

LA MÉDIATION CULTURELLE CIRCULAIRE ET INVERSÉE

ALTERNATIVES AUX PROBLÉMATIQUES D'EMPÊCHEMENT AU MUSÉE

Vincent Lambertⁱ

Abstract

The history of museums reveals paradigm shifts between the modern museum, a temple to the dominant culture and a factory of stereotypes marginalising minorities including people with disabilities, and the new museum, which challenges these assumptions and strives to welcome the whole population as its audience, to build a *public sphere*. Classicly, a museum's message is communicated in a *linear* fashion: from cultural production, through transmission, to the passive listening of a receiving public. We describe how *cultural mediation* gradually changes this pattern towards a *circularity* in which the public can become co-producers of discourse and representations, in a process of empowerment. By questioning the notion of universal accessibility using these communication models, we are led to evoke reverse mediation, as a transformation of the scheme that starts with an initiative from the minority, that allows a new look at the collection, and that comes to the service of the community. With an intersectional approach, we draw our examples from different situations involving different minorities and subcultures.

ⁱ Siclab Méditerranée, Université Côte d'Azur

Keywords :

Cultural mediation, circularity, discourse, representation, empowerment, communication models

AU FIL DE LA PENSÉE

La réflexion qui s'ouvre ici s'intercale autour de quinze ans d'études, d'observations, d'entretiens et de pratique de la médiation culturelle dans les musées. Formée au master de médiation et ingénierie culturelle initié par Paul Rasse à Nice, au sein duquel j'ai ensuite enseigné dix ans, après une étude approfondie qui interrogeait le musée sous le prisme de la communication¹, j'ai rédigé une thèse de doctorat sur *Les musées d'histoire : fabrique, communication & esthétique de l'histoire* dans laquelle je développais le concept d'*esthétique de l'histoire* comme une voie sensible de partage de l'histoire au sein de la société². Dans le même temps, j'ai exercé dans les musées et monuments comme chercheur, guide, médiateur et artiste, toujours interrogeant comment communiquer autour d'une collection dans cette institution spécifique qu'est le musée. Fort de ces expériences multiples, et soutenu par une littérature riche sur le sujet de la médiation culturelle, notamment en langue française³, j'ai commencé à communiquer à travers des articles et des conférences sur les pratiques éthiques dans la production culturelle et la sémantique du musée⁴, voire sa mythologie⁵.

Dans un premier temps, l'observation, la pratique et les partenariats spécifiques dans le milieu professionnel m'ont engagé en 2017 autour d'une réflexion approfondie autour du handicap au musée. Nous sommes partis de situations d'empêchement très simples pour imaginer d'abord des solutions techniques, administratives puis politiques d'accès et d'ouverture. Sur ces points

¹ Rasse, Paul; Girault, Yves (dir.) : *Les musées au prisme de la communication*, Paris, CNRS éditions, 2011, vol. 3.

² Lambert, Vincent : *Les musées d'histoire, fabrique, communication & esthétique de l'histoire*, thèse de doctorat, Nice, université Côte d'Azur, 2016.

³ Davallon, Jean : « Le musée est-il vraiment un média ? », en *Publics et Musées*, 2-1, 1992, pp. 99-123. Chaumier, Serge; Mairesse, François : *La médiation culturelle*, Malakoff, Armand Colin, 2017. Vidal, Geneviève (dir.) : *La médiation numérique muséale : un renouvellement de la diffusion culturelle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2018.

⁴ Lambert, Vincent : « Éthique scientifique au musée : mythologie, histoire & épistémologie », en *Définir le musée du XXI^e siècle*, Paris, Icofom, 2017, pp. 229-233.

⁵ Voir Deloche, Bernard : *Mythologie du musée : de l'uchronie à l'utopie*, Paris, le Cavalier Bleu, 2010.

précis, j'ai pu rencontrer, interroger et lire plusieurs collègues dont la longue expérience individuelle et collective de ces problématiques avait aguéri à de telles pratiques⁶. Or, les efforts techniques matériels (rampe, bande magnétique, braille, robot...) et immatériels (langue des signes, ateliers, médiations adaptées...) des musées, portés à bout de bras par des équipes déjà exsangues, apparaissent aussi limités qu'elle se maintiennent dans une logique muséale frontale opposant l'institution culturelle à un public, un émetteur et un récepteur, un principe de communication où chacun reste à sa place. Aussi, une forme de renouvellement de ce principe linéaire ouvre une porte théorique qu'il s'agira par la suite d'éprouver par la pratique. C'est ce dont nous nous sommes efforcées de découvrir dans la littérature et l'étude, mais aussi dans les propositions expérimentales au sein de l'institution, en équipe professionnelle ou avec les élèves du master.

Dans un second temps, au fil de ces pensées de renouvellement du musée propre au XXI^e siècle, d'autres questions d'éthique sociétale ont émergées de nos observations. Il s'agissait de croiser deux problématiques, à savoir : pourquoi des catégories de la population ne se retrouvaient pas au musée malgré les efforts sincères des équipes muséales ? et en quoi le musée dans ses symboliques et ses fonctionnements représente encore un repoussoir ? La question des publics croisait donc celle des représentations, or une réponse d'ordre promotionnelle où marketing ne suffit pas à y répondre, et il fallait chercher dans une analyse structurelle les causes et les issues à cette impasse. Difficile de se détacher de l'image du musée du XIX^e siècle, c'est-à-dire du temple de la culture dominante, avec tout ce que cela implique : temple de la science face aux savoirs populaires, temple des génies artistiques face aux esthétiques naïves, temple des grands hommes face aux femmes corsetées, temple de l'Occident civilisé face aux cultures sauvages... Ces catégories se retrouvent aujourd'hui encore en marge des musées : les travailleurs, les pauvres, les femmes et les queers, les colonisés et les provinciaux, les noirs et les roms, les personnes en situation de handicap... Nous nous appliquons ici à suivre une approche intersectionnelle dans l'analyse des phénomènes muséaux, en ce sens où les singularités des différentes minorités se rejoignent et s'accumulent dans le décryptage des systèmes de domination. Aussi dans cet article, la problématique du handicap côtoie d'autres exemples liés à d'autres minorités, soumises aux mêmes logiques d'empêchement et aux mêmes propositions de partage des pouvoirs. L'alternative se pose depuis les années soixante de mettre fin aux musées ou de les

⁶Dubrulle, Marie : *HandyBook*, Saint-Denis, Edilivre, 2016.

repenser depuis leurs fondements. Au-delà de la singularité de chaque institution, le succès de cette entreprise générale a suivi de nombreuses lignes : la fondation de réseaux internationaux de musées dans le but de se repenser collectivement, la restructuration de nombreuses collections sous l'articulation de muséographies modernisées, la création de musées nouveaux qui contreviennent à ce modèle dominant.

Peu à peu, au xx^e siècle des tentatives de remise en question les dominations se mettent en place. Certains pans de la population apparaissent dans les musées, comme au musée des Arts & Traditions populaires (ATP) qui voit ouvrir son bâtiment au bois de Boulogne en 1972 ou le Schewules Museum ouvert à Berlin en 1985. À l'est du mur, selon l'idéologie stakhanoviste, les anciennes représentations ont radicalement été mises sous cloche, les figures romantiques ou bourgeoises ont été remplacées sur les murs des musées ou des universités par celles de la paysannerie, de la mine et de l'industrie dans un style réaliste. À l'est, le changement ne servait qu'à assoir la domination du parti par une symbolique soviétique, alors que de funestes mesures s'appliquaient à enfermer une partie de la population lettrée, intellectuelle ou artistique : changer une domination pour une autre, plutôt qu'un projet de vivre ensemble. À l'ouest, les propositions comme les ATP s'appuyaient sur l'ethnologie dans une approche qui, bien qu'appliquée et fort documentée, versaient dans des formes de distances scientifiques. La distance scientifique limitait la présence physique des populations étudiées et représentés. Ce thème reste une problématique vivace des expositions documentaires. Il faut attendre les années deux-mille-dix pour que le successeur des ATP à Marseille, le Mucem, et le Schewules Museum prennent une autre ampleur et entre dans des logiques d'*espace public*.

Depuis les années quatre-vingt-dix, le renouveau des musées est passé par un investissement fort de fondations architecturales⁷, de rénovations d'anciens parcours et par une activité de grandes expositions dans les capitales culturelles. Il s'envisage dans une logique équilibrée de retombées symboliques, économiques et touristiques subséquentes à la mise en valeur d'un patrimoine et d'une activité notamment artistique. Mais le succès de ce mouvement, qui accompagne la gentrification des centres-villes et tente de hisser tel grand musée au rang d'attraction incontournable d'un séjour d'affaire ou de villégiature, se construit localement autour de pratiques culturelles d'un milieu bien en place qui détermine

⁷ Rasse, Paul; Lambert, Vincent : « Le musée & la ville, mutations architecturales de l'institution muséale », en *Médiation & information*, 46 (*Architecture & communication*), 2019, pp. 147-158.

les esthétiques et les bonnes manières au service d'une élite locale et internationale, souvent au détriment des projets de circulation culturelles locales. Partant, si les efforts institutionnels de démocratisation de la culture s'intéressent ensuite à rassembler des publics locaux autour des collections d'un musée, elles se maintiennent dans un rapport dissimulé de domination culturelle : nous possédons le palais, nous possédons le trésor, nous possédons la valeur symbolique, nous possédons le discours.

À la suite de Paul Rasse⁸, pensons d'autres voies pour réinventer le musée comme *espace public*. L'*espace public* est défini par Hannah Arendt⁹, puis Jürgen Habermas, comme un dispositif « d'appropriation de l'espace public contrôlé par l'autorité pour la transformer en une sphère critique¹⁰. » Le principe communicationnel du musée en est modifié à sa base. Plutôt que de structurer nos musées comme les chœurs de la culture dominante dont la collection et le temple sont les émanations symboliques les plus précieuses, mais au contraire d'installer les conditions de la mise en commun de l'ensemble des cultures en présence. Alors, comment la conservation d'un ensemble d'objets en une collection constitue un support de partage, de rencontre et de convivialité? En quoi le musée peut rassembler, dans son lieu, la population dans toutes ses dimensions d'expression et de pouvoir? Ainsi, depuis trente ans, la confrontation de pensées autour de propositions épistémologiques à l'université et dans le monde patrimonial, suggère un changement de paradigme, notamment avec l'émergence du concept de *médiation culturelle*¹¹.

⁸ Rasse, Paul : *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁹ Arendt, Hannah : *Between past and future: six exercises in political thought*, London, Faber & Faber, 1961. Arendt, Hannah : *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* [1961], trad. fr. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁰ Habermas, Jürgen : *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin, Luchterhand, 1962. Habermas, Jürgen : *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], trad. fr. Marc Buhot de Launay, Paris, Payot, 1978.

¹¹ Le concept de médiation culturelle a été structuré dans les pays francophones dans les années quatre-vingt-dix, une des raisons pour laquelle j'écris cet article en français. Aussi par amitié pour les francophiles de Roumanie qui m'invitent à encourager la langue française dans nos rapports scientifiques et culturels, pour soutenir leurs efforts à maintenir nos liens dans la fraternité latine.

PARADIGME DU MUSÉE MODERNE

Dans un précédent article, nous montrons en quoi les musées se sont structurés dans leur histoire autour de la fabrique du stéréotype, notamment comme lieux de fabrique et de légitimation d'une pensée impérialiste, qu'il s'agisse de la science ou du goût¹². Le Muséum national d'histoire naturelle de Paris se présente comme un exemple majeur, en tant que fabrique d'une pensée systématique, au centre d'une entreprise mondiale de collecte alimentée par l'entreprise coloniale. Il s'opère un profond changement d'avec les musées baroques et autres cabinets de curiosités d'Ancien Régime. Ceux-là se basaient sur la recherche du cas extraordinaire, d'un objet singulier, de son étrangeté ou de sa rareté, offrant à la grande stupéfaction des convives la richesse du trésor du noble antiquaire, l'étendue de son érudition ainsi que de son réseau étendu qui lui permettait d'obtenir de telles curiosités. Au contraire, le musée du XIX^e siècle, et en particulier le musée de sciences, s'attache à présenter le cas étalon, celui qui sera le plus représentatif de l'espèce ou de la famille biologique, afin de déterminer un ensemble systématique cohérent et de construire la rationalité sur la base de la norme. Au sommet, se trouve bien sûr l'homme civilisé, victorieux de la nature et des superstitions. Partant de ce modèle parfait dérivent les femelles, les petits, les races inférieures, les rustres, les malades, les malformés et les monstres. Les cas moins représentatifs de ce grand ordre se retrouvent relégués dans les salles annexes comme des anomalies, des déviations ou des dérivés : c'est la naissance de la tératologie, science de monstres et des malformés. Ces cas mineurs se conservent à part, pour interroger s'ils apporteront des arguments à la marge des grands débats scientifiques de l'époque, entre créationnistes, fixistes ou évolutionnistes, mais aussi pour se divertir entre grands savants, puis les soumettre à la risée du grand public. Et le Muséum triomphant diffuse cet ordre du monde depuis les lumières de Paris dans les musées d'autres capitales, dans les villes de province, des marches et des colonies, ainsi que dans les manuels et les universités...

Vous comprendrez qu'en réfléchissant à notre problématique autour du handicap, ce courant de l'histoire des musées nous interroge, car non seulement il traverse, mais il structure les modes de pensée qui courent jusqu'aujourd'hui encore. De nombreux cas sont froidement collectés pour la science et la construction de cette entreprise tant au service du savoir que de l'établissement de cet ordre hiérarchique.

¹² Lambert, Vincent; Rasse, Paul : « Les musées, fabrique & déconstruction des stéréotypes », en *Hermès, La Revue*, 83 (*Les stéréotypes, encore & toujours*), 2019, pp. 81-90.

Le cas de Sawtche est révélateur : femme Khoïsan, nommée Saartjie Baartman, d'abord sollicitée *in vivo* par le Muséum, Cuvier la découpe *post mortem* en 1816 pour renseigner et alimenter d'abord une question raciste, à partir de cette femme muséifiée et exposée de 1817 à 1976. Aussi s'agit-il d'une femme, noire, impliquant son intimité et son physique singulier. Ce type d'opération et de représentations a grandement contribué à structurer la norme vis-à-vis de l'altérité, savamment infériorisé. Dès lors, les représentations des handicaps, d'autant plus ceux de naissance, sont invités au rayon tératologie du muséum, condamnant symboliquement de nombreuses situations au placard des monstres.

Un nouveau paradigme, de la visite linéaire à la médiation

Le paradigme des musées change peu à peu au cours de la seconde partie du xx^e siècle, même si les collections anciennes perdurent, inaliénables et inaccessibles. Serviable, frontale, magistrale ou surplombante, le modèle classique de présentation des richesses conservées correspond à un type de communication que nous qualifieront ici de *linéaire*. Elle implique la plupart du temps un rapport de pouvoir, puisqu'il s'agit d'un rapport de sachant à apprenant, et que le savoir est un pouvoir. Changer de paradigme signifie changer nos habitudes de visite en envisageant une communication des connaissances qui envisage autrement le pouvoir. Et ce partage suggère de bien mesurer ce que les professionnel·les des musées – avec la qualité de leurs savoirs et savoir-faire, et tout le poids de nos institutions et de nos privilèges symboliques – ont à apporter de neuf dans ce rapport traditionnel de forces avec le public, un rapport qui encore aujourd'hui nous dessert, et éloigne une partie de la population de nos musées. Le nouveau musée apporte alors des formes plus nuancées de sa science, avec un discours qui se propose de percuter les stéréotypes. Dans le sillon de longs chantiers épistémologiques opérés par les sciences humaines et les arts du xx^e siècle, introduisant la post-modernité jusque dans les institutions les plus fermées, le musée se redéfinit comme un lieu de mise en question non seulement des mondes passés qu'il décrivait, mais aussi du monde d'aujourd'hui et de demain. Outre la multiplication des « expositions dossier », la restructuration de nombreux musées, de plus en plus tournées vers les publics a ouvert au concept de *médiation culturelle* qui s'est structuré dans le monde muséal autour d'une redéfinition du rapport communicationnel non seulement aux publics, mais bien à l'ensemble de la population.

La puissance publique rappelle, à raison, que le musée est un bien commun, qu'il est entretenu par la société et pour la société, et que selon ce principe, il se doit d'attirer à lui l'ensemble de ses bénéficiaires. Les musées arrivent à bien attraper les publics dits captifs, les enfants, les touristes, les retraités... mais la population dans

son ensemble reste difficile à attirer, parce que le schéma communicationnel classique du musée se maintient dans un rapport frontal, une communication *linéaire* : musée-public, exposition-visiteur-euse, œuvre-spectateur-euse. Péniblement, nous nous évertuons à élargir nos publics, à chercher de nouveaux destinataires mis en main, à diversifier notre offre, à crier plus fort. *A contrario*, nous proposons ici de remodeler le schéma, de l'interroger, de partager des quelques exemples inspirants pour contribuer au chantier général de réinvention des modèles et replonger le musée dans son rôle d'espace public.

Le concept de *médiation culturelle* vient offrir une première réponse à cette problématique, c'est un outil de transformation du musée¹³. Elle marque une étape dans la divulgation et la mise au public des collections conservées dans nos palais : depuis les délices des musées exposés par le prince pour son inspiration personnelle, puis le cabinet de curiosité partagé avec quelques nobles érudits, le musée moderne s'ouvre aux spécialistes qui viennent étudier les objets et les œuvres, mais aussi aux foules curieuses qui viennent s'émerveiller des richesses exposées. Le principe même de la visite accompagne cette histoire : le propriétaire, puis le conservateur se charge de donner à voir et à comprendre aux visiteurs-euses. Plus tard, la fonction se spécialise. Elle donne lieu, degré après degré, au fil d'une longue histoire de légitimation, au métier de guide¹⁴. La reconnaissance de ce métier intellectuel continue d'être précaire dans ce monde fragile des musées, quand surgit cette grande remise en question du concept de médiation, qui malgré tout vient heurter ce dispositif de visite, comme la post-modernité viendrait heurter le musée classique. Pourquoi ? Parce que la *médiation* ébrèche le principe d'autorité, en se positionnant non plus seulement sur le pied du sachant, mais aussi dans le jeu de l'interaction, des questions, de la suggestion, de l'appel aux émotions et aux hypothèses de son auditoire. Parce que la médiation tente de tordre le schéma *linéaire* de l'apprentissage docte et magistral, en essayant d'autres formes, d'autres dispositifs, d'autres manières. La *médiation* brise la posture du guide si chèrement attachée au monde culturel au cours du xx^e siècle¹⁵. Mieux, elle la métamorphose.

¹³ L'article inaugural du premier numéro de cette revue résume parfaitement la question, cf. Costăș, Coralia; Dragotă, Oana : « Mediare culturală. De la concept la practică sau lungul drum până la celălt », en *Medicult, revista de mediere culturală*, 2022 p. 5-18.

¹⁴ Peyrin, Aurélie : « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin », en *Travail, genre et sociétés*, 19-1, 2008, p. 65-85.

¹⁵ *Ibidem*

LA MÉDIATION CIRCULAIRE

Si la médiation ne s'applique pas toujours à changer le modèle de communication *linéaire*, elle n'a de cesse de l'importuner, en proposant des à côté, des ateliers, des supports modernisés ou des animations ludiques. Il nous intéresse ici de saisir les points de flexions qui sauraient bousculer ce premier modèle, pour entrer d'abord dans un mouvement *circulaire* en ce sens ou le rapport de pouvoir s'équilibrerait entre le musée et son public. Notre proposition pratique de *médiation circulaire* s'éloigne du rapport direct au grand public et s'intéresse aux publics spécifiques, aux publics non présents, voire non représentés au musée. Avec le master médiation & ingénierie culturelle, nous préparons chaque printemps un festival organisé par et pour les étudiant-es : Mars aux musées. Le dispositif consiste à interconnecter les musées de la ville à un public spécifique large, éloigné des visites culturelles : les élèves de l'enseignement supérieur, les 18-25 ans. Ce dispositif en soi *circulaire*, puisque ce sont les étudiant-es qui organisent pour les étudiant-es, se renouvelle au fil des promotions.

Chaque année, l'un des défis consiste à insuffler aux élèves organisateur-ices de *spécifier* les groupes à *impliquer plus en amont*. D'abord, *spécifier*, c'est-à-dire convoquer une population très précise : dans notre cas, telle classe, telles spécialité, tel club étudiantin... Ensuite *impliquer*, c'est-à-dire inciter ce groupe spécifique à trouver une part d'action concrète dans sa venue au musée, notamment en fonction de sa spécificité. Enfin, travailler *en amont* avec ce groupe pour avoir l'occasion de l'impliquer dès la conception d'une visite, d'une rencontre, d'un événement. Aussi, le rôle de médiation s'applique-t-il d'avantage à un accompagnement qu'à un enseignement, en passant par le concret, et par la discussion entre deux modes de connaissances : celle du monde des musées d'une part, celle très spécifique du groupe invité. Ce mouvement de *médiation circulaire* constructif se retrouve par ailleurs : c'est le cas des marathons créatifs Muséomix¹⁶, et l'on pourrait citer les cas de myriadisation recensés par Coralia Costaş au Complexe Muséal National Modova¹⁷.

Cette méthode, que j'appelle *médiation circulaire*, est exigeante, car elle sollicite un travail de groupe avec des personnes dont la spécialité n'est pas liée au musée. Si l'on souhaite l'appliquer à une échelle plus large qu'une simple visite coconstruite en amont avec un groupe, projetons d'ores et déjà la mise en place de

¹⁶ www.museomix.org.

¹⁷ Costaş, Coralia : « La myriadisation du patrimoine culturel comme outil d'agrégation communautaire », en *Questionner la diversité culturelle. Une mondialisation sous influences*, L'Harmattan, 2010, vol.1, pp. 129-140.

coproduction avec ces groupes spécifiques. Plus qu'un partage autour des collections, c'est l'organisation d'une rencontre structurée qui vient justifier une telle base qualitative, pour bâtir ensemble un dispositif commun, ouvert et utile à la société. La mission d'*espace public* des musées requiert le courage de partager ce pouvoir d'action avec chaque groupe, et ce, jusqu'à la représentation de ce groupe au musée, qu'il s'agisse d'acquisition d'œuvres ou d'objets, de production d'une exposition dossier, d'une soirée régulière... L'invitation à fabriquer ensemble, la mise en œuvre d'une coproduction avec un groupe spécifique est une gageure, au milieu des mille tâches et obligations qui incombent aux équipes des musées. Mais cette proposition de *médiation circulaire* approfondie semble être la clef de la transformation du musée du XXI^e siècle, car elle redistribue les pouvoirs symboliques dans une rencontre et un partage *in situ*, impliquant les corps de la communauté.

Mais alors, une fois cette conception théorique établie, à quels groupes spécifiques pensons-nous ? Et quels musées ou exposition illustrent ce procédé ? Le Musée dauphinois à Grenoble représente un cas exemplaire en France, puisque depuis plus de trente ans, il s'est engagé à monter des expositions régulières mettant en valeur à chaque fois une communauté locale, qu'elles soient diasporiques¹⁸ ou professionnelles¹⁹. Prenons aussi l'exemple roumain des expositions et événements du musée Carol I de Brăila qui rassemblent et mettent en valeur la mosaïque ethnique de la ville, présentée au colloque de novembre 2023 par Camelina Hristrian. Ces initiatives viennent répondre à la question fondamentale de *la représentation*, inféodée à la problématique du pouvoir symbolique au musée. Premièrement, la présence de minorités au musée, quand elle existe, est historiquement *réifiée* à travers toutes sortes de traces sur lesquelles les spectateur·ices portent un regard que le dispositif force à rendre surplombant : des

¹⁸ Expositions diasporiques : *Village de Roumanie, identités en péril*, octobre 1989 ; *Bijoux berbères du Maroc*, octobre 1990 ; *Icones roumaines sur verre*, décembre 1991 ; *Les Grecs de Grenoble*, mars 1993 ; *L'immigration en France vue par 45 photographes*, février 1996 ; *D'Isère & d'Arménie*, avril 1997 ; *Épreuves d'Arménie*, avril 1997 ; *D'Isère & de Maghreb, mémoire d'immigrés*, octobre 1999 ; *Français d'Isère & d'Algérie*, mai 2003 ; *Berriat à Grenoble, Tevézáros à Budapest, deux quartiers de ville en changement*, octobre 2003 ; *Un air d'Italie, la présence des Italiens en Isère*, novembre 2011 ; *Tsiganes. La vie de bohème ? Six siècles de présence en Isère*, octobre 2015 ; *Des samourais au kawaii. Histoire croisée du Japon et de l'Occident*, octobre 2018.

¹⁹ Un aperçu des expositions liées à une communauté professionnelle au Musée dauphinois : *Profession guide, deux siècles de passion montagnard*, novembre 1988 ; *Hymne au parfum*, janvier 1990 ; *Passion Bergers*, mars 1992 ; *Potiers en Isère*, octobre 1993 ; *Cent ans de cinéma en Isère*, avril 1994 ; *Hommage aux paysans de montagne*, avril 1995 ; *Les hommes de l'hydraulique*, décembre 1997 ; *Potiers & faïenciers en Dauphiné*, octobre 2001 ; *Transhumance*, mars 2003 ; *Être ouvrier en Isère*, octobre 2008 ; *Cœur d'ouvriers*, décembre 2011 ; *Les dessous de l'Isère, histoire de la lingerie féminine*, mars 2013 ; *Fait main, quand Grenoble gantait le monde*, mars 2022.

outils, des images, des enregistrements, voire des restes corporels... nous sommes au royaume de l'objet, et parce que nos corps vivent dans ce musée, nous sommes supérieurs aux objets, et ce dont ils sont la trace. Or, de convoquer des communautés dans les musées confronte cet écart qui existe entre sa réification et une présence vivante, dont la réalité complexe nuance, voire contredit les objets et les discours savants.

Deuxièmement, qui porte le discours? Spécialiste, scientifique, critique d'art... Mais où se situe la parole des communautés concernées? Des critiques avaient été émises lors de l'inauguration de l'exposition *Le Modèle noir* au musée d'Orsay²⁰. Le vernissage officiel rassemblait tout le gotha du milieu artistique parisien, mais on pouvait compter sur les doigts d'une main les personnes noires invitées ou présentes, hors Denise Murell co-commissaire de l'exposition & Anne Lafont, historienne de l'art. Le dispositif n'avait pas été conçu à Paris selon le schéma *circulaire* prôné ici, mais bien sous le format classique *linéaire*: production culturelle célébrée par une grande fête des producteurs, puis ouverture au grand public qui viendra s'instruire devant cette rétrospective *inclusive*. Hélas, le concept de *l'inclusion* ne peut répondre à une vision égalitaire de la société, ni à une circularité de la relation dans la médiation au musée; au contraire, il présuppose une bonne manière de faire, la nôtre, et à laquelle l'autre doit s'adapter, s'intégrer, se fondre. La portée de cette exposition qui rassemble les *représentations* de personnes noires dans la peinture classique s'est malheureusement trouvée limitée par la relation classique de pouvoir décrite plus haut et qui règne encore dans de nombreux musées. Enfin, que dire de la *représentation*?

Troisièmement, la *représentation* des minorités se retrouve toujours disséquée par les sciences et romantisée par les arts, dans une tradition de positivisme, d'exotisme, d'érotisme ou de misérabilisme. Que dire de la violence à laquelle chaque minorité se trouve confrontée en venant visiter un musée où elle ne se trouve pas représentée, ou si elle l'est, humiliée dans les logiques de vulnérabilité, de viol, d'asservissement, alimentées en grand format par le classisme, le racisme, le sexisme ou le validisme d'antan. Sur les tableaux d'histoire et la sculpture monumentale, la gitane est seins nus, le noir a des fers, le pauvre est sale, Proserpine est enlevée, l'estropié est mendiant... Comment sortir des stéréotypes tant que les seules *représentations* qu'on en a nous les martèlent inlassablement? Transformer la

²⁰ Exposition : Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise Murell, Isolde Pludermacher, *Le Modèle noir de Céricault à Matisse*, Paris, Musée d'Orsay, mars 2019.

société nécessite de renouveler urgemment ces *représentations*, et de le faire avec des représentants de tous les pans de la société, non pas dans une hypocrisie représentative, mais dans une entreprise participative concrète. La *médiation circulaire* contribue à réformer nos jeux de représentations, et à les diversifier avec la force d'un partage des pouvoir, d'une parole revalorisée et d'une présence conviviale : ferments du vivre ensemble.

L'ACCESSIBILITÉ UNIVERSELLE ET LES MODÈLES COMMUNICATIONNELS

En revenant à la thématique du numéro, comment cette *médiation circulaire* convoque le handicap au musée ? Ou, comment la question du handicap au musée convoque le principe de la *médiation circulaire* ? Les dispositifs d'accès constituent une étape inévitable dans le processus d'ouverture des musées aux publics jusque-là empêchés. Le concept pluriel de publics empêchés s'intéresse à des groupes spécifiques qui n'ont pas accès aux offres culturelles, pour des raisons aussi variées que des empêchements physiques, médicales, carcérales, financières, culturelles... Le musée, dans sa mission d'ouverture universelle, engage sa propre responsabilité dans ces empêchements variés, comprenant que son rapport avec les publics empêchés l'implique d'autant plus qu'il se sait investi d'une mission d'intérêt public. Il s'engage alors à mettre en place des actions pour résoudre ces empêchements, qu'elles soient réglementaires comme les rampes et plans inclinés, soumises à des projets comme une interprétation enregistrée en langue des signes, ou par l'engagement d'équipes investies avec tel ou tel groupe spécifique. Alors, en dépit des maladroites et des manques, l'accès s'entrouvre pour un groupe ciblé, comme pour le cas le plus courant ces trente dernières années : les publics à mobilité réduite. On remarque alors que l'ouverture à un groupe spécifique bénéficie aussi à de nombreuses autres populations. Par exemple, on a observé que les textes écrits en grande police destinés à certains publics à visibilité réduite, ou les textes à contenu simplifié destinés à des publics à déficience intellectuelle finissent par servir autant aux personnes âgées ou fatiguées, aux enfants, et peu à peu, on observe que ces dispositifs profitent à tout le monde. Ce principe d'accès élargi a été définie sous le nom d'*accessibilité universelle*.

Arrêtons-nous un instant sur nos modèles : sous quel principe communicationnel s'inscrit ce principe d'*accessibilité universelle* ? 1) La problématique de l'accès, en soi, végète dans la vision *linéaire* du musée : une offre, un message, une collection qui doit intéresser tout le monde, et le public ne doit pas rencontrer d'entrave pour accéder à cette merveille. Ainsi, d'un côté, nous pourrions ironiser et décrire le musée dans sa mission universelle qui s'évertue à graduellement ouvrir ses

portes à tous les pans de la population, pour qu'elle s'ébahisse devant son message sacré et qu'elle vienne religieusement s'imprégner des ors de la République. L'accessibilité, vu comme un droit fondamental, n'est qu'une ouverture un peu plus large des portes de l'institution : il n'implique pas systématiquement de changement dans sa pratique communicationnelle. 2) Nous pourrions objecter que ces travaux d'accessibilité, pour être pensés efficacement, se construisent en bonne intelligence avec des groupes spécifiques destinataires. Les équipes institutionnelles s'associent alors aux personnes concernées et identifiées dans l'intention de rendre leur site accessible. L'origine commune des changements d'accès témoigne donc d'une initiative pratique et communicationnelle plutôt *circulaire*, même si l'accès ne s'ouvre que comme une condition première de la médiation. 3) Toutefois, force est de constater qu'au-delà d'une simple réponse à coconstruire ces dispositifs, très souvent, des groupes spécifiques s'engagent localement ou globalement pour réclamer des dispositifs d'accès, et pensent non seulement à structurer un accès les concernant, mais aussi à ce que leur spécificité contribue à l'intérêt commun. Dans ce cadre de pensée, il s'agit bien d'un mouvement *inversé*, où les améliorations d'accès dépassent les spécificités précises initiatrices du projet et se mettent au service plus général du collectif.

VERS UNE MÉDIATION INVERSÉE ?

La *médiation circulaire* implique un groupe spécifique dès la conception d'un projet d'événement, d'exposition ou autre dispositif au musée. Il est consulté, familiarisé, sollicité pour que son approche, ses connaissances et ses sensibilités imprègnent la production jusqu'à la réalisation finale. Les professionnel·les qui accompagnent le processus s'attachent également à fidéliser ce groupe pour l'inviter sur d'autres projets le concernant moins directement. Le musée alors au cœur de ses missions contribue à consolider les pratiques interculturelles de nos sociétés postmodernes par trop désolidarisées. Néanmoins, dans la *médiation circulaire*, l'initiative revient souvent aux professionnel·les des musées. Qu'observe-t-on quand on *inverse* la situation ? Le jeu est simple. Primo, considérez que les personnes en situation de handicap vont vous aider à mieux apprécier l'œuvre, l'exposition, la collection : en changeant de perspective. Mettez-vous alors dans la position où vous allez recevoir, apprendre, être touché·e, ému·e... Vous n'êtes déjà plus dans la démarche *inclusive*, parce que c'est vous qui accédez à une approche qui vous est étrangère. Secundo, considérez que cette position vous est profitable, ce changement d'approche, de guide, de sensibilité, d'appréhension du monde ; et si elle vous est profitable, songez combien elle sera pour les autres invité·es. Celles ou ceux que vous

considériez dans le schéma de la *médiation linéaire* comme un simple public ; avec qui vous travailliez comme partenaires dans la *médiation circulaire* ; en créant leur proposition de médiation, les voilà détenteurs et détentrices d'une posture d'autorité, avec un point de vue reconsidéré, riche et puissant. Cette richesse provient à la fois de la situation sociale, de la situation spécifique de la minorité en question, de la situation de handicap précise pour ce qui nous concerne, et bien sûr de la singularité individuelle, qu'elle soit intellectuelle et/ou sensible. Quant à vous, en tant que responsable de médiation, vous ne changez pas votre métier. Vous vous faites médiateur ou médiatrice de cette proposition située auprès du grand public, de vos collègues, voire du pouvoir public en place... Votre travail n'a pas changé, mais le schéma communicationnel de *médiation s'inverse*, et le pouvoir a commencé à changer de camp.

Je termine ici en citant deux exemples, le premier qui illustrera le modèle de la *médiation inversée*, le second qui interrogera jusqu'aux racines du musée. En 2019, le Musée anthropologique et d'art contemporain de Guayaquil avait laissé carte blanche aux artistes de rue pour une exposition dans les murs intitulée *Cartographies païennes*²¹. La rue était devenue productrice d'une exposition, en déjouant les codes du musée, et en invitant les communautés autour des artistes à venir visiter l'exposition et le musée pendant les semaines d'ouverture. Cet exemple n'est pas exceptionnel, mais il illustre l'*inversion* du modèle de communication dans les musées et son succès dans une société démocratique où le musée a vocation à s'ouvrir à tout le monde, à inviter tout le monde, à rendre le lieu celui de tout le monde, un *espace public*, à *faire circuler* les objets, les discours et les représentations, et de jouer à *inverser* les statuts d'autorité et de médiation. Cette utopie peut s'appliquer partout.

Mais en dépit de tous nos efforts, est-il fondamentalement envisageable de sortir le musée de sa vocation communicationnelle première : celle de vitrine, de légitimation, de sacralisation du pouvoir en place ? Nadia Yala Kisukidi décrit dans son article *Décoloniser la philosophie* comment, en reconnaissant l'impossible universalisation de la philosophie, elle « devrait être tenue pour ce qu'elle est en dehors de ses terres d'élection – à savoir un objet anthropologique qui renseigne sur une des modalités, parmi d'autres, de la palabre en Occident²². » J'aime à appliquer

²¹ Exposition : María Fernanda López, *Cartografías Paganas*, Guayaquil : Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, août 2019.

²² Kisukidi, Nadia Yala : « Décoloniser la philosophie », en *Présence Africaine*, 192-2, 2015, p. 96.

cette observation aux musées, sous cette forme subversive qui nous émancipe « de la raison coloniale en renversant la prétention à l'universalité²³ ». N'ayons pas peur de décentrer notre regard porté sur cette institution, de remettre en doute son caractère universel, et de décrire le musée comme cet autre « objet anthropologique qui nous renseigne sur une des modalités de la palabre en Occident », la palabre entendue comme coutume de rencontre, de création et de maintien du lien social.

BIBLIOGRAPHIE

Arendt, Hannah *Between past and future: six exercises in political thought*, London, Faber & Faber, 1961.

Chaumier, Serge ; Mairesse, François : *La médiation culturelle*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

Costaş, Coralia : « La myriadisation du patrimoine culturel comme outil d'agrégation communautaire », en *Questionner la diversité culturelle. Une mondialisation sous influences*, L'Harmattan, 2010, vol.1, p. 129-140.

Costaş, Coralia ; Dragotă, Oana : « Medierea culturală. De la concept la practică sau lungul drum până la celălalt », *Medicult, revista de mediere culturală*, 2022 p. 5-18.

Davallon, Jean : « Le musée est-il vraiment un média ? », en *Publics et Musées*, 2-1, 1992, pp. 99-123.

Deloche, Bernard : *Mythologie du musée : de l'uchronie à l'utopie*, Paris, le Cavalier Bleu, 2010.

Dubrulle, Marie : *HandyBook*, Saint-Denis, Edilivre, 2016.

Habermas, Jürgen : *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin, Luchterhand, 1962.

Kisukidi, Nadia Yala : « Décoloniser la philosophie », en *Présence Africaine*, 192-2, 2015

Lambert, Vincent : *Les musées d'histoire, fabrique, communication & esthétique de l'histoire*, thèse de doctorat, Nice, Université Côte d'Azur, 2016.

Lambert, Vincent : « Éthique scientifique au musée : mythologie, histoire & épistémologie », en *Définir le musée du XXIe siècle*, Paris, Icofom, 2017, p. 229-233.

Lambert, Vincent; Rasse, Paul : « Les musées, fabrique & déconstruction des stéréotypes », en *Hermès, La Revue*, 83 (*Les stéréotypes, encore & toujours*), 2019, p. 81-90.

²³ *Ibidem*, p. 95.

Peyrin, Aurélie : « Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin », en *Travail, genre et sociétés*, 19-1, 2008, pp. 65-85.

Paul, Rasse : *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Paul, Rasse; Girault, Yves (dir.) : *Les musées au prisme de la communication*, Paris, CNRS éditions, 2011, vol. 3.

Paul, Rasse; Lambert, Vincent : « Le musée & la ville, mutations architecturales de l'institution muséale », en *Médiation & information*, 46 (*Architecture&communication*), 2019, pp. 147-158.

Geneviève, Vidal (dir.) : *La médiation numérique muséale : un renouvellement de la diffusion culturelle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2018.