différentes formes de médiation des savoirs en dehors de l'école. » (Meunier & Luckerhoff, 2018). Cependant, médiation et éducation se différencient notamment dans leur rapport au temps : « la médiation culturelle se situe dans une temporalité courte, à la différence de la temporalité longue de l'éducation » (Bordeaux & Caillet, 2013 : 144). Cela n'est pas sans nous rappeler dans une certaine mesure les nuances entre usages et pratiques.

2. Journée d'accessibilité : expérimentations au musée du Louvre-Lens

Pour illustrer les propositions de dispositif de médiation mêlant publics fragilisés et grand public, nous nous appuyons sur les expérimentations réalisées lors de la première journée de l'accessibilité² organisée au musée du Louvre-Lens le 30 avril 2017. Plus particulièrement, nous ciblons deux visites : une visite audio-décrite (mêlant public non voyant et voyant) et une visite en langue des signes (mêlant public sourd et entendant). Nous avons suivi ces visites et réalisé des observations.

Visite audio-décrite

L'objectif visé par le musée s'exprime dans le programme de la journée d'accessibilité : « Quand vos oreilles deviennent vos yeux, le discours est le support de votre imagination... Venez découvrir les secrets de quelques œuvres... cachées ! Une manière inédite d'interroger la perception sensorielle et le rapport à l'œuvre d'art. » A l'occasion de la journée de l'accessibilité, les interventions à horaires fixes des médiateurs, nommées « Impromptus », sont modifiées. Au lieu du simple sticker apposé sous l'œuvre, le médiateur interpelle ce jour-là le public sur une visite particulière : une œuvre est cachée par un drap puis est décrite « à l'aveugle ». C'est le drap, posé par des médiateurs un peu avant la visite, qui interpelle les visiteurs. Lors de notre observation d'un « Impromptu caché », une vingtaine de personnes se sont rassemblées spontanément autour du médiateur. Cette intervention a commencé par une description de cinq minutes de l'œuvre cachée par le drap. Ensuite, le drap a été ôté par le médiateur qui a poursuivi par un commentaire de quinze minutes environ, plutôt classique et assez complexe autour de l'œuvre et de l'histoire de l'art.

Étudions à présent le dispositif par rapport à la perception visuelle. La question sensorielle est abordée pendant la description de l'œuvre cachée. En effet, ce dispositif enlève un sens temporairement au grand public, le public « voyant » (en opposition aux mal ou non-voyants).

² Temps dans l'année (journée ou semaine) dédié à la mise en visibilité de propositions ou d'expérimentations de dispositifs de médiation proposés par les musées à l'attention des publics en situation de handicap.

C'est le retrait d'un sens qui crée l'expérience originale de cette visite. Ainsi, tous les visiteurs sont placés théoriquement dans la même situation : personne ne peut discerner l'œuvre. Or, pour le public déficient visuel, le sens de la vue lui fait déjà défaut. De plus, le côté ludique du drap posé sur l'œuvre ne le concerne pas. En effet, quel serait l'intérêt pour lui ? S'il est aveugle ou malvoyant, le visiteur peut néanmoins être en capacité de mobiliser ses résidus visuels, mais avec le drap il perd, lors de la description de l'œuvre cachée, les informations basiques auxquelles il a encore éventuellement accès (couleur, taille, forme...). Le point positif de ce dispositif pour les visiteurs déficients visuels, est que grâce au fait de cacher l'objet, le médiateur propose une description plus fine et plus détaillée de l'objet. L'artifice du drap et le vocabulaire de « caché » n'apportent donc rien de plus à une personne déficiente visuelle, et semblent alors voués à toucher le grand public. Nous pouvons percevoir ce dispositif comme une sensibilisation au sensoriel par le ludique : une sensibilisation à la problématique de la cécité auprès des voyants.

Cette visite est donc adaptée pour les personnes déficientes visuelles, mais elle ne va pas au-delà du discours et d'une description plus poussée lorsque l'œuvre est cachée sous le drap. Alors que le dispositif joue sur le sens de la vue pour le grand public, il n'apporte pourtant pas de sensorialité supplémentaire au public déficient visuel. Ce dispositif nous semble vouloir réunir le grand public et le public déficient visuel, dans une visée inclusive, au-delà de la seule adaptation. Cependant, tous les publics fragilisés ne sont pas visés, l'inclusion n'est donc pas totale, nous la qualifions alors de mixité. Ce dispositif de médiation relève selon nous d'une visite descriptive pour public mixte, avec un appui sur la technique de l'audiodescription pour répondre à la problématique de la déficience visuelle.

Visite traduite en Langue des Signes Française (LSF)

Pour cette visite, l'intention stipulée par le musée dans le programme de la journée de l'accessibilité est la suivante : « Accompagnés par un guide-interprète en Langue des Signes Française et un médiateur culturel, découvrez la Galerie du temps. » Il s'agit de la toute première visite en langue des signes depuis l'ouverture du musée en 2012. Le choix de la visite à double voix a été privilégié, avec d'un côté une médiatrice du Louvre-Lens et de l'autre côté une guide-interprète en LSF. Le public sourd est au rendez-vous : 22 personnes sont réunies, mais toutes ne sont pas signantes (pratiquant la langue des signes). Une visite classique centrée autour de l'histoire de l'art commence : la médiatrice resitue le contexte historique et géographique des œuvres et annonce qu'elle va présenter 10 œuvres sélectionnées. Lors de la visite, des liens sont établis entre les 10 œuvres (dans l'esprit de la visite « Une heure, dix chefs-d'œuvre » proposée les dimanches et jours fériés au musée) : autour d'un même objet (sarcophage) dans des périodes différentes (lien entre les sarcophages égyptien et médiéval) ou d'une fonction (roi) dans une proximité géographique (lien entre les rois Gudea et Fath Ali Shash).

Il est important d'interroger la pertinence du duo médiatrice/interprète. Dans une visite en LSF à destination du public sourd, quel est l'intérêt du guide qui oralise en français ? La médiatrice entendante serait-elle juste là pour être traduite par l'interprète ? Même s'il peut s'agir d'une facilité par rapport aux acteurs, les médiateurs du Louvre-Lens ne parlant pas la LSF et les interprètes français/LSF n'étant pas guides du musée du Louvre-Lens, il y a une perte de qualité pour le public sourd. En effet, la traduction littérale du français (appelé alors français signé), n'est pas de la langue des signes. La langue des signes est une langue à part entière avec une syntaxe propre : un signe représentant un mot, une grammaire ordonnant les mots

différemment du français (la LSF est basée sur la mise en scène : on définit d'abord le temps, puis le lieu, le sujet et enfin l'action), une absence de conjugaison et des expressions faciales pour exprimer un mode de discours (interrogatif, négatif, affirmatif, exclamatif) ou nuancer le sens pour un même signe ; un alphabet dactylogologique est utilisé pour les mots n'ayant pas encore de signes ou pour épeler des noms propres ou des mots complexes. Ainsi, la traduction en français signé ne respecte pas la syntaxe de la langue des signes, appauvrit donc la communication et rend la visite plus monotone qu'en LSF.

De plus, pour une personne entendante, il est aisé d'écouter sans regarder l'émetteur, et dans le même temps d'observer l'œuvre, donc de pouvoir associer le discours sur l'œuvre tout en regardant l'œuvre : le visiteur entendant écoute le guide ET regarde l'œuvre (oreilles + yeux) en même temps. Pour une personne sourde, cette démarche est différente car tout passe par les yeux : elle doit quitter l'information en LSF du regard, pour pouvoir observer les œuvres. Le discours ne peut donc pas se superposer sur l'image : le visiteur sourd regarde le guide OU regarde l'œuvre (tout avec les yeux), dans deux temps différents. Par ailleurs, l'association des deux guides qui parlent provoquent une double attention pour le visiteur (et donc une perte d'attention), sans oublier l'œuvre à regarder : donc 3 sources d'informations à alterner en fonction des besoins.

Pouvons-nous déceler dans cette visite une volonté de mixité ? La visite est annoncée en LSF donc destinée au seul public sourd signant. Par la présence d'un médiateur culturel parlant français, la visite a attiré au fur et à mesure de nombreux visiteurs entendants qui se sont greffés pour atteindre 40 personnes à la fin de la visite. Entre donc en jeu l'effet d'aubaine des visiteurs qui ont intégré la visite en cours, profitant d'une visite guidée gratuite. Il apparaît qu'une visite uniquement en LSF n'aurait certainement pas attiré le grand public. L'objectif réel de cette visite pourrait donc être de créer de la mixité, de la rencontre, et par là-même une sensibilisation à la surdité et à la LSF.

Qu'en est-il de l'adaptation de cette visite au public sourd signant ? L'adaptation semble partielle et uniquement résider dans la présence de l'interprète. Or, comme vu précédemment, la LSF n'est pas une simple traduction d'une langue à une autre. De plus, dans le travail d'interprétariat, le vocabulaire complexe peut poser problème. Lors de la visite, l'interprète a interrompu à plusieurs reprises la médiatrice pour demander des précisions sur le sens de certains termes. La visite était très riche, très dense et le rythme soutenu, il y avait de nombreux déplacements, tout allait très vite et n'était pas adaptée aux allers-retours visuels entre l'œuvre et les explications signées. Ainsi, une visite intégrale en LSF, par un guide sourd, semble préférable. Après notre analyse, nous voyons dans cette intention, le fait de réunir à nouveau un public déficient et le grand public, dans une recherche d'inclusion. Cependant, ici, au détriment du public fragilisé cible.

3. Création et partage de nouveaux savoirs

À partir des précédentes expérimentations, mais aussi éclairé par d'autres expériences muséales autour des publics sourds ou aveugles, nous interrogeons le champ des possibles issus des savoirs de l'universalité. Si l'apprentissage apparaît plus aisé par des dispositifs de médiation écrite de type cartel (Desjardins & Jacobi, 1992 : 18), il nous semble que d'autres dispositifs de médiation non écrits mais sensoriels, ainsi que la médiation humaine peuvent également remplir un tel rôle. Nous avons donc réparti ces apprentissages en 3 catégories : apprentissage sensoriel et mnésique, apprentissage culturel et linguistique, apprentissage écrit.

Apprentissage sensoriel et mnésique

Nous ciblons dans cette catégorie le fait, pour le public universel, d'apprendre de nouvelles façons de percevoir et de développer les mémoires correspondantes.

- **Apprendre à mieux regarder et plus longtemps avec l'audiodescription**

Comme décrit dans nos observations précédentes au Louvre-Lens, l'audiodescription est une technique qui permet de décrire ce qui est peu, mal, ou non perçu. Pour le public universel, cela peut ainsi amener à scruter avec minutie les nombreux détails des expôts qui souvent n'apparaissent pas avec un coup d'œil rapide. En contemplant de façon prolongée, la perception s'affine, la mémoire visuelle s'exerce.

- **Apprendre à regarder avec ses mains avec les reproductions tactiles**

Nous ajoutons dans cette catégorie, un autre savoir de l'universalité issu du public déficient visuel à partir du développement du sens tactile. La galerie tactile développée au musée du Louvre, et ses pendants grâce à l'itinérance de ses expositions, ainsi que les stations tactiles qui fleurissent dans de nombreux musées, ont participé à familiariser le grand public aux reproductions tactiles des expôts. Au musée Fabre, pour son exposition *L'art et la matière*, c'est une médiatrice elle-même déficiente visuelle qui développait une méthode issue de son expérience du toucher et de l'exploration tactile, pour guider les visiteurs vers une représentation mentale de l'œuvre (Molinier, 2019, 2021e). Avec de l'entraînement, il est ainsi possible de découvrir ou développer sa mémoire tactile.

Autour du sensoriel, nous proposons ici d'ouvrir la réflexion avec le concept Snoezelen, dispositif importé des institutions spécialisées (handicap, autisme, maladie d'Alzheimer...) vers le musée : « Les environnements multisensoriels Snoezelen sont des espaces de détente qui aident à réduire l'agitation et l'anxiété, mais également à engager et à ravir l'utilisateur, à stimuler les réactions et à encourager la communication. » (musée des enfants de Miami³, traduction libre). Ainsi, de notre point de vue, au-delà d'une salle multisensorielle déconnectée des collections muséales, il serait intéressant pour l'offre visant le public universel, de corréliser Snoezelen aux collections, par exemple en s'inspirant d'expositions numériques immersives telles *Van Gogh, La nuit étoilée*⁴ : il pourrait alors s'agir pour le public universel, tout en restant connecté à l'exposition, d'apprendre à se détendre et à percevoir des sensations afin de développer sa mémoire émotionnelle et la communication non verbale.

Apprentissage (et transmission) linguistique et culturel

Afin de valoriser les cultures et les langues maternelles de nos concitoyens, peu mises en valeur actuellement en France, cette catégorie d'apprentissage ambitionne de développer l'idée d'un musée qui s'ouvre vers autrui et s'intéresse à la richesse de ses racines.

³ Capture vidéo *Multi-Sensory / Snoezelen Room at Miami Children's Museum*. [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=zJkW8H9oPu4&t=35s>

⁴ Cette exposition aux Baux-de-Provence consistait à projeter des chefs-d'œuvre de l'artiste, ou d'opérer des focus sur certains détails, de façon animée sur des grands murs (environ 15 mètres de haut) : <https://www.carrieres-lumieres.com/fr/van-gogh>

- **Apprendre une langue sans parole avec la langue des signes**

Il est important de considérer la LSF en tant que langue à part entière (ce n'est pas un langage) avec plusieurs spécificités. Premièrement, la langue des signes est une langue, mais elle n'est pas orale : c'est la seule langue visio-gestuelle face à toutes les autres qui sont visio-auditives (Delaporte, 2002). La LSF comporte une structure, un vocabulaire et une grammaire, qui suppose de ne pas oraliser (parler) en parallèle, car il ne s'agit pas d'une traduction en signes du français : la traduction en français signé ne respecte pas la syntaxe de la LSF, cela appauvrit la communication et rend le discours plus monotone. Deuxièmement, la LSF est française ! Il s'agit donc d'une langue qui est parlée dans notre pays par nos concitoyens, dont c'est la langue maternelle. En effet, la langue des signes est nationale donc totalement différente d'un pays à l'autre. Elle est même régionale avec des variations conséquentes de plusieurs signes d'une ville à l'autre. Troisièmement, par la langue des signes sont véhiculées l'identité et la culture sourde à travers la communauté sourde.

Au musée, Ingrid Valent (2017), a proposé d'envisager des visites en langues des signes destinées à toutes les personnes la pratiquant, c'est-à-dire aux visiteurs entendants signants et non aux seuls visiteurs sourds : se crée ainsi une « ouverture construite sur l'idée linguistique et culturelle, plus que physique ». Ce qui nous paraît essentiel afin que le public s'imprègne de la culture sourde est de ne pas avoir d'intermédiaire, pas de traducteur. Il s'agirait d'être face à un guide signant directement en LSF (qu'il soit sourd ou entendant). Cette perspective offerte au public universel, nous permet de proposer ici l'idée de visites par niveaux de langue⁵, afin de mêler la médiation culturelle des expôts à l'apprentissage de la LSF ; le guide devenant alors guide-formateur. Au-delà de l'apprentissage non formel d'une langue, l'acquisition de la LSF permettrait de nouer des liens devenus naturels avec nos concitoyens sourds. De plus, la LSF en visite favorise l'appréhension des explications spatialisées qui apporte réellement de nouveaux éléments de compréhension et d'interprétation (pour exemple, la visite de la compagnie Danse des Signes au musée des Abattoirs à Toulouse, qui abordait le cubisme en expliquant la déstructuration des corps, par la LSF, amplifiée par la chorégraphie de la danse). Le public universel resterait là encore totalement connecté aux collections muséales.

A l'issue de cette réflexion, nous pouvons élargir cette idée aux autres langues d'habitants de notre pays, dont les cultures sont méconnues voire stigmatisées. Nous pensons aux habitants des quartiers populaires ou encore aux personnes réfugiées. En Allemagne, le projet *Multaka* mis en place en 2015 dans les musées de Berlin, à destination des personnes réfugiées venues d'Irak et de Syrie, met en avant l'apport de la culture de leur pays d'origine (art arabe et islamique) et explique la culture de leur pays d'accueil (art chrétien, histoire allemande). Ce faisant, ils nouent un lien fort avec le musée, perçu alors comme une véritable patrie. Si le projet *Multaka* vise à former des réfugiés pour devenir eux-mêmes guides de musée pour d'autres personnes réfugiées, nous percevons l'intérêt passionnant de telles visites auprès du public universel : un apprentissage linguistique et culturel mutuel, du pays de résidence vers le pays d'origine et inversement.

⁵ Tels des niveaux de débutant à confirmé, comme dans l'apprentissage des langues vivantes, LSF y compris (A1, A2, B1, B2, C1, C2).

Apprentissage écrit

Afin de développer de nouveaux savoirs issus des fragilités, nous nous positionnons dans une réflexion à partir de dispositifs de médiation en conception universelle. Nous avons précédemment développé une « écriture inclusive » et communicante permettant de se déployer sur les cartels des musées (Molinier, 2021b, 2021c) : elle est composée d'un titre en braille mêlé au français (grâce à la police Braille Neue⁶, voir illustration) et d'un signe en LSF dessiné ; puis elle est rédigée dans la police Luciole⁷ apportant une lisibilité optimale (conçue pour les personnes malvoyantes), et selon les règles du Facile À Lire et à Comprendre (FALC), méthode pour simplifier l'information (conçue pour et par les personnes déficientes intellectuelles) ; elle est enfin complétée par des images tactiles en relief (pour les personnes déficientes visuelles).



Illustration : lettre T en braille et alphabet latin, puis superposées dans la police Braille Neue

Ainsi, tout en restant centré sur l'écrit, nous pouvons ajouter plusieurs savoirs de l'universalité, à destination du public universel :

- **Apprendre un nouvel alphabet avec le braille**

Au lieu de considérer le braille comme une succession mystérieuse de points, la police Braille Neue permet de donner accès à la correspondance des lettres au public voyant, en superposant les deux alphabets latin et braille. Ainsi, en mêlant les besoins du public déficient visuel brailliste (10 mille français) à ceux du grand public, le public universel peut apprendre à lire et à écrire avec un alphabet à points grâce au braille.

- **Apprendre des signes avec les dessins de la langue des signes**

La LSF est une langue et va donc au-delà d'un simple alphabet, même si un tel alphabet (dactylogologique) existe pour épeler les mots nouveaux, complexes ou des noms propres. C'est pourquoi dans notre écriture communicante et inclusive, nous proposons de mettre en avant un signe de LSF relatif à l'expôt : il peut s'agir du titre ou d'un signe plus global. Par ce dessin en LSF, la langue des signes est rendue visible et donc démocratisée, tout en permettant d'éventuellement l'enrichir et la diffuser [signe en LSF locale, signe d'un mot important ou signe d'un titre d'œuvre, comme la Joconde par exemple (Molinier, 2021a)]. Par le dessin, le signe est mis en avant et illustré pour pouvoir être acquis et répété par tous. En plus des 80 à 100 mille sourds signants de nombreuses personnes entendant apprennent la langue des signes. Certains signes sont également mobilisés (ou dérivés) pour parler avec les enfants ou encore avec les personnes autistes. Dans cette capsule de LSF par un signe dessiné, nous restons au stade de l'initiation, mais cela permet déjà de spatialiser l'information sans mot et de développer une nouvelle compréhension : par exemple, le signe de la Joconde reprend le positionnement des bras de Monna Lisa et pousse à observer ce détail caractéristique.

⁶ Police Braille Neue © Kosuke Takahashi, 2018. [en ligne] <http://brailleneue.com/>

⁷ Police Luciole © Laurent Bourcellier & Jonathan Perez, 2019. [en ligne] <https://luciole-vision.com/>

Conclusion : une médiation sociétale pour enrichir l'éducation non formelle

Nous le constatons, chaque fragilité peut s'envisager en termes de rencontre et d'apport collectif. Les fragilités, alors sources d'inspiration de l'universalité, seraient vectrices de nouveaux savoirs : les savoirs de l'universalité. À ce stade de notre réflexion, nous avons identifié 3 catégories d'apprentissage de nouveaux savoirs : sensoriel/mnésique, linguistique/culturel, et écrit. Pour émerger, ces savoirs de l'universalité nécessitent de véritables dispositifs de médiation en conception universelle, qui incluent d'autres moyens de communication que celui du grand public (ici pour les visiteurs sourds et les visiteurs aveugles : langue des signes, braille, audiodescription, découverte tactile, etc.)⁸. À travers notre réflexion sur l'universalité, nous questionnons l'augmentation potentielle de l'éducation non formelle enrichie par la conception universelle. En effet, il nous semble possible d'enrichir l'éducation non formelle, au-delà du contenu scientifique du musée apporté par la médiation culturelle sur le patrimoine. Les fragilités, sources d'innovation de l'universalité, pourraient potentiellement permettre de développer de nouveaux apprentissages, des capacités, des connaissances chez le grand public. Par exemple en développant sa mémoire tactile avec des reproductions à toucher, en lisant avec un alphabet à points avec le braille, en s'ouvrant à une langue non orale avec la langue des signes... Aux savoirs du musée, des médiateurs et des publics (Frayse, 2015), nous ajoutons donc l'opportunité de savoirs de l'universalité créés par l'inclusion. Cette éducation non formelle issue des publics fragilisés laisse alors entrapercevoir le supplément créé grâce à l'inclusion, ainsi que la perspective d'un grand public qui s'ouvre vers autrui, devenant public universel en incluant les fragilités comme fonctionnements.

Grâce à la conception universelle, le public universel bénéficie de propositions innovantes, gagne en confort de visite, en opportunités de développement et d'apprentissage. Par là-même, conceptualiser ce public universel nous permet d'envisager une « médiation sociétale », que nous définissons comme une médiation amenant à apprendre de nos concitoyens. Toute la diversité de notre société pourrait s'exprimer dans un musée devenu lieu de partage, ouvert sur la transmission et la rencontre. Car, au-delà d'une médiation jugée orthopédique (Rasse, 2000), de notre point de vue, nous situons la médiation sociétale comme un lien entre publics fragilisés et grand public, devenu ensemble public universel. Cette médiation sociétale pourrait se développer au cœur des musées et se rapprocher de l'idée de musée participatif développée par Nina Simon (2010), comme connectant les visiteurs par leur création et le partage autour d'un contenu : l'objectif final du musée participatif étant d'aboutir à un engagement des visiteurs entre eux dans ce lieu social qu'est le musée.

Insérée dans le musée et corrélée aux collections, la médiation sociétale s'appuyant sur les savoirs de l'universalité viendrait donc rejoindre la médiation culturelle au sein de l'éducation non formelle proposée au musée. Si la médiation sociétale peut s'envisager comme une « opportunité » supplémentaire pour le public (Chaumier, 2017), selon nous, la collection muséale reste cependant au centre du discours. En effet, les savoirs de l'universalité restent connectés aux expôts et à leur médiation muséale : augmentant les préférences de tous les visiteurs, ils en multiplient les chemins et les voies d'accès.

⁸ Au-delà du rapprochement entre public du handicap et grand public, et pour inclure dans le même temps le public du champ social, nous avons théorisé une « médiation universelle transversale » (Molinier, 2019, 2021a).

Bibliographie

BARRERE Anne & MAIRESSE François, 2015. « Introduction ». In BARRERE Anne & MAIRESSE François (dir.). *L'inclusion sociale : les enjeux de la culture et de l'éducation*. Paris : L'Harmattan. p.7-27.

BORDEAUX Marie-Christine & CAILLET Élisabeth, 2013. « La médiation culturelle : Pratiques et enjeux théoriques ». *Culture & Musées*, Hors-série. p.139-163.

CAILLET Élisabeth, 2011. « Le rôle social du musée ». In FOURES Agnès, GRISOT Delphine & LOCHOT Serge (dir.). *Le rôle social du musée : agir ensemble et créer des solidarités*. Les Dossiers de l'OCIM. p.15-29.

CHAUMIER Serge, 2017. « Proposer des musées au XXI siècle a-t-il encore un sens ? ». *Musée du XXIe siècle*, 1 et 2 juin 2017. Genève : Musée d'Art et d'Histoire (MAH). [captation sonore en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=1UWi2PrYxBQ>

DESJARDINS Julie & JACOBI Daniel (1992). « Les étiquettes dans les musées et les expositions scientifiques et techniques ». In: *Publics et Musées*, n°1. « Textes et public dans les musées » (sous la direction de Hana Gottesdiener) pp. 13-32.

DESVALLÉES André & MAIRESSE François (dir.), 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin. 722 p.

DELAPORTE Yves, 2002. *Les sourds, c'est comme ça : ethnologie de la surdimutité*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. 375 p. (Ethnologie de la France).

EIDELMAN Jacqueline (dir.), 2017. *Inventer des musées pour demain : rapport de la Mission Musées du XXIe siècle*. Paris : La documentation Française. 249 p. (rapports officiels).

FRAYSSE Patrick, 2019. « Le Louvre comme macro-dispositif de médiation en réseau d'une histoire de l'art universelle ». In AÏT-ALI Cédric & FABRE Isabelle (dir.). *Le dispositif en questions : Le prisme des sciences de l'éducation et de la formation et des sciences de l'information et de la communication*. Toulouse : Cépaduès. p. 155-182.

FRAYSSE Patrick, 2015. « La médiation numérique du patrimoine : quels savoirs au musée ? ». *Distances et médiations des savoirs*. [en ligne] <http://dms.revues.org/1219>

GUÉPRATTE Juliette, 2014 « Le musée du Louvre-Lens : une politique des publics bienveillante ». *Espaces*, n°318, 5 p.

JACOBI Daniel (dir.), 2018. *Culture et éducation non formelle*. Québec : Presses de l'Université du Québec. 106 p. (Publics et culture).

JACOBI Daniel, 2016. *Textexpo : produire, éditer et afficher des textes d'exposition*. Dijon, Éd. de l'Office de coopération et d'information muséale (Ocim).

MEUNIER Anik & LUCKERHOFF Jason, 2018 [2012]. Présentation de la collection Culture et publics. In JACOBI Daniel (dir.). *Culture et éducation non formelle*. Québec : Presses de l'Université du Québec. p.II (Culture et publics).

MOLINIER Muriel, 2021e, « Mettre en commun pour se rencontrer et inclure ? Focus sur les médiations participatives du musée Fabre et de Museomix », *association Métis*. [en ligne] <https://www.metis-lab.com/article/mettre-en-commun-pour-se-rencontrer-et-inclure>

MOLINIER Muriel, 2021d. « Co-construire au musée avec l'accompagnateur du public fragilisé : une étape vers l'inclusion », dans FRAYSSE Patrick (dir.), *Médiations culturelles innovantes : observations croisées dans deux musées toulousains*, Les Dossiers de l'Ocim, p.179-196.

MOLINIER Muriel, 2021c (à paraître). « Un cartel, des cartels : de la vulgarisation à l'inclusion, vers une médiation universelle ». In TEIXEIRA Sidélia, SÉJALON-DELMAS Nathalie & FRAYSSE Patrick (dir.), *Collections scientifiques et médiations potentielles : regard croisé Toulouse (UPS) / Salvador de Bahia (UFBA)*, Salvador de Bahia, Brésil : éditions EDUFBA (Collection « Pesquisa em Patrimônio : museologia »)

MOLINIER Muriel, 2021b. « Un titre universel sur chaque cartel de musée », communication lors du 2ème colloque *Penser les catégories de pensée, Les titres : Intituler les œuvres d'art, les biens culturels et les contenus médiatiques*, Montpellier, 16-18 juin 2021.

MOLINIER Muriel, 2021a. « L'inclusion pour qui ? Questionner la médiation universelle au musée », dans MACZEK Ewa & MEUNIER Anik (dir.), *Des musées inclusifs : engagements, démarches, réflexions*, Dijon : EUD, Ocim (Les Dossiers de l'Ocim), p.43-54.

MOLINIER Muriel, 2019. *La voie de l'inclusion par la médiation au musée des beaux-arts : des publics fragilisés au public universel*. Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction d'Alain CHANTE & Patrick FRAYSSE. Montpellier : Université Paul Valéry. 1009 p. [en ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02893130/>

RASSE Paul, 2000. « La médiation, entre idéal théorique et application pratique ». *Recherche en communication*, n° 13. p.38-61.

SIMON Nina, 2010. *The participatory museum*. Santa Cruz, California : Museum 2.0. 352 p.

UNESCO, 2006. *Principes directeurs pour l'inclusion : assurer l'accès à l'éducation pour tous*. Paris : ateliers de l'UNESCO. 37 p.

VALENT Ingrid, 2017. « La médiation culturelle pour les sourds dans le milieu muséal au Québec ». *Conserveries mémorielles* [en ligne] <http://journals.openedition.org/cm/2731>