

Mémoire de Master en Etudes Muséales
Université de Neuchâtel
Février 2010

L'accessibilité des musées d'art aux handicapés de la vue : une question de médiation

Valeria Donnarumma

Directeur de recherche : Thomas Schmutz, Université de Neuchâtel
Expert : Monsieur Radu Stern, Musée de l'Elysée

Remerciements

Je souhaite adresser ici mes remerciements à Monsieur Thomas Schmutz qui a accepté de me diriger lors de la rédaction de ce mémoire. Je souhaite aussi sincèrement remercier Monsieur Radu Stern pour son écoute, sa disponibilité et ses précieux conseils tout au long de la réalisation du stage de Master et de ce mémoire, et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Je tiens à remercier sincèrement tout le personnel du Musée de l'Elysée. J'exprime également ma gratitude à toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation du projet de stage *La photographie autrement*: la directrice du Centre pédagogique pour élèves handicapés visuels de Lausanne, Isabelle Mathis, ainsi que tout son personnel et particulièrement Mira Goldsmith et Coralie Imobersteg. Un grand merci va aussi au Musée de la Communication de Berne, aux participants des visites guidées et à tout le personnel de la Fédération Suisse des Aveugles et malvoyants, en particulier Madame Claudine Damay, rédactrice en chef pour le Télévox romand.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Mathieu Poget pour avoir eu la gentillesse de lire et corriger ce travail ainsi que pour m'avoir soutenue durant toute la durée de la formation en Etudes Muséales. Un grand merci aussi à Matteo Colombo pour ses précieux conseils ainsi qu'à Giulia Donnarumma, Carmen Simon et Carme Rodriguez pour leur soutien et leur aide.

Mes remerciements les plus sincères vont à tout l'Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie de l'Université de Neuchâtel. Un grand merci en particulier à Monsieur Pierre-Alain Mariaux qui a su me stimuler dans mes réflexions lors de cette formation de Master.

Enfin, je tiens à témoigner ma reconnaissance à tous mes proches et amis qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de mes études.

Table des matières

1. Introduction	4
2. Les musées: des handicapés de l'accessibilité?	9
2.1. L'approche multisensorielle face à la nature de la collection du musée	9
2.2. Quelques raisons de l'handicap des musées	13
3. Musées d'arts visuels: des complications	17
3.1. Les arts de la vue	17
3.2. Le monopole de la vue dans la perception des arts visuels: l'exemple de la beauté	18
3.3. Des formes d'arts visuels plus adaptés?	23
4. Des musées pour quel public?	26
4.1. Des musées pour chacun	26
4.2. Des musées pour handicapés de la vue	27
5. Musées d'arts visuels et handicapés de la vue: des médiations possibles	32
5.1. Les expositions adaptées: des exemples	32
5.1.1. L'importance du thème	32
5.1.2. La Muséographie	38
5.2. La médiation culturelle adaptée	44
5.2.1. Audioguides vs visites guidées	44
5.2.2. L'ekphrasis: de la vue aux mots	51
5.2.3. Pour une nouvelle ekphrasis	55
6. L'expérience du Musée de l'Elysée: une approche multisensorielle	60
7. Conclusion	69
8. Bibliographie	76

1. Introduction

Selon l'ICOM, "le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation"¹. D'après cette définition, le musée est donc appelé à être au service de la société et doit, par conséquent, travailler pour tout public. On considère ainsi que "le conservateur doit aussi se préoccuper du non-visiteur, de ceux qui ne fréquentent pas, ou rarement, le musée: les missions sociales du musée, et en particulier sa vocation didactique, impliquent que les responsables ne peuvent se contenter des visiteurs qui fréquentent spontanément le musée; il faut accroître, fidéliser et diversifier le public"².

Même si l'Office Fédéral de la Statistique (OFS) n'offre pour le moment pas de chiffres et de renseignements sur les différents types de publics qui se rendent dans les musées en Suisse, des études ont été menées sur ce sujet récemment³. Or, il s'avère que le public des handicapés de la vue n'y est jamais évoqué, ce qui a pour conséquence de le classer dans la catégorie desdits « non-visiteurs ». Ainsi, c'est en tant que public cible qu'il doit être considéré par toute institution muséale.

Bien que peut-être abruptes, ces catégorisations peuvent se justifier: on considère en effet qu'une personne ayant des capacités visuelles réduites ne se rend pas naturellement dans un musée. La raison invoquée est que ce lieu demande à son visiteur d'appréhender des objets au moyen de la vue. Ceci relève en réalité d'un présupposé, profondément ancré dans les mentalités, qui consiste à dire que les musées sont uniquement dédiés aux voyants, parce que

¹ Gob, André, Drouguet, Noémie, *La Muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 40.

² *Ibid.*, p.99.

³ Voir notamment Mottaz-Baran, Arlette, *Publics et Musées en Suisse, Représentation emblématiques et rituel social*, Peter Lang, Berne, 2005.

les objets qui s'y trouvent exposés ont avant tout des qualités visuelles qu'un non-voyant ou un malvoyant serait incapable d'apprécier. Et ce genre de propos se voit renforcé lorsqu'on évoque les musées qui exposent des œuvres d'art, d'autant plus lorsque ces dernières s'avèrent être de nature bidimensionnelle.

En effet, demander à un handicapé de la vue de se rendre dans un musée d'arts visuels équivaldrait, pour certains, à prier une personne sourde de se rendre à un concert. Cette apparente contradiction n'encourage de cette façon pas le non-voyant ou le malvoyants à se déplacer au musée. Il faut en outre relever qu'ils peuvent avoir l'impression que le musée les ramène en quelque sorte à leur handicap: avant d'être une expérience enrichissante, le cadre muséal risque en effet surtout de leur rappeler les limites dans lesquelles ils se trouvent, ainsi que leur appartenance à une minorité que les autres ont parfois tendance à justement négliger, voire ignorer.

La grande majorité des musées suisses, par exemple, n'est pas préparée pour l'accueil du public des handicapés de la vue et ne prend pas d'initiatives qui pourraient les inciter à s'y rendre. A entendre la Fédération Suisse des Aveugles et malvoyants (FSA), il n'existe en Suisse que le Musée de la Communication à Berne qui a récemment relevé le défi⁴. Ce musée a en effet adapté sa muséographie aux nécessités des handicapés de la vue et s'est aussi équipé de quelques audioguides adaptés à ce type de public. Les musées commencent donc en Suisse à se préoccuper doucement de ce problème: preuve en est encore, le projet *Accès-cible*⁵, mené lors de la Nuit des Musées de Lausanne et de Pully de 2008. Dans le cadre de cet événement, le Musée cantonal de géologie de Lausanne a proposé pour le public des handicapés de la vue une approche tactile et olfactive des cristaux et des minéraux⁶, tandis que la Fondation Claude Verdant a, elle, mis en place des lectures dans le noir réalisées par une personne aveugle⁷ afin de

⁴ Ryser, Annette, "Au musée, Milestone en main", in *Clin d'oeil*, Fédération Suisse des Aveugles et malvoyants, Septembre 2008, pp.26-27.

⁵ Bonsack, Carine, "La culture accessible aux personnes ayant un handicap", in *museum.ch*, no. 4, 2009, ICOM-Suisse, pp. 104-106.

⁶ *Ibid.* p.105.

⁷ *Ibid.*, p.105.

sensibiliser les visiteurs voyants à cet handicap. Pour l'instant, il apparaît donc qu'il n'y a pas en Suisse de musées d'art – et donc a fortiori de musées exposant des œuvres d'art bidimensionnelles – qui offrent des services adaptés aux handicapés de la vue. Toutefois, pour s'assurer de la validité de ce constat, il faudrait évidemment mener une enquête minutieuse et attentive auprès de tous les musées suisses⁸.

Nous pouvons néanmoins en tirer comme conclusion que les institutions muséales suisses, dans leur grande majorité, ne semblent pas faire d'efforts véritables et ne cherchent pas à trouver et proposer des réponses à ce problème. Pour expliquer cette absence de démarches constructives, voire ce qu'on pourrait quasiment appeler une négligence de la part d'une institution qui se veut ouverte à tout public sans distinction, nous pouvons ici avancer plusieurs raisons.

Premièrement, les handicapés de la vue représentent une minorité. L'Office Fédéral de la Statistique offre un indicateur sur l'état de santé de la population suisse⁹ où l'on retrouve le pourcentage des personnes souffrant de fortes incapacités visuelles et auditives. Il en résulte que 1,2 % de la population de 15 ans et plus souffre d'un handicap visuel, ce qui représente 91'122 personnes environ dont 15'187 en Suisse romande. Les statistiques montrent aussi que la majorité des personnes ayant un handicap visuel a déjà atteint l'âge de 74 ans et plus. Le public des handicapés de la vue constitue donc une minorité et ne peut augmenter significativement la fréquentation générale d'un musée. Aussi, ces derniers s'avèrent assez réservés et prudents lorsqu'il s'agit de débloquer des fonds pour ce type de public. Et ce d'autant plus quand l'accueil adéquat nécessite un équipement particulier et du personnel qualifié – autrement dit des coûts élevés qu'il faut engager.

Deuxièmement, l'accueil de ce public nécessite de la part du musée de mener, pour

⁸ Une telle enquête n'a pas été effectuée dans le cadre de ce mémoire pour des raisons de temps et de moyens à disposition.

⁹ Office Fédéral de la Statistique, "Forte Incapacité", in *Etat de santé de la population - Données, Indicateurs*: <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/themen/14/02/01/key/04.html>, consulté le 1 novembre 2008.

chaque exposition, une réflexion pédagogique. En particulier dans le cadre des musées d'art qui possèdent des œuvres bidimensionnelles. En effet, lorsque le musée a la possibilité de faire toucher au public les œuvres et de lui donner ainsi à découvrir les volumes et les matières, la tâche est plus simple et moins onéreuse¹⁰. Mais pour des œuvres dont le toucher n'apprend rien ou qu'il n'est tout simplement pas envisageable pour des raisons de conservation, un travail de recherche beaucoup plus difficile et profond est alors requis pour rendre ces œuvres appréhendables par des handicapés de la vue.

Malgré ces difficultés, toute institution qui se veut "au service de la société"¹¹ doit chercher à se rendre accessible à chacun, y compris au public des non-voyants et des malvoyants, bien que celui-ci constitue une minorité peu intéressante en terme économique. A l'étranger, plusieurs musées ont déjà entamé depuis longtemps cette nécessaire réflexion quant à savoir comment rendre l'art accessible aux personnes qui ne peuvent pas voir. On peut retrouver de très variées et originales solutions à ce problème: de la muséographie adaptée aux expositions pour non-voyants, des solutions en médiation culturelle à de véritables musées pour les non-voyants!

Mais pour permettre une totale accessibilité des musées au public des handicapés de la vue, et ce, à l'étranger comme en Suisse, il est nécessaire de se concentrer sur les musées d'arts visuels qui représentent le plus grand défi. Afin d'ouvrir les portes de ces derniers à ce type de public spécifique, nous verrons qu'il y a plusieurs moyens à disposition. Pourtant, seul un développement adapté de la médiation culturelle peut conduire à de réels résultats.

Pour ce faire, le médiateur culturel doit exploiter l'un de ses principaux outils: les discours autour de l'œuvre et en particulier la description verbale. Le développement de ceux-ci peut d'ailleurs s'avérer autant utile et pertinent pour le non-voyant que pour celui qui ne l'est pas. En effet, les voyants ne sont souvent pas capables de « voir »¹² véritablement une œuvre d'art. De plus, les informations sur les œuvres sont aujourd'hui, dans les musées d'art en

¹⁰ Encore faut-il, bien sûr, que les œuvres puissent être touchées sans risque de dégradations.

¹¹ Gob, André, Drouguet, Noémie, *Op. Cit.*, 2006, p. 40.

¹² Un des livres de l'historien de l'art Daniel Arasse ne s'appelle-t-il justement pas *On n'y voit rien.*?

particulier, réduites au strict minimum. Le public serait ainsi censé tout comprendre par lui-même et apprécier l'entier de ce que peut recouvrir une œuvre en la regardant tout simplement. N'y aurait-il pas là aussi l'occasion de s'interroger sur la manière dont est aujourd'hui faite la médiation culturelle dans les musées d'art? D'évaluer dans quelle mesure celle-ci peut parfois s'avérer inappropriée?

Dans le prolongement de sa problématique principale, ce mémoire a donc également comme dessein de constituer une réflexion autour de la médiation culturelle des arts visuels pour le public des voyants.

2. Les musées: des handicapés de l'accessibilité?

2.1. L'approche multisensorielle face à la nature de la collection du musée

En novembre 1988 a eu lieu au Palais de l'Unesco, à Paris, un colloque européen ayant pour thème *Les musées et les personnes handicapées*. L'objectif visé par celui-ci consistait à trouver des moyens pour "abattre quelques-uns des obstacles qui séparent les hommes"¹³. On y présentait des expériences françaises et étrangères autour des différentes possibilités qui s'offrent aux musées pour se rendre accessibles à tout public. De ce colloque a été tiré un ouvrage¹⁴ qui synthétise les différentes interventions et dont il est intéressant de relever que dans le titre de l'édition française (*Des musées ouverts à tous les sens: mieux accueillir les personnes handicapées*), à la différence de l'édition anglaise¹⁵ (*Museums Without Barriers: a new deal for disables people*), on sous-entend déjà qu'afin de rendre les musées accessibles aux personnes handicapées, il est nécessaire de tenir compte de tous les sens que l'homme peut exploiter pour appréhender le monde. Bien que cette prise de conscience a eu lieu il y a plus de vingt ans déjà, et malgré les efforts que certains musées et d'autres institutions ont entamé durant ces dernières années, on peut affirmer qu'à l'heure actuelle les musées qui tiennent compte d'autres sens que celui de la vue sont encore très rares. Et lorsque cette approche multisensorielle est appliquée, elle reste encore aujourd'hui propre aux grands musées des sciences et techniques. Mais pourquoi donc?

Bien qu'il est n'est pas évident de donner une réponse définitive à cette question, il est toutefois possible de comprendre les dissemblances qu'il existe entre musées par rapport à l'approche multisensorielle, et ce, à partir de réflexions sur la nature de leurs collections.

¹³ Fondation de France, ICOM-France, *Des musées ouverts à tous les sens: mieux accueillir les personnes handicapées*, Fondation de France et ICOM-France, Paris, 1991. p.4.

¹⁴ *Ibid.*, p.4.

¹⁵ Fondation de France, ICOM-France, *Museums Without Barriers: a new deal for disables people*, Routledge, Fondation de France et ICOM-France, Londres, 1991.

Dans la présentation de la publication¹⁶ qui a suivi le colloque, en 2007, *Dialogues franco-allemands des musées des sciences: 3èmes Rencontres*, le directeur d'ICOM-France affirme que "la distinction entre le « musée-objet » fondé sur une collection, le « musée-idée » reposant sur un parcours et des expériences, et le « musée-social » préoccupé davantage par les rapports entre sciences et société, se révèle non pertinente aujourd'hui"¹⁷. Néanmoins, il semble encore justifié de suivre, dans une certaine mesure, le raisonnement de Peter Van Mensch¹⁸ qui se trouve à l'origine de ces distinctions; ceci afin de différencier les musées qui possèdent des collections d'objets, des musées qui n'en ont pas et d'affirmer que les musées des sciences font ainsi souvent partie de cette deuxième catégorie.

Mais lorsque l'on affirme cela, on ne veut pas dire que ces musées ne possèdent aucun type d'objet, car comme l'affirme Davallon, "la muséologie d'idée n'élimine pas les objets comme on l'entend dire parfois (on ne voit guère en effet ce que pourrait être une exposition sans objets)"¹⁹. On veut plutôt signifier que dans certains types de « musées d'idées », comme c'est souvent le cas des musées des sciences, les objets présentés n'ont pas de valeur patrimoniale²⁰. En effet, ce qui caractérise les « musées d'idées », c'est la démarche de réflexion qui part d'une idée, d'un savoir théorique et non des objets: les "objets de collection ou outils de

¹⁶ ICOM-France, *Dialogues franco-allemands des musées de sciences. 3èmes Rencontres*, Berlin, 14 - 16 octobre 2007, Paris, 2007.

¹⁷ Ferriot, Dominique, Présentation de la publication d'ICOM-France: *Dialogues franco-allemands des musées de sciences. 3èmes Rencontres*, Berlin, 14 - 16 octobre 2007, Paris, 2007, in *Actualités Muséologiques*, septembre 2009: <http://www.ICOM-musees.fr/index.php/page/index/Actualites-museologiques>, consulté le 26 octobre 2009.

¹⁸ "L'intérêt centré sur l'objet, les façons systématiques d'exposer les collections sont de plus en plus remplacés par des expositions thématiques dans lesquelles l'objet authentique est de moindre importance: le « musée des idées » (...) On peut donner comme exemple de la tendance à la conceptualization, la transformation des musées des sciences en centres scientifiques": Van Mensch, Peter, "Musées en mouvement: Point de vue dynamique et provocateur sur l'interaction muséologie-musées", in *Museology and Museum, Muséologie et Musées*, Helsinki-Espoo, September/septembre 1987, Icofom Studies no. 12, p. 27: [http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%201-23%20pdf/ISS%2012%20\(1987\).pdf](http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%201-23%20pdf/ISS%2012%20(1987).pdf), consulté le 24 novembre 2009.

¹⁹ Davallon, Jean, "Le musée est-il vraiment un media?", in *Publics & musées*, no. 2, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992, p. 113.

²⁰ Pour valeur patrimoniale on entend ici, l'ensemble des valeurs attribuées aux objets et aux oeuvres qui permettent de les intégrer dans ce qu'on appelle le patrimoine. Voir notamment Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, Editinon du Seuil, Paris, 1984 où l'auteur a étudié les rapports existant entre les valeurs attribuées aux objets et les a regroupés dans une grille d'analyse.

présentation sont mis au service de l'idée"²¹ et dans le cas précis des musées des sciences, la collection d'objets se verra souvent réduite à des outils pédagogiques. Mais cela ne signifie pas pour autant que les musées des sciences n'ont aucun type de collection à valeur patrimoniale – ils possèdent en effet des idées et des savoirs théoriques qui comportent une valeur patrimoniale acquise par la science à partir de la réalité –, mais seulement qu'ils n'ont pas de collection d'objets à valeur patrimoniale. Comme pour « collection » on entend toujours « collection d'objets à valeur patrimoniale », on considère donc qu'on ne peut pas véritablement parler de collection stricto sensu pour les musées des sciences. De là l'opinion courante que ce type de musée est sans collection. Bernard Schiele, chercheur au CIRST et dont les travaux portent sur le rôle et l'impact des musées et des médias dans la diffusion de l'information et de la culture scientifique, affirme que c'est pour cette raison que l'on assiste parfois à "l'élimination du nom « musée » de la désignation de certaines institutions, les dispensant de devoir constituer une collection"²².

Bernard Schiele affirme toutefois que "cette situation (...) n'est pas propre à la muséologie des sciences", mais plus particulièrement à "celle des centres d'interprétation"²³. Ces derniers ont effectivement comme postulat "qu'un lieu ou qu'une collection ne font pas tout et que seules des clés de lecture permettent aux populations de s'en approprier la richesse"²⁴. Ils soutiennent en outre qu'un changement de conception est nécessaire afin de "mettre le public et l'effort de médiation en avant et au cœur de la démarche patrimoniale"²⁵. C'est pourquoi ils considèrent enfin que "l'objet, la collection et même parfois le site, perdent leur prééminence dès lors qu'il s'agit de restituer la compréhension d'une histoire, de techniques, ou

²¹ Davallon, Jean, *Op. Cit.*, 1992, p. 113.

²² Schiele, Bernard, Koster, Emlyn H, *La révolution de la muséologie des sciences*, Presses Universitaires de Lyon, Editions multimondes, Lyon, 1998, p. 138.

²³ *Ibid.*, p. 138.

²⁴ OCIM, Présentation du Séminaire "Les centres d'interprétation du patrimoine", 17 et 18 janvier 2008 à Dijon, in *Actualité CSTI-Congrès et Colloques*: <http://www.ocim.fr/Les-centres-d-interpretation-du>, consulté le 25 octobre 2009.

²⁵ *Ibid.*

d'un paysage plus que de donner simplement à voir"²⁶. Par conséquent, "l'expérience de visite qui vise à faire éprouver des sensations et des émotions devient aussi importante que la cognition"²⁷. Bien qu'il s'agisse ici de caractéristiques propres aux centres d'interprétation du patrimoine, de plus en plus de musées des sciences adoptent – notamment en raison de leur absence de collection – cette démarche. De là, l'opinion répandue qui veut que dans ces derniers, la fonction de communication se développe au détriment de la fonction scientifique²⁸.

Or, bien qu'un musée qui n'a pas de collection d'objets à valeur patrimoniale peut tout de même, comme on l'a vu, avoir une collection d'une autre nature, c'est celle-là qui est, selon l'ICOM, prise en compte pour définir la notion de « musée » et pour décider si une institution peut en porter le nom ou non. C'est pour cette raison que Paul F. Donahue, directeur de la coopération des musées des sciences et techniques du Canada, demande à l'ICOM, en 2004, de modifier sa définition de « musées »: "Quant aux conditions d'éligibilité à remplir par les musées, pratique établie en 1974, l'ICOM devrait se montrer moins rigide et élargir cette définition afin d'inclure les institutions ne menant pas de politique de collection. L'objectif principal de notre existence est-il de collectionner ou d'informer? Je penche pour la seconde proposition. Puisqu'une définition trop sectaire risque à terme d'affaiblir l'ICOM, je propose que ses membres s'emploient à forger une vision forte et ouverte d'un musée fondamentalement au service de la société. C'est pourquoi je suggère de reformuler cette définition de sorte que « faire des recherches concernant les témoins matériels de l'homme, les acquérir et les conserver » devienne facultatif, et non plus obligatoire"²⁹.

Mais l'objectif n'est pas ici de savoir si un musée sans collection d'objets mérite ou non la dénomination de « musée » ou s'il faudrait effectivement modifier encore la définition de « musée » en débattant sur la définition du patrimoine matériel ou immatériel³⁰. Il s'agit plutôt de

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Schiele, Bernard, Koster, Emlyn H, *Op. Cit.*, 1998, p. 138.

²⁹ Donahue, Paul F., "Collection = musées?", in *Les nouvelles de l'ICOM: la définition de musée*: vol. 57, no. 2, 2004: http://ICOM.museum/pdf/F_news2004/p4_2004-2.pdf, consulté le 26 octobre 2009.

³⁰ En 2007, l'ICOM modifie la définition de musée: "Le musée est une institution permanente, sans but

chercher à mieux comprendre les raisons pour lesquelles l'ouverture des musées à la multisensorialité est majoritairement répandue dans les musées des sciences et techniques et est plus rarement adoptée dans les autres musées. Et c'est justement pour mieux saisir ces différences que je me permets de garder cette distinction entre les musées qui ont une collection d'objets et ceux qui n'en ont pas, car cet aspect détermine aussi sa démarche envers le public.

2.2. Quelques raisons de l'handicap des musées

Bien qu'on puisse considérer que les musées des sciences sont de parfaits exemples de ce que l'on appelle des « musées d'idée », il est tout de même important de remarquer que l'on peut trouver la même démarche de réflexion dans des musées qui possèdent des collections: "Jean Pierre Laurent et Jacques Hainard aujourd'hui, utilisent l'objet de cette façon. Considérant que l'objet prend trop de place, ils ont choisi d'avoir, dans leur musée et dans leurs expositions, des objets au service du discours"³¹. Ainsi, dans les musées avec collection, même quand la démarche part d'une idée et non d'un objet, les objets à valeur patrimoniale sont toujours là pour illustrer le propos. C'est donc essentiellement l'absence de contraintes quant à la conservation de l'objet qui rend les musées des sciences beaucoup plus libres, et ce à plusieurs niveaux.

Premièrement, les musées des sciences ont une marge de liberté plus grande en ce qui

lucrative, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'étude, d'éducation et de delectation" devient "Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de delectation": ICOM, *Evolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)*: http://ICOM.museum/hist_def_fr.html, consulté le 30 octobre 2009. L'ajout du mot « immatériel », pour définir un certain type de patrimoine amené à de grands débats sur la définition du patrimoine.

³¹ Merleau-Ponty, Claire, Jean-Jacques, Ezrati, *L'exposition: théorie et pratique*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 33.

concerne les sujets à traiter et à mettre en avant par exemple lors des expositions. N'étant pas lié à une collection, ils ont la possibilité de choisir librement leurs sujets, quelle que soit la nature de ces derniers. Ils peuvent ainsi par exemple être déterminés en fonction de leur capacité à adopter une approche multisensorielle. Un bon exemple pour illustrer ce point est l'exposition qui a eu lieu, en 2009, au Palais de la Découverte à Paris, *Né pour sentir & les nouveaux nez*³². Il faut ici rappeler qu'il s'agissait d'une exposition créée par l'association belge Apex, et non par le musée même, qui s'intégrait parfaitement dans la ligne d'exposition du Palais de la Découverte. Dans cette exposition sur les odeurs, où il s'agissait pour le visiteur de comprendre comment fonctionne l'odorat, tous les sens, sauf le goût, étaient sollicités.

Deuxièmement, sans collection, il n'y a pas non plus de contraintes liées à la conservation. Les objets peuvent ainsi être touchés et maniés sans que cela ne pose aucun problème. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'avec ces objets pédagogiques créés dans la perspective d'être manipulés, on passe d'un « interdit de toucher » à un « interdit de ne pas toucher » comme le suggère Jorge Wagensberg, directeur de 1991 à 2005 du Cosmocaixa Barcelona, le Musée des Sciences de Barcelone³³. Le problème récurrent, dans les musées avec collection, quant à savoir comment à la fois conserver le patrimoine et le rendre accessible au public, ne se pose ici plus. D'autre part, la vocation pédagogique du musée se trouve encouragée à faire intervenir les sens des visiteurs, à privilégier une approche multisensorielle, car celle-ci est rendue beaucoup plus facile, évidente, voire même nécessaire à la découverte et à la visite. Il est donc tout à fait compréhensible que les musées des sciences soient ceux qui orientent le plus leurs expositions en ce sens. Et qu'ils soient, par conséquent, ceux qui peuvent le plus se permettre d'être ouverts à un plus large public, y compris celui des non-voyants et des malvoyants.

En ce qui concerne les musées avec collection, la situation est très différente. Certes,

³² Palais de la Découverte, Présentation de l'exposition *Né pour sentir & les nouveaux nez*: <http://www.palais-decouverte.fr/index.php?id=1738>, consulté le 26 octobre 2009.

³³ Wagensberg, Jorge, "Ici, il est interdit de ne pas toucher", *Patrimoine mondial. Septs écrivains au pays des merveilles- Le courrier de l'Unesco*, Décembre 2000, pp.14-15: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001213/121326f.pdf>, consulté le 26 octobre 2009.

autrefois, comme nous le rappelle Christian Bromberger dans son article *Toucher*, "dans les cabinets de curiosités des XVIIème et XVIIIème siècles, comme dans nombre de musées jusqu'au milieu du XIXème siècle, la manipulation était le complément obligé de la découverte visuelle"³⁴. Mais aujourd'hui la vue est devenue le moyen privilégié pour accéder au patrimoine dans un musée. Il va de soi que dans un lieu où l'on est censé appréhender des objets, on le fait en se servant de ce sens, du moment que l'on ne peut pas toucher les objets ni les goûter, les sentir, les entendre et même parfois les approcher de trop près. Mais est-ce qu'un objet peut-il vraiment être correctement appréhendé, apprécié, voire « compris », du moment où il ne peut être que vu? Probablement pas dans sa globalité, mais les visiteurs n'ont pas le choix: le musée avec collection ne peut pas, pour des raisons principalement liées à sa mission de conservateur du patrimoine, se permettre de rendre systématiquement accessible ses objets à tous les sens du visiteur. Toutefois, il s'agit là pour le public des voyants d'un bon compromis puisque le sens de la vue leur permet de toute façon déjà d'avoir accès à un grand nombre d'informations. En revanche, lorsque l'on songe au public des handicapés de la vue, la contradiction entre les différentes missions du musée devient plus grande: selon la définition du musée que donne l'ICOM³⁵, celui-ci doit en effet à la fois conserver le patrimoine et le rendre accessible à tout public, et ce donc sans exclure, a priori, un sens ou un autre. Or, pour le public des handicapés de la vue le sens du toucher est, par exemple, un outil fondamental pour appréhender et rendre intelligible le monde qui les entoure. Si l'"interdit de toucher est la règle fondamentale du musée bien tenu"³⁶, peut-on donc, dès lors, toujours parler d'accessibilité à tout public dans le cas des musées qui possèdent des collections? Par vraiment, toutefois leurs « défauts » d'accessibilité vis-à-vis de certaines catégories de public, sont pourtant liés à la nature de leur collection. Mais

³⁴ Bromberger, Christian, "Toucher", in *Terrein*, no. 49, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2007, p. 5.

³⁵ "Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de delectation": ICOM, *Op. Cit.*, (2007-1946): http://ICOM.museum/hist_def_fr.html, consulté le 30 octobre 2009.

³⁶ Fondation de France, ICOM-France, *Op. Cit.*, 1991, p. 83.

dans quelle mesure et de quelle manière au juste?

Tout d'abord, le musée avec collection est la plupart du temps rattaché, lors de la conception d'expositions, à celle-ci. En règle générale, il est en effet censé mettre en valeur le patrimoine – c'est à dire la collection – dont il a la charge et n'est donc pas totalement libre dans le choix de ses expositions. Par conséquent, mettre en évidence des sujets qui soient plus propices à l'accessibilité multisensorielle ne va pas de soi et reste une opération compliquée et difficile.

D'autre part, comme on l'a bien compris, la contrainte de la conservation des objets entre souvent en conflit avec l'idée d'une accessibilité multisensorielle.

Il faut encore ajouter que le musée avec collection n'a pas une vocation strictement pédagogique. Considéré comme « traditionnel » et ayant toujours eu, depuis sa naissance, une vocation relevant de la conservation, ce n'est que depuis peu qu'il a commencé à se préoccuper du public: "le renouveau muséologique du dernier tiers du XXème siècle a remis en cause cette vision du musée trop exclusivement axée sur la collection et a proposé de placer le public, l'expérience du visiteur, plutôt que l'objet, au centre de la démarche muséale"³⁷.

Pour toutes ces raisons, l'organisation d'une accessibilité aux handicapés de la vue dans les musées détenant une collection est une tâche beaucoup plus complexe à réaliser que dans les musées des sciences.

³⁷ Gob, André, Drouguet, Noémie, *Op. Cit.*, 2006, p. 83.

3. Musées d'arts visuels: des complications

3.1. Les arts de la vue

Il faut remarquer que parmi tous les musées avec collection, ceux pour lesquels la tâche de se rendre accessible au public des handicapés de la vue est la plus difficile, sont les musées qui ont en charge une collection d'œuvres d'arts visuels.

Pour bien comprendre cela, il est intéressant de revenir sur les relations que les arts entretiennent avec les sens notamment du point de vue du spectateur. En fonction du type d'art, ce dernier doit faire appel à un sens plutôt qu'à un autre pour percevoir et appréhender une oeuvre. Ce qui diffère d'un art à un autre relève donc principalement des sens et c'est là ce qui peut notamment permettre de les différencier³⁸. Etant donné que le spectateur utilise généralement le sens de la vue pour percevoir les œuvres d'art, on a choisi de nommer « arts visuels »³⁹ la catégorie dans laquelle ranger ces dernières. La distinction avec les arts qui font intervenir l'ouïe s'avérait évidente: "la comparaison entre les arts de la vue et ceux de l'ouïe s'inscrit dans une longue tradition qui, selon Platon, remonterait à Simonide, et qui s'est diffusée à la Renaissance à travers la lecture d'Horace"⁴⁰. En effet, ces catégorisations ont justement été reprises au XVIème siècle, au moment où s'est reposé la question de la hiérarchisation entre les

³⁸ Cela n'est plus toujours valable aujourd'hui: certaines formes d'art contemporain, comme la performance ou l'installation, sont caractérisées et même parfois centrés sur la fusion des pratiques artistiques. Nous sommes confrontés de plus en plus à des « œuvres d'art total » faisant appel à plusieurs sens, dont la classification n'est souvent pas évidente, voire impossible ou pas pertinente, en raison de l'abondante variété des formules artistiques qui les constituent.

³⁹ Sans trop s'attarder dans le débat concernant la dénomination de ce type d'art, on peut remarquer que le terme d'« arts plastiques » est parfois préféré à celui d'« arts visuels » ou de « beaux-arts » comme l'enconce notamment le professeur d'esthétique et de philosophie de l'art Dominique Château dans l'article "Arts plastiques, art appliqué: de l'utilité de ces notions menacés", in *In Situ*, no.12, CRDP des Pays de la Loire, Nantes, 2002, et dans l'ouvrage *Arts plastiques: archéologie d'une notion*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999. On a choisi ici de définir la catégorie des arts auxquels on est intéressé par « arts visuels ». On considère que ce type de catégorisation est plus pertinente dans ce contexte car elle tient compte du sens de la vue dont le spectateur se sert généralement pour avoir accès aux oeuvres d'art.

⁴⁰ Château, Dominique, "Plastique, arts plastiques, « Bildenden Künste »", in *Vocabulaire européen des philosophies – Échantillon IMAGE*: <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>, consulté le 19 novembre 2009.

arts: la plus importante distinction effectuée a alors consisté en un parallèle entre les arts du visible et ceux du discours: "*peinture et sculpture* d'une part, *arts poétiques* de l'autre"⁴¹. Peinture et sculpture ont ainsi été depuis longtemps définies comme les « arts du visible », autrement dit comme des œuvres qu'on approche, perçoit et dont on se fait une idée au moyen du sens de la vue. Mais pourquoi ce sens précisément a-t-il autant d'importance dans la perception des œuvres d'arts?

3.2. Le monopole de la vue dans la perception des arts visuels: l'exemple de la beauté

Si cher aux philosophes et aux « beaux-arts »⁴², le concept du beau, en tant que valeur et jugement esthétique, a participé à ce que l'on accorde à la vue la plus grande importance. Socrate, comme nous le rappelle Maitasky, pensait déjà que la vue était le meilleur des sens pour percevoir la beauté: "à la claire brillance de la beauté, seule la clarté de la vue fait pendant"⁴³. Et, au sujet de la beauté, il affirme en outre: "nous (la) saisissons avec celui de nos sens qui fournit les représentations les plus claires, brillant elle-même de la plus intense clarté. En effet, la vision est la plus aiguë des perceptions qui nous viennent par l'intermédiaire du corps"⁴⁴. Le sens de la vue semblait même être déterminant pour Socrate lorsqu'il s'agissait de se remémorer la Beauté Idéale: "celui qui est un initié de fraîche date, celui qui a les yeux pleins des visions de jadis, celui-là, quand il lui arrive de voir un visage d'aspect divin, qui est une heureuse imitation de la beauté, ou la forme d'un corps, commence par frissonner, car quelque

⁴¹ Lichtenstein, Jacqueline, "La comparaison des arts" in *Vocabulaire européen des philosophies Échantillon IMAGE*, tiré de: <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>, consulté le 19 novembre 2009.

⁴² Selon le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques Morizot et Roger Pouivet, A.Colin, Paris, 2007, p.67, on appelle beaux-arts les arts qui ont comme finalité d'"exprimer le beau". Bien que la notion de beaux-arts fonctionne encore "dans un contexte où la valeur de beau a retrogradé à un rang subsidiaire", comme l'explique Dominique Château dans *Op. Cit.*, 1999, p.6.

⁴³ Maitasky, Michail, *Platon penseur du visuel*, L'Harmattan, 2005, p.107.

⁴⁴ Platon, *Phèdre*, GF Flammarion, Paris, 1999, 250d, p. 124.

chose lui est revenu"⁴⁵. Ce primat accordé au visuel depuis Socrate et Platon, lorsqu'il s'agissait de parler de beauté, pourrait en partie expliquer la prééminence que le sens de la vue a pris par rapport aux autres sens dans la perception du monde en général. Le sens de la vue est ainsi considéré depuis l'Antiquité comme le meilleur des sens, le plus capable lorsqu'il s'agit pour nous de saisir, percevoir et comprendre le monde qui nous entoure: "les pères fondateurs de la philosophie, Platon le premier, ont été accusé de concevoir la connaissance sous les auspices de la vue, déterminant ainsi le sens et la nature de toute l'épistémologie postérieure"⁴⁶.

Et c'est ce triomphe du sens la vue sur les autres sens qui a contribué au développement de l'idée qu'il est, par conséquent, le meilleur moyen d'accéder aux œuvres d'art. De ce fait, le concept de beauté a été longtemps considéré comme fondamental lorsqu'il s'agissait d'évaluer ces dernières et de distinguer ce qui relevait de l'art de ce qui n'en était pas⁴⁷.

Mais dans quelle mesure le sens de la vue est-il le seul moyen pour accéder à la perception de la beauté dans les arts visuels? Ce monopole peut-il être remis en question?

Certains penseurs ont avancé l'idée selon laquelle la vue n'était pas le seul moyen d'accéder au monde et à la beauté. Ils sont même allés jusqu'à affirmer, en se basant sur le cas des handicapés de la vue, que c'est le toucher qui peut être considéré comme le sens le plus riche et le plus adapté à notre approche du monde. Le problème de la perception des personnes non-voyantes a en effet intéressé les penseurs dès le XVIIème siècle. Le problème de Molyneux⁴⁸ fût notamment de ceux qui ont lancé le débat et constitué le point de départ d'une somme de réflexions. Les problématiques soulevées par celui-ci sont très intéressantes et engagent toute une théorie de la perception⁴⁹. Un grand nombre de penseurs ont d'ailleurs tenté

⁴⁵ *Ibid.*, 251a, p. 125.

⁴⁶ Maitasky, Michail, *Op. Cit.*, 2005, p.7.

⁴⁷ Voir note 42, p. 18.

⁴⁸ Voilà le problème: "Supposez un homme né aveugle, puis devenu maintenant adulte; par le toucher il a appris à distinguer un cube et une sphère du même métal et approximativement de la même taille, de sorte qu'il arrive à dire, quant il sent l'un et l'autre, qu'elle est le cube et qu'elle est la sphère. Supposez ensuite qu'on place le cube et la sphère sur une table et que l'aveugle soit guéri. Question: est-ce que par la vue, avant de les toucher, il pourra distinguer et dire quel est le globe et quel est le cube?" in John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, J. Vrin, Paris, 2001, p. 237.

⁴⁹ Halpern, Catherine, "Faut-il toucher pour voir?", in *Terrain*, no. 49, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2007, p. 28.

d'y répondre: que ce soit Berkeley, Reid, Leibniz, Voltaire, La Mettrie, Condillac, Rousseau ou Diderot par exemple.

Ce dernier, par exemple, ne se contente pas de donner son opinion sur le problème et ses solutions: Catherine Halpern, nous rappelle en effet qu'il "tente de faire une anthropologie du toucher en se penchant non sur des expérimentations, mais sur la manière dont les aveugles vivent, pensent et se représentent le monde"⁵⁰. Dans son ouvrage, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Diderot s'intéresse aussi à la perception de la beauté chez l'aveugle; il affirme que l'aveugle "juge de la beauté par le toucher; cela se comprend"⁵¹ et que "le tact peut devenir plus délicat que la vue lorsqu'il est perfectionné par l'exercice"⁵². Diderot redonne de cette manière une valeur au sens du toucher et semble même s'accorder sur une certaine prééminence de celui-ci par rapport à la vue. Il se rend ainsi bien compte que pour les aveugles le toucher est, dans leur existence quotidienne, tout à fait fondamental, "l'aveugle-né rapporte tout à l'extrémité de ses doigts"⁵³, et qu'il peut même leur permettre de cette façon d'avoir accès aux arts visuels. En ce qui concerne la sculpture, il affirme: "voilà certainement, des choses plus difficiles à faire, que d'estimer par le tact la ressemblance d'un buste avec la personne représentée; d'où l'on voit qu'un peuple d'aveugles pourrait avoir des statuaires, et tirer des statues le même avantage que nous (...) Je ne doute pas même que le sentiment qu'ils éprouveraient à toucher les statues ne fût beaucoup plus vif que celui que nous avons à les voir"⁵⁴.

Il y a d'autres penseurs, comme Rousseau, qui se sont exprimés pour une réhabilitation du toucher⁵⁵. Herder, quant à lui, l'a liée, dans son ouvrage *Plastik*⁵⁶, à une hiérarchie des formes d'arts visuels. Il défend, selon Dominique Château, une "promotion de la plastique, et de ses

⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁵¹ Diderot, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Editions Gallimard, Paris, 2004, p. 25.

⁵² *Ibid.*, p. 56.

⁵³ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁵ Château, Dominique, *Op. Cit.*, 1999, p. 75.

⁵⁶ Herder Johann Gottfried, *Plastik*, (1778), Kessinger Publishing, Whitefish, August 2009.

valeurs (tactiles), en tant que critère de beauté⁵⁷. D'après Château, il s'agit en effet pour Herder d'affirmer sans discussion la supériorité du toucher sur la vue et de la sculpture sur la peinture en s'appuyant sur la perception des personnes aveugles. Pour ce faire, il se réfère principalement à l'ouvrage de Diderot⁵⁸ qui traite, comme on l'a vu, de la perception des personnes aveugles tout en réhabilitant à la fois le statut des handicapés de la vue et le sens du toucher dans la perception du monde. Herder va même jusqu'à déclarer que les non-voyants seraient de meilleurs sculpteurs que les voyants. Dominique Château nous rappelle que pour Herder: "le *plasticien (Bildner)* aveugle, même aveugle-né, serait un plus mauvais peintre mais quant à la formation (*bilden*) il ne cède rien au voyant et devrait même vraisemblablement, à égalité de valeur, le surpasser. (...) l'aveugle tâtonnant (...) reçoit des concepts plus complets des propriétés corporelles que le voyant"⁵⁹. La beauté des formes ressort donc de la main: "l'œil n'est qu'un guide (...) de la main (...) seule la main donne les formes"⁶⁰. Et lorsque Herder écrit sur le rapport entre beauté et vue, il le conçoit ainsi: "que l'on puisse originellement déterminer en partant de la vue ce qu'est une forme belle, – que ce concept trouve dans le sens de la vue sa cause originelle et son juge suprême, voilà ce que l'on peut non seulement mettre en doute, mais franchement nier"⁶¹. Il remet de la sorte en cause le primat de la vue et de la peinture et se positionne fermement en faveur du toucher et de la sculpture comme moyens d'accéder à la beauté.

A lire Diderot et Herder, la beauté est donc accessible par le sens du toucher. Il faut cependant se rappeler que leur conception de la beauté est que celle-ci dise et exprime la vérité. Le toucher et la sculpture sont donc meilleurs car ils permettent d'atteindre la vérité. De cette manière, le sens de la vue est donc considéré comme plus trompeur, lorsqu'il s'agit de rendre compte de la réalité, que le toucher. Diderot déclare à ce sujet: "il (l'aveugle) lui fallut un grand nombre d'expériences réitérées pour s'assurer que la peinture représentait des corps

⁵⁷ Château, Dominique, *Op. Cit.*, 2009.

⁵⁸ Diderot, Denis, *Op. Cit.*, 2004.

⁵⁹ Cit. in Château, Dominique, *Op. Cit.*, 2009.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

solides: et quant il se fut bien convaincu, à force de regarder des tableaux, que ce n'étaient point des surfaces seulement qu'il voyait, il y porta la main, et fut bien étonné de ne rencontrer qu'un plan uni et sans aucune saillie: il demanda alors quel était le trompeur, du sens du toucher, ou du sens de la vue"⁶². Herder, quant à lui, défend sans détour que "dans la vue est le rêve, dans le toucher, la vérité"⁶³ et donc que "la sculpture (Bildneri) est la vérité, la peinture, le rêve"⁶⁴. Il faut cependant faire une importante distinction entre « comprendre à travers le toucher ce que les voyants perçoivent comme beau » et « juger de ce qui est beau de manière autonome ». En effet, sans chercher ici à déterminer les contours d'une définition⁶⁵, on peut néanmoins se limiter à affirmer que le concept de beauté a été défini par des voyants pour des voyants et qu'un handicapé de la vue pourrait ne pas concevoir le beau de la même manière qu'un voyant. Diderot, à ce propos, avait déjà eu une intuition: "Mais quand il dit: cela est beau, il ne juge pas; il rapporte seulement le jugement de ceux qui voient: et que font autre chose les trois quarts de ceux qui décident d'une pièce de théâtre, après l'avoir entendue, ou d'un livre, après l'avoir lu? La beauté, pour un aveugle, n'est qu'un mot, quant elle est séparée de l'utilité; et avec un organe de moins, combien de choses dont l'utilité lui échappe! Les aveugles ne sont-ils pas bien à plaindre de n'estimer beau que ce qui est bon? Combien de choses admirables perdues pour eux! Le seul bien qui les dédommage de cette perte, c'est d'avoir des idées du beau, à la vérité moins étendue, mais plus nettes que des philosophes clairvoyants qui en ont traité fort au long"⁶⁶.

Pourtant, on croit encore aujourd'hui que les handicapés de la vue devraient concevoir les valeurs esthétiques comme le beau de la même manière que les voyants; c'est pour cette raison que l'on considère que "le développement du sens esthétique des aveugles en tant que dimension essentielle de leur personnalité a justement toujours été le problème le plus difficile à

⁶² Diderot, Denis, *Op. Cit.*, 2004, p.78

⁶³ Cit. in Château, Dominique, *Op. Cit.*, 2009.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Car le "Beau est l'un de ces termes dont les usages philosophiques sont si variés qu'on éprouve une réelle difficulté à saisir une unité, ne serait-ce qu'intuitive, derrière cette bagarrure" in Morizot Jacques et Pouivet Roger, *Op. Cit.*, 2007, p. 66.

⁶⁶ Diderot, Denis, *Op. Cit.*, 2004, p.16

résoudre dans leur éducation⁶⁷.

Un non-voyant peut arriver à comprendre à travers le toucher ce que les voyants perçoivent comme beau et à en tirer un certain plaisir. Pourtant, il ne peut pas, en raison de son handicap, juger directement de la beauté de la même manière qu'un voyant: il jugera d'une beauté qui est propre à sa manière de percevoir le monde. Mais étant donné que les handicapés de la vue représentent une minorité, ils doivent avant tout chercher à s'adapter à la perception du monde des voyants⁶⁸ et se retrouvent ainsi obligés d'ajuster leurs propres valeurs esthétiques à celles des voyants. Concevoir l'idée de beauté et donc s'éduquer à la compréhension des beaux-arts par le toucher est ainsi tout à fait possible pour les handicapés de la vue, mais à condition d'être conditionné par la manière qu'ont les voyants de saisir et appréhender le monde.

On comprendra dès lors qu'il est particulièrement difficile de rendre accessible les arts visuels aux handicapés de la vue en raison des liens étroits qu'ils entretiennent avec le sens de la vue et en raison aussi de certains concepts esthétiques élaborés et conçus par des voyants et pour des voyants.

3.3. Des formes d'arts visuels plus adaptées?

En ce qui concerne l'accessibilité de la sculpture aux handicapés de la vue, il y a d'emblée un problème qui se trouve évacué: bien que faisant traditionnellement partie des arts de la vue⁶⁹, cette forme d'art peut être toutefois perçue à travers le sens du toucher en raison de son caractère tridimensionnel. C'est pour cette raison d'ailleurs que la majorité des réflexions sur l'accès aux arts visuels pour les handicapés de la vue se concentrent sur la sculpture plus

⁶⁷ Fondation de France, ICOM-France, *Op. Cit.*, 1991, p. 121.

⁶⁸ Le roman *Cécité*, de José Saramago, nous raconte une histoire fantastique dans laquelle les personnes se retrouvent aveugles dans un monde créé pour les voyants.

⁶⁹ Voir note 39, p. 17.

particulièrement: on considère en effet qu'à l'intérieur des arts visuels, la sculpture est la forme d'art la plus adaptée pour ce type de public, car ses formes et ses caractéristiques peuvent être perçues par le toucher, contrairement à la peinture par exemple. Tout cela semble assez logique: le toucher n'apporte rien à la compréhension de l'œuvre si sa surface est plane et sans relief⁷⁰. On peut donc ici en déduire que la peinture n'est effectivement pas une forme d'art bien adaptée aux handicapés de la vue. Mais peut-on vraiment affirmer qu'il y a des formes d'arts visuels qui sont plus adaptées que d'autres au public des handicapés de la vue? Mais n'est-ce pas là, une conclusion trop facile et définitive ?

Rudolf Arnheim, dans son article "Perceptual Aspects of Art for the Blind"⁷¹, considère que les voyants et les handicapés de la vue appartiennent à deux mondes différents, un monde de la vision et un monde du toucher: "the corresponding psychological approach is primarily geared not to what sightless people are missing; rather it conceives of the haptic world first of all in its own terms as an alternative to the world of vision"⁷². Il affirme ainsi que les non-voyants et les malvoyants devraient s'intéresser à un art qui leur est propre et donc conçu par eux: "a sculpture made by haptic perception is also made for haptic perception"⁷³.

En suivant ce raisonnement, on pourrait alors proposer aux handicapés de la vue de s'intéresser notamment à l'art contemporain qui n'est pas forcément visuel. Il y a aujourd'hui une grande variété de formes artistiques qui ne présupposent pas l'utilisation de la vue, mais bien au contraire des autres sens, comme par exemple les installations⁷⁴. On pourrait même aller jusqu'à déclarer que l'art contemporain serait un art plus adapté à ce type de public du fait qu'il privilégie plutôt les idées, les concepts et moins la matérialité des objets.

⁷⁰ Bien que Diderot affirmait qu'"il y a aussi une peinture pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile" in Diderot, Denis, *Op. Cit.*, 2004, pp. 57-58.

⁷¹ Arnheim, Rudolf, "Perceptual Aspects of Art for the Blind", in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 24, no. 3, University of Illinois Press, automne 1990, pp. 57-65.

⁷² *Ibid.*, p. 57.

⁷³ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁴ Voir l'ouvrage De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola, Petry, Michael, *Installation II: l'empire des sens*, Thames & Hudson, Paris 2003.

Mais bien que ces raisonnements se justifient et rejoignent le discours de Arnheim⁷⁵, il n'empêche que les voyants et les handicapés de la vue vivent dans le même monde. Le souci d'intégration est donc fondamental et doit rester au centre de l'attention. Il ne faut en effet pas prendre le risque d'enfermer le public des handicapés de la vue dans une catégorie artistique qui lui serait plus facile d'accès; au contraire, il vaudrait mieux chercher à lui rendre accessible les formes d'art qui, par leur nature, ne le sont a priori pas, telles les œuvres d'art bidimensionnelles. C'est le cas notamment de la peinture ou de la photographie et de tout ce qui relève de l'image. Il serait en outre nécessaire de permettre et favoriser le développement de leurs propres critères esthétiques, et ce, sans systématiquement chercher à leur imposer les conceptions esthétiques propres aux voyants. Ce n'est que de cette manière que l'on peut parvenir à une intégration réussie qui ne fasse pas le choix de la facilité, de la catégorisation et, par conséquent, de l'exclusion.

C'est en raison de toutes ces difficultés que les musées d'arts visuels, et en particulier les musées qui exposent des œuvres d'art bidimensionnelles, se présentent de prime abord plus difficiles d'accès aux handicapés de la vue. Ceci dit, certains d'entre eux ont néanmoins tenté des démarches très variées pour rendre leurs expositions plus abordables et adaptées pour le public atteint d'une déficience visuelle. L'approche multisensorielle a par exemple été parfois pratiquée dans le cadre des musées pour enfants et notamment dans les musées tactiles pour handicapés de la vue.

⁷⁵ Voir note 71, p. 24.

4. Des musées pour quel public?

4.1. Des musées pour chacun

Si, aux Etats-Unis, on a déjà commencé à s'intéresser au public des musées à partir des années trente⁷⁶, en Europe cela n'a débuté que dans les années soixante avec la parution de *L'amour de l'art*⁷⁷ d'Alain Darbel et Pierre Bourdieu. Cette enquête a mis en évidence la discrimination dont faisaient preuve les musées envers le public non cultivé qui se retrouvait ainsi souvent exclu, du moins oublié des institutions. Suite à la parution de cet ouvrage de nouvelles nécessités pédagogiques ont vu le jour et ont conduit au développement de la médiation culturelle, ainsi que, plus récemment, à la création de nouveaux musées axés essentiellement sur leur relation avec le public. En effet, si les musées ont été originellement créés dans le but d'abriter des collections d'objets, cela vaut de moins au moins aujourd'hui. Un nombre croissant suit à présent la voie des musées des sciences en centrant leurs activités autour du public et de la pédagogie. Ce type de démarche peut parfois mener encore plus loin, comme à la création de musées dédiés à un public spécifique.

Le cas le plus connu est celui du Musée en Herbe à Paris. Comme nous le rappellent ses deux fondatrices, ce musée a été créé en 1975 afin de sensibiliser les enfants à l'art à travers des œuvres et des objets artisanaux ou scientifiques⁷⁸. Son but est de suivre une vocation purement pédagogique, à savoir: "introduire une interactivité dans les musées d'art, à l'image de ce qui se passait dans les musées de sciences"⁷⁹. Cette démarche s'apparente en effet à celle des musées des sciences en raison de sa vocation pédagogique et de l'approche

⁷⁶ Voir Bernard Schiele, "L'invention simultanée de l'exposition et du visiteur", in *Publics et Musées*, no. 2, 1992, pp. 71-97.

⁷⁷ Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain, *L'amour de l'art*, Les éditions de minuit, Paris, 1969.

⁷⁸ Schwartz, Corinne, "Les 25 ans du Musée en Herbe, un anniversaire pour parler de la médiation", in *Lettre de l'OCIM*, no. 72, 2000, p.4.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 4.

multisensorielle qu'il adopte parfois. Cela dit, bien que le Musée en Herbe ne possède pas de collection permanente⁸⁰ et que cela a pu poser des problèmes à l'ICOM avant qu'il ne soit finalement accueilli en son sein⁸¹, il emprunte aux musées et collectionneurs les objets qu'il expose. Il ne s'agit donc pas d'un « vrai » musée d'idée, car ici les objets à valeur patrimoniale sont parfois présents et mélangés aux outils pédagogiques. Mais leur présence n'empêche néanmoins pas que ce musée soit accessible à d'autres sens que celui de la vue, en particulier grâce à l'utilisation de jeux qui font appel "à l'ensemble des sens des enfants et les renvoient à des méthodes de découverte qui leur sont familières"⁸². Les différents sens sont donc parfois pris en compte par le Musée en Herbe lors de la conception de l'exposition. Par exemple dans l'exposition *Le Jardin dans tous les sens*, qui a eu lieu en 1990 à Paris, Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati nous rappellent qu'une "boîte tactile permettait de découvrir différentes écorces d'arbres par le toucher"⁸³ et "des troncs à odeur restituaient l'odeur de chaque milieu naturel"⁸⁴.

Bien que l'accès aux objets par l'intermédiaire des différents sens ne soit pas pratiqué systématiquement au Musée en Herbe, cet exemple de musée illustre tout de même qu'il est possible de trouver des solutions adaptées – ici pour le public des enfants – afin de privilégier une approche interactive et multisensorielle à l'aide d'outils pédagogiques mélangés aux objets.

4.2. Des musées pour handicapés de la vue

Les handicapés de la vue ont aussi leurs propres musées et ceux-ci privilégient, pour la plupart, une approche tactile. Il s'agit encore une fois de musées dont la démarche se

⁸⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

⁸² Merleau-Ponty, Claire, Ezrati, Jean-Jacques, *Op. Cit.*, 2008, p. 151.

⁸³ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 150.

rapproche de celle des musées des sciences, en raison de l'accent porté sur la pédagogie, mais aussi de celle des musées pour enfants dans la mesure où ils sont dédiés à un public particulier. La spécificité ici est celle qui se joue autour de l'objectif social. En effet, ces musées ont notamment comme dessein de favoriser l'intégration sociale de cette partie minoritaire de la population que sont les handicapés de la vue. Si cette démarche est certainement louable dans ses intentions, d'un point de vue pratique et concret, elle semble plutôt être contre-productive. Créer un musée pour handicapés de la vue ne favorise pas systématiquement leur intégration. En effet, il existe même un risque réel d'augmenter la séparation sociale déjà existante entre handicapés et non handicapés en les isolant les uns des autres et en les privant ainsi d'un possible dialogue. Une situation qui ne se trouve ainsi pas atténuée par ces musées tactiles dédiés aux handicapés de la vue qui, de surcroît, présentent majoritairement de la sculpture – soi-disant plus appropriée – sans rendre pour autant accessible à son public les autres formes d'art. Ce type de musée se révèle néanmoins intéressant pour plusieurs raisons. Quelques exemples permettent ici de s'en rendre compte.

Parmi ces musées prévus pour le public des handicapés de la vue, l'un des premiers fut le Musée Tactile d'Athènes. Il s'agissait originellement de l'institution Le Phare des aveugles de Grèce, fondé en 1947, qui avait pour objectif de favoriser la réadaptation professionnelle et l'intégration sociale des handicapés de la vue, et qui, en 1984, donna naissance au Musée Tactile d'Athènes⁸⁵. Ce dernier possède aujourd'hui plusieurs collections: une première sur la Grèce antique, composée de copies d'objets archéologiques, une deuxième constituée de maquettes reproduisant l'architecture de certains bâtiments, à la fois antiques et modernes, et une troisième composée de dessins réalisés par des enfants non-voyants. On peut aussi y trouver une salle avec une grande variété d'objets utiles aux personnes non-voyantes et malvoyantes, tels que des jeux en braille ou des appareils d'aide à la lecture qui peuvent être achetés par les visiteurs. Ce type d'institution n'est pas considéré comme un véritable musée

⁸⁵ Polydorou-Benaki, Iphigenia "Le Musée tactile d'Athènes: un instrument pédagogique ait service des aveugles" in *Muséum*, no.162, 1989, p. 78.

dans la mesure où il n'y a pas vraiment de collection, mais elle présente toutefois plusieurs qualités. En premier lieu, elle travaille véritablement au service de son public: en plus des expositions permanentes, elle crée, de leur conception à leur montage, des expositions temporaires en collaboration avec le public auquel elles sont destinées. Deuxièmement, ce musée permet d'appréhender tous les objets à travers le sens du toucher. Cela est évidemment possible puisque la collection du musée est constituée entièrement de reproductions réalisées exclusivement dans un but pédagogique, à savoir celui d'aider les handicapés de la vue "à acquérir une connaissance objective de l'art et à élargir leur champ esthétique, qui se trouve tellement restreint par les règlements des musées et l'environnement social"⁸⁶. Bien qu'il ne s'agisse pas des pièces originales, les visiteurs peuvent toutefois apprendre beaucoup de choses sur le monde grâce à l'approche tactile des objets qui facilite l'apprentissage. Ce musée répond en effet "au besoin fondamental d'expérience concrète et de connaissance objective du monde"⁸⁷ et permet "un contact réel avec des œuvres d'art importantes"⁸⁸ tout en stimulant chez les aveugles "l'appréciation de l'art"⁸⁹ et "une dimension esthétique en relation avec leur environnement social"⁹⁰.

Un autre musée dédié aux handicapés de la vue est le Museo Tifológico de Madrid qui a été mis sur pied en 1992⁹¹ par l'ONCE, une organisation très engagée en faveur de l'accès à la culture pour les handicapés visuels et qui se présente ainsi: "l'ONCE est une corporation sans but lucratif qui a reçu la mission d'améliorer la qualité de vie des aveugles et des déficients visuels graves dans toute l'Espagne"⁹². Ce musée se caractérise notamment par la présence, dans sa collection, de plus de quarante maquettes des monuments les plus connus au monde,

⁸⁶ Fondation de France, ICOM-France, *Op. Cit.*, 1991, p. 121.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 123

⁸⁸ *Ibid.*, p. 123

⁸⁹ *Ibid.*, p. 123

⁹⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁹¹ ONCE, *El Museo Tifológico*: <http://www.once.es/home.cfm?id=271&nivel=4&orden=6>, consulté le 20 octobre 2009.

⁹² ONCE, *Qu'est-ce que l'ONCE?*: <http://www.once.es/acc/otras-webs/francais/QuestONCE>, consulté le 20 octobre 2009.

comme par exemple la Sagrada Familia ou le Taj-Mahal⁹³. Il expose en outre de manière permanente des créations réalisées par des handicapés de la vue, des témoignages, ainsi que d'autres documents sur l'histoire des non-voyants et des malvoyants. Il organise également des expositions temporaires sur des thèmes liés à la cécité, ainsi que sur des créations de non-voyants et malvoyants. Les visiteurs ont ici la possibilité de pouvoir appréhender les objets à travers le sens du toucher, ceux-ci ayant été créés précisément dans ce dessein.

L'Italie s'est aussi engagée dans cette voie en créant le Museo Tattile Statale Omero⁹⁴ qui se situe à Ancona et qui a été fondé en 1993 par la commune sur la proposition de l'Union Italienne des Aveugles. Il possède plusieurs collections: une archéologique avec des objets de différents types et d'époques, une architecturale composée de maquettes, une de sculptures modernes et antiques constituée de copies et enfin une de sculptures contemporaines d'œuvre originales. Dans cette institution, les visiteurs peuvent toucher toutes les œuvres, tant les copies que les originaux. Il s'agit donc ici d'un musée très actif qui organise par ailleurs une quantité importante d'activités pédagogiques et qui effectue de la recherche autour des problématiques liées aux relations entre l'art et les non-voyants. Ce musée se charge également de la publication de nombreux ouvrages de référence sur le sujet⁹⁵, organise des colloques, des cours et des conférences. Il se distingue donc des autres pour ses qualités scientifiques: en plus de posséder une collection cohérente d'objets originaux mélangés à des objets pédagogiques, il se présente aussi comme un centre de recherche dynamique et entreprenant.

En conclusion, on peut dire que ces différents musées dédiés à un public spécifique sont une bonne solution sur le court terme. Dans l'attente, en somme, que les autres musées fassent de même et cherchent à se rendre accessibles à tout type de public. Lorsque les musées auront

⁹³ ONCE, *Culture*: <http://www.once.es/acc/otras-webs/francais/SERVICESSOCIAUX/Cultur>, consulté le 20 octobre 2009.

⁹⁴ Museo Tattile Statale Omero, *Collezioni*: <http://www.museoomero.it/main?pp=collezione&idLang=3>, consulté le 16 octobre 2009.

⁹⁵ Museo Tattile Statale Omero, *Pubblicazioni*: <http://www.museoomero.it/main?p=pubblicazioni&idLang=3>, consulté le 16 octobre 2009.

effectivement passé ce cap, "les musées spéciaux auront alors perdu leur raison d'être"⁹⁶.

Mais pour que les musées d'arts visuels atteignent cet objectif et puissent contribuer à une véritable intégration des handicapés de la vue, il est primordial qu'ils se concentrent sur des solutions, y compris ceux qui ne possèdent que des œuvres de nature bidimensionnelle.

⁹⁶ Polydorou-Benaki, *Iphegenia, Op. Cit.*, 1989, p.79.

5. Musées d'art et handicapés de la vue: des médiations possibles

5.1. Les expositions adaptées: des exemples

5.1.1. L'importance du thème

Malgré les différentes complications et obstacles, il est tout de même envisageable de trouver des solutions pour rendre les musées d'arts visuels accessibles aux malvoyants et aux non-voyants. On va à présent se concentrer sur des solutions adaptées à ce type de public et qui sont propres au langage muséal: les expositions⁹⁷.

Il existe plusieurs exemples d'expositions d'arts visuels adaptées pour le public des handicapés de la vue. Il faut pourtant tenir compte du fait que le choix du thème de l'exposition est très important lorsqu'on désire s'adresser à un public spécifique. En effet, si le public ciblé se sent concerné par la thématique de l'exposition, il se rendra plus facilement au musée. C'est là le point de départ pour établir une réflexion sur l'accessibilité des musées à tous publics.

Un exemple d'exposition thématique qui a attiré un type de public spécifique est l'exposition *Teen City: L'aventure adolescente* qui a eu lieu au Musée de l'Elysée de Lausanne en 2008⁹⁸. Grâce à son thème, c'est-à-dire les adolescents dans la photographie contemporaine, cette exposition a réussi à attirer au musée un public qui ne se sent pas forcément concerné par le monde muséal: celui des adolescents⁹⁹. Dans cette exposition, le Musée de l'Elysée ne s'est pas limité à exposer des photographies en lien avec le thème de

⁹⁷ En effet, l'exposition est considérée l'outil principal du musée, jusqu'à ce que le public assimile parfois l'exposition et le musée: "nous assistons à une assimilation hâtive de l'exposition et du musée" in Davallon, Jean, *Op. Cit.*, 1992, p. 102.

⁹⁸ Musée de l'Elysée, Présentation de l'exposition *Teen City: l'aventure adolescente*: [http://www.elysee.ch/index.php?id=134&tx_exposition_pi1\[startingPoint\]=10](http://www.elysee.ch/index.php?id=134&tx_exposition_pi1[startingPoint]=10), consulté le 27 novembre 2009.

⁹⁹ Tamara Lemerise affirme dans "Les adolescents au musée enfin des chiffres" in *Publics & Musées*, no. 15, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1999, pp. 9-27, que les chiffres montrent que les adolescents sont présents dans les musées, mais surtout en visite scolaires et pas tout à fait en visite libre.

l'adolescence, il a également fait participer des groupes d'adolescents à la création d'une partie de l'exposition en leur proposant de réaliser des vidéos qui traitent de l'adolescence et qui ont ensuite été intégrées à l'exposition. Créée à la fois par le musée et par le public ciblé, une telle exposition s'avère en effet encore plus séduisante aux yeux de ce dernier. On peut donc considérer que lorsque l'exposition est sur un thème qui concerne un type de public déterminé, celui-ci peut même être intégré à celle-là et ouvrir la voie à une accessibilité de l'institution muséale. Cette démarche a permis aux adolescents d'avoir de la curiosité pour cette exposition, de s'y rendre et d'entamer un dialogue avec les adultes, d'une part à travers l'exposition, pour ceux qui ont réalisé les vidéos, et d'autre part lors de la visite de l'exposition. Une démarche en somme constructive qui a su captiver un public a priori désintéressé du monde des musées.

A la différence des musées créés pour un public spécifique, l'exposition temporaire pour un public spécifique favorise donc le dialogue entre les différents publics et diminue le risque d'en enfermer un dans une catégorie à part. En effet, lorsqu'on présente ou communique autour d'une exposition dédiée à un public spécifique, cela ne signifie pas que l'exposition est inabordable pour les autres publics; mais seulement qu'on a délimité un public cible.

On a, avec l'exposition *Teen City*, la preuve qu'il est possible de concevoir une exposition à partir de considérations qui relèvent de la médiation culturelle: premièrement, en réfléchissant au public spécifique qu'on veut attirer au musée et, deuxièmement, en décidant le thème d'exposition en fonction de celui-ci. Et ce, sans pour autant prendre le risque de fermer les portes du musée aux autres publics.

Pour ce qui concerne les expositions adaptées aux handicapés de la vue, on pourra donner l'exemple de l'exposition *Toucher pour savoir* qui a été réalisée en France lors du projet *Le musée au bout des doigts*¹⁰⁰, lancé à partir de 1995 au Musée des Beaux-Arts d'Arras et de Calais pour s'étendre ensuite à d'autres musées de la région du Nord-Pas-de-Calais et qui

¹⁰⁰ Directions des Musées de France, "Les musées et les handicapés visuels" in *La lettre des musées de France*, no. 58, Direction des Musées de France, Paris, 1995.

s'était fixé comme objectif "d'ouvrir le musée à tous les publics, les plus démunis soient-ils"¹⁰¹. Cinq établissements culturels de la ville de Tour se sont associés¹⁰² pour cette exposition tactile, autour du thème de la pierre, qui s'adressait "à tous les publics, mais a été conçue en pensant tout particulièrement aux mal et non-voyants"¹⁰³. Il s'agit donc là d'un exemple d'exposition qui a tenu compte de son public cible dès sa conception et qui a choisi son thème en fonction de celui-ci. Ce thème d'exposition, à savoir celui de la pierre qui devient sculpture, est de par sa nature accessible au public des handicapés de la vue. Le public pouvait ainsi découvrir, grâce au toucher, le chemin de la pierre brute à la pierre travaillée, afin de mieux comprendre les étapes de la création d'une sculpture¹⁰⁴.

Il y a eu plusieurs exemples similaires dès les années quatre-vingt. Sans avoir ici l'ambition de donner une liste complète de ce type d'exposition, on peut en rappeler quelques unes des plus significatives.

Par exemple, l'exposition *La sculpture française du XIX siècle*, qui a eu lieu au Grand Palais à Paris en 1985 et où quinze chefs-d'œuvres des plus grands maîtres, de techniques et de matériaux très divers, étaient proposés aux visiteurs non-voyants¹⁰⁵. Mais on peut remonter encore plus loin, en rappelant les nombreuses expositions du Musée pour aveugles de Bruxelles qui ont encore aujourd'hui la particularité de proposer à ce public des œuvres originales¹⁰⁶: "les Musées royaux d'Art et d'Histoire comptent parmi les premières institutions à avoir organisé des manifestations pour les non-voyants. Le mérite leur revient d'avoir utilisé, pour ce faire, un moyen alors original: la mise à disposition d'œuvres authentiques directement issues de leurs collections"¹⁰⁷. Ce musée est en outre précurseur dans la mesure où il a commencé, dès 1975

¹⁰¹ *Ibid.*, p.6.

¹⁰² *Ibid.*, p.6

¹⁰³ *Ibid.*, p.6

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.6.

¹⁰⁵ Fondation de France, ICOM-France, *Op. Cit.*, 1991, p. 84.

¹⁰⁶ On a appelé l'espace dédié aux expositions pour les handicapés de la vue le *Musée pour aveugles de Bruxelles*, bien qu'il s'agisse d'un espace à l'intérieur des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, et non d'un musée créé exprès pour les handicapés de la vue.

¹⁰⁷ Fondation de France, ICOM-France, *Op. Cit.*, 1991, p. 113.

déjà, à monter annuellement une exposition thématique spécialement dédiée aux handicapés de la vue¹⁰⁸. La première d'entre elles s'intitulait *L'art aux non-voyants* et regroupait des sculptures originales que les aveugles et les malvoyants pouvaient découvrir grâce au toucher¹⁰⁹. On ne cite ici qu'un exemple, mais ces expositions thématiques en lien avec les arts visuels se sont ultérieurement développées dans ce musée vers la fin des années soixante-dix et continuent d'être proposées encore aujourd'hui.

En Angleterre, on a également assisté, dès ces années-là, à un essor d'expositions thématiques d'arts visuels dédiées au public des handicapés de la vue. La première grande exposition tactile de Grande-Bretagne a ainsi eu lieu à la Tate Gallery de Londres en 1976. Elle avait pour dessein de présenter aux malvoyants la sculpture moderne d'Europe occidentale¹¹⁰. Il est également important de relever l'exposition *Said with Feeling* qui a eu lieu au Château de Nottingham, quelques temps après, et qui comprenait des pièces spécialement réalisées pour cette exposition par des sculpteurs convaincus que leur œuvre devait être manipulée pour être réellement apprise et appréciée¹¹¹. En 1985, une autre exposition de sculpture, organisée par le Château de Nottingham, par l'Arts Council et dédiée aux handicapés de la vue, a donné une place importante à l'artiste aveugle Kirsten Hearn¹¹². Enfin, en 1987, l'exposition *Revelation for the hands*, qui a eu lieu à la City Arts Gallery de Leeds a, aussi, été conçue pour permettre aux malvoyants d'accéder aux grandes œuvres d'art¹¹³. Et l'on pourrait encore multiplier les exemples.

Bien que ce type d'expositions thématiques liées à la découverte des œuvres d'art par le toucher a sûrement attiré le public ciblé en raison de son accessibilité à la fois thématique et pratique, on est ici toutefois dans le cadre d'une exposition de sculpture qui bien que faisant partie des arts visuels est considérée, on l'a vu, comme la forme d'art la plus facile d'accès pour

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 101.

¹¹² *Ibid.*, p. 102.

¹¹³ *Ibid.*, p. 102.

les handicapés de la vue.

Malgré ce manque d'originalité et d'ambition pédagogique, on considère que ces expositions sont de bons exemples d'expositions thématiques adaptées qui rendent véritablement accessible le patrimoine dont les musées ont la charge. En effet, dans celles-ci, les visiteurs peuvent avoir accès aux œuvres originales et non à des copies ou des reconstitutions. C'est pour ces différentes raisons que ce type d'exposition s'est de plus en plus diffusé durant ces vingt dernières années, jusqu'à la diffusion des musées tactiles.

Pour donner un exemple d'exposition thématique pour handicapés de la vue qui n'est pas confiné au monde de la sculpture, il est très intéressant de s'arrêter sur l'exposition *Blind at the Museum*, qui a eu lieu au Berkeley Art Museum en Californie en 2005¹¹⁴. Comme le suggère le titre, le thème est celui de la place des non-voyants et des malvoyants dans les musées d'arts visuels: "The Blind at the Museum exhibition and conference provided a reframing of blindness and what it means to view a work of art; it proposes a rethinking of access, disability, and the museum. The very notion of the blind visual artist can alter our expectations of the museum and the role of the viewer"¹¹⁵. Il s'agit là d'une exposition qui ouvre le dialogue aux problématiques qui concernent les rapports entre artistes voyants, malvoyants, non-voyants, public de voyants et d'handicapés de la vue, œuvres d'arts et musées. Cette exposition rejoint ainsi l'objectif que l'on s'est proposé d'atteindre avec ce mémoire: "as part of a larger movement of institutional critique, *Blind at the Museum* prompts us to reconsider the practice of looking within the museum and to imagine new ways of seeing for all viewers"¹¹⁶. Pour ce faire, l'exposition a choisi de réunir des oeuvres d'artistes voyants (Sophie Calle, Robert Morris, Theresa Hak Kyung Cha, Pedro Hidalgo), d'artistes non-voyants et malvoyants (Alice Wingwall, John Dugdale, Michael Richard, Mihcael LeVell, Kurt Weston) et d'un artiste sourd (Joseph Grigely) ainsi que des œuvres réalisées avec sa femme Amy Vogel. On se rend bien compte que des œuvres

¹¹⁴ Art Berkeley Museum, *Blind at the Museum*: <http://www.blindatthemuseum.com/>, consulté le 24 novembre 2009.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

créées par des artistes qui sont handicapés de la vue peuvent être d'autant plus attrayantes pour ce public spécifique. D'autre part, le fait que les artistes voyants soient mélangés aux mal et non-voyants, autour d'un même thème, peut permettre d'ouvrir le dialogue et d'éviter d'enfermer les publics dans des catégories définies. En outre, afin de permettre à cette exposition d'être véritablement un moment d'échange, des conférences autour de l'exposition et de son thème ont été organisées, dans lesquelles les handicapés de la vue et les voyants s'échangeaient leur point de vue¹¹⁷. Il faut encore relever qu'ici les œuvres des artistes exposés n'ont pas été conçues pour un public spécifique. Afin de les rendre accessibles aux visiteurs, la médiation culturelle s'avérait donc fondamentale: des descriptions des oeuvres, spécialement adaptées au public des handicapés de la vue, étaient disponibles pour la visite de l'exposition et le sont d'ailleurs aussi sur le site internet de l'exposition¹¹⁸, comme le sont d'ailleurs toutes les informations sur cette exposition, y compris les vidéos des conférences.

Pour toutes ces différentes raisons, on considère que l'exposition *Blind at the Museum* est un parfait exemple d'exposition accessible aux handicapés de la vue. Il s'agit toutefois d'un exemple d'exception. En principe, comme on l'a vu précédemment, lorsqu'on trouve des solutions adaptées, elles séparent habituellement les handicapés de la vue des autres publics: "prompted by disability rights legislation, museums around the world have undertaken to make their exhibitions more accessible, but this access tends to relegate blind patrons to « special » programming and collections"¹¹⁹. On a pu constater qu'une exposition sur un thème proche de ce public spécifique, attirait aussi les autres publics potentiels et évitait de la sorte une séparation des visiteurs. Un autre problème est que lorsque les musées d'arts visuels essaient de se rendre accessibles aux handicapés de la vue, ils se concentrent généralement sur les problèmes pratiques d'accessibilité et très peu essaient de le faire à partir du thème de l'exposition: "often, concerns about access address the physical environment and design—large

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

font size, ramps—rather than diversifying perceptual and intellectual access to artwork"¹²⁰.

L'exposition *Blind at the Museum* a ainsi le mérite d'aussi bien rechercher à stimuler le grand public que celui des handicapés de la vue avec un thème intéressant, que de promouvoir des artistes handicapés de la vue peu renommés en les exposant à côté d'artistes voyants célèbres tels Robert Morris ou Sophie Calle, ou encore de réussir à rapprocher les non-voyants et les malvoyants des arts visuels, et enfin de promouvoir le dialogue entre voyants et non-voyants. Et l'exposition est d'autant plus réussie qu'elle parvient en outre à rendre accessible un musée d'arts visuels sans forcément utiliser le sens du toucher, mais tout simplement celui de l'ouïe, qui peut, comme on le verra ensuite plus en détail, s'avérer en effet fort utile avec le public des handicapés de la vue.

On peut donc considérer que cet exemple montre parfaitement comment les musées d'arts visuels, sans sculpture, peuvent se rendre accessibles aux personnes atteintes d'une déficience visuelle, à travers des choix de thèmes d'expositions adaptés. Et ce, sans écarter pour autant un type de public ou un autre.

5.1.2. La muséographie

Bien qu'une exposition avec un thème adapté est un vrai premier pas en avant vers l'accessibilité des musées aux handicapés de la vue, cela ne suffit pas. Il faut encore adapter la muséographie des expositions, en particulier pour celles qui ne comportent pas de sculptures, d'éléments tactiles ou d'objets et d'œuvres qu'il est possible de toucher.

La muséographie, terme qui a fait son apparition au XVIIIème siècle, se définit "comme la muséologie pratique et appliquée"¹²¹ et "comprend les techniques requises pour remplir les

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Desvallées, André, "Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition" in De Bary, Marie-Odile, Tobelem, Jean-Michel, *Manuel de Muséographie, petit guide à l'usage des responsables de*

fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition"¹²². Malgré cette définition, on préfère ici se référer à la signification que ce terme revêt dans son usage courant en français: "l'usage du mot muséographie a tendance, en français, à ne désigner que l'art (ou les techniques) de l'exposition"¹²³. On ne va toutefois pas s'attarder sur les solutions pratiques concernant la "conception topographique et matérielle des lieux"¹²⁴ comme les "problèmes de déplacement, de repérage et d'orientation et d'utilisation pratique des services existants"¹²⁵, éléments qui bien que présents dans les expositions ne sont pas propres aux institutions muséales, certains d'entre eux étant même obligatoires dans tout bâtiment public¹²⁶.

Sans s'arrêter sur chaque aspect muséographique, on va ici plutôt se concentrer sur ceux qui peuvent être adaptés au public des non et malvoyants et qui sont propres au langage muséal, comme "l'accès à l'information sur les œuvres"¹²⁷ et "l'accès aux œuvres et objets exposés"¹²⁸.

La muséographie doit donc, elle aussi, être adaptée au public cible de l'exposition. Pour ce faire, il est tout d'abord nécessaire d'avoir une connaissance approfondie de ce dernier. Les caractéristiques propres à ce public doivent ainsi être prises en compte lors de l'élaboration de la muséographie. En ce qui concerne le public des handicapés de la vue, il y a en l'occurrence

musées, Séguier, 1998, p. 233.

¹²² *Ibid.*, p. 233.

¹²³ *Ibid.*, p. 233. En effet bien que le terme d'expographie a été proposé pour désigner ce qui concerne les expositions, qu'elles se situent dans un musée ou dans un espace non muséale, comme nous le rappelle Andrée Desvalées, on préfère se tenir au terme de muséographie car on considère ici les moyens pratiques pour rendre accessibles des expositions notamment dans les musées d'arts visuels.

¹²⁴ Direction des Musées de France, *Manuel d'accessibilité physique et sensorielle des musées*, Amplitude, Paris, 1997, p. 7.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁶ Cependant, on peut trouver plusieurs informations sur ces aspects pratiques pour les handicapés de la vue dans les musées, dans l'ouvrage Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, sous la direction de M. Pierre Cattin, *Des expositions ouvertes aux personnes aveugles et malvoyants: aménagements de l'environnement appliqués aux musées et aux expositions*, travail présenté à l'École d'études sociales et pédagogiques pour l'obtention du diplôme d'ergothérapie, Lausanne, 1999, et dans Direction des Musées de France, *Op. Cit.*, 1997.

¹²⁷ Direction des Musées de France, *Op. Cit.*, 1997, p. 7.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 7.

plusieurs variations de handicap¹²⁹. Du point de vue des musées, il est ainsi possible de distinguer trois catégories parmi les personnes souffrant d'un handicap visuel: "les aveugles de naissance, ceux qui le sont devenus et les amblyopes, avec toutes les variantes que comporte cette dernière catégorie"¹³⁰. Il est important de distinguer ces trois catégories, car elles peuvent en effet chacune, suivant les cas, nécessiter des solutions différentes.

En ce qui concerne les malvoyants tout d'abord, l'accès aux informations sur les œuvres exposées doit être adapté d'une façon particulière. Comme nous le rappellent Christine Garcia-Adamez et Céline Thuler, "la taille des caractères dépendra de la distance de lecture, mais toute lettre inférieure au corps 16 est difficile à lire dans des conditions d'éclairage moyen"¹³¹. Il est très difficile d'établir une taille de caractère qui soit adaptée pour tout malvoyant en raison des nombreuses variations de cet handicap. Toutefois, on peut évidemment dire que plus les caractères seront grands mieux ce sera. D'autre part, elles précisent également que "les caractères choisis doivent être clairs, afin de limiter les risques de déformations visuelles, comme confondre le C avec le O" et que "les caractères étroits ou larges sont à éviter, il est préférable d'utiliser des lettres strictes, sans fioritures, style romain (lettres « droites »)"¹³². En outre, elles relèvent que l'italique et les majuscules "ralentissent la vitesse de lecture des personnes malvoyantes"¹³³ et que les caractères doivent donc "être aérés, avec un espacement net entre les mots et les lignes, imprimés sur un fond contrasté"¹³⁴. Le contraste de couleur entre le fond et les caractères doit aussi être le plus marqué possible¹³⁵. Il faut également prêter attention à l'éclairage des caractères qui doit être particulièrement lumineux.

Pour les non-voyants, les informations sur les œuvres exposées doivent être en écriture

¹²⁹ Voir Fondation de France, ICOM-France, *Op. Cit.*, 1991, pp. 71-74 et Salzhauer Axel, Elisabeth, Sobol Levent, Nina, *Art beyond sight: a resource guide to art, creativity and visual impairment*, Art education for the blind, AFP Press, New-York, 2003.

¹³⁰ Fondation de France, ICOM-France, *Op. Cit.*, 1991, p. 74.

¹³¹ Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, *Op. Cit.*, 1999, p. 35.

¹³² *Ibid.*, p. 35.

¹³³ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁵ Voir Direction des Musées de France, *Manuel d'accessibilité physique et sensorielle des musées*, Amplitude, Paris, 1997, p. 35.

braille. En effet, bien que certains malvoyants lisent aussi le braille, celui-ci est surtout utilisé par les aveugles: la plupart des malvoyants, ayant perdu peu à peu la vue en âge avancé, n'ont pas eu forcément l'occasion ou le temps d'apprendre le braille. Ces informations en braille peuvent être écrites sur plusieurs types de supports¹³⁶. Il faut de surcroît souligner qu'au lieu d'une traduction littérale du cartel en braille, il est préférable d'adapter le contenu en choisissant des mots-clés¹³⁷, étant donné que la traduction nécessite un espace de texte plus large. L'emplacement des cartels, quant à lui, doit idéalement être toujours le même, afin d'en faciliter le repérage¹³⁸.

En ce qui concerne l'accès aux œuvres pour les malvoyants, Christine Garcia-Adamez et Céline Thuler nous rappellent l'importance fondamentale d'un éclairage adéquat: "pour une personne malvoyante, un éclairage intense et régulier, sans reflet ni éblouissement, avec une atténuation des différences de luminosité entre les différentes salles et des surfaces éclairées et ombrées est recommandée"¹³⁹. Pour réaliser cela sans poser de problèmes préjudiciables à la conservation des œuvres, il est, selon elles, envisageable que "sur demande et pendant quelques minutes, les vitrines ou les objets soient plus fortement éclairés"¹⁴⁰. Enfin, il est également préférable d'éviter, bien que cela ne soit pas toujours évident du point de vue de la sécurité, tout obstacle entre le spectateur et l'œuvre dans la mesure où les malvoyants, en se rapprochant de très peu d'un objet, peuvent parvenir à le distinguer.

Pour les non-voyants, l'accès aux œuvres est plus compliqué, d'abord parce qu'il est pour eux important, voire indispensable, de pouvoir toucher aux œuvres, contrairement aux malvoyants. Cela pose évidemment une série de problèmes pour les musées. Par exemple, sur l'utilisation des gants: s'en servir pour toucher les œuvres est obligatoire pour des raisons de conservation, or il serait ici nécessaire, lorsque c'est possible, de faire des exceptions car ceux-

¹³⁶ *Polymorphe Design*: <http://www.polymorphe-design.fr/index.php>, consulté le 28 novembre 2009.

¹³⁷ Garcia-Adamez Christine, *Op. Cit.*, 1999, p. 36.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

ci empêchent souvent de percevoir les matériaux, les détails de relief, etc. Par contre, lorsque le toucher n'apporte rien, comme c'est souvent le cas avec les œuvres bidimensionnelles, il faudrait mettre à disposition des visiteurs des reproductions des œuvres en relief. Il s'agit là d'un support muséographique par ailleurs aussi très apprécié des malvoyants. Bien que ces dispositifs muséographiques adaptés soient applicables à tout musée, on ne les retrouve que très rarement dans les institutions muséales.

John M. Kennedy démontre dans son ouvrage, *Drawing and the blind: pictures to touch*, l'utilité des images en relief pour les handicapés de la vue. Les non-voyants, comme les voyants d'ailleurs, peuvent parvenir à s'imaginer l'œuvre bidimensionnelle en touchant une reproduction tactile de cette dernière: "blind people do recognize the same kinds of outline drawings of objects as sighted people"¹⁴¹.

Mais Arhneim nous rappelle que malgré sa réelle utilité, l'image en relief a des limites, car elle ne peut évidemment pas rendre compte de certaines spécificités d'une œuvre: "To be sure, simple outline pictures do not have the completeness of the world perceived either by vision or by touch. They have no colors and no shading, and they reduce the multiform surfaces of things to linearity"¹⁴². Mais Arhneim souligne aussi que cela n'est pas si grave: "Here, however, it needs to be remembered that perception does not consist in the complete absorption of what the senses record. What is needed for orientation and understanding is mostly the comprehension of the structure of things"¹⁴³. Dominique M.M. Lopes est, lui, plus sceptique quant à l'utilité de ce type de support pour les handicapés de la vue: "First, the success rate for recognizing pictures by touch is much lower than it would be for vision. Second, some pictures are more frequently recognized than others. Third, there is also some variation from individual to individual: while some blind people recognized many images, others

¹⁴¹ Kennedy, John Miller, *Drawing and the blind: pictures to touch*, Yale University Press, New Haven and London, 1993, p. 91.

¹⁴² Arnheim, Rudolf, "Drawing and the Blind, Pictures to Touch by John M. Kennedy", in *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 29, No. 1 (Printemps 1995), University of Illinois Press, p. 112.

¹⁴³*Ibid.*, p. 112.

recognized few"¹⁴⁴. De plus, comme l'affirme Arhneim, ce support a comme défaut de ne pas pouvoir rendre compte de la troisième dimension: "The three-dimensional volume of objects, however, cannot be rendered by outlines in any direct way"¹⁴⁵.

Malgré ces réserves, les images en relief peuvent aujourd'hui être néanmoins considérées comme les meilleurs supports pour rendre accessible les œuvres bidimensionnelles aux handicapés de la vue. Ces supports muséographiques devraient idéalement être placés à côté des œuvres, afin de permettre leur découverte et leur compréhension lors de la visite. Bien qu'utiles et efficaces, elles restent toutefois très peu exploitées. On peut tout même citer le cas du Centre Pompidou qui offre "aux visiteurs aveugles et malvoyants de découvrir des œuvres des collections modernes et contemporaines à travers un parcours inédit d'images tactiles. Réalisées grâce à une technologie innovante, ces images sont des interprétations des œuvres en huit niveaux de reliefs et textures diverses"¹⁴⁶.

Il est intéressant de remarquer qu'il existe des entreprises en effet spécialisées dans la muséographie adaptée aux handicapés de la vue. Pour le monde francophone, on peut notamment faire mention de l'entreprise *Polymorphe Design*¹⁴⁷ qui propose aux musées une mise en forme sensorielle et tridimensionnelle de leurs contenus informatifs¹⁴⁸.

Bien que le thème d'exposition et la muséographie constituent les premiers pas vers une accessibilité des musées d'arts visuels aux handicapés de la vue, la médiation culturelle est la médiation la plus nécessaire et la plus riche en solutions.

¹⁴⁴ M.M. Lopes, Dominic, "Art Media and the Sense Modalities: Tactile Pictures", in *The Philosophical Quarterly*, Blackwell Publishing for The Philosophical Quarterly, vol. 47, no. 189, 1997, p. 429.

¹⁴⁵ Arhneim, Rudolf, *Op. Cit.*, 1995, p. 112.

¹⁴⁶ Centre Pompidou, "Images Tactiles", in *Activités pour les visiteurs handicapés*: http://www.handicap.centrepompidou.fr/handicapcp/site/index.php?page=contenu&page_id=31, consulté le 29 novembre 2009.

¹⁴⁷ Polymorphe Design: <http://www.polymorphe-design.fr/index.php>, consulté le 28 novembre 2009.

¹⁴⁸ *Ibid.*

5.2. La médiation culturelle adaptée

5.2.1. Audioguides vs visites guidées

Selon la définition de *Mediamus*¹⁴⁹, la médiation culturelle de musée est "l'ensemble des fonctions mettant en relation les œuvres proposées par les musées et la population"¹⁵⁰. En suivant cette logique, on peut considérer que toute activité muséale en lien avec le public fait partie de la médiation culturelle de musée: "la médiation culturelle oscille entre des pôles tels que l'enseignement ou le marketing"¹⁵¹. Cependant, si cette définition de médiation culturelle englobe toutes les activités du musée en rapport avec le public, dans le langage courant on utilise le terme de « médiation culturelle » pour désigner l'ensemble des activités d'animations proposées par les musées, tels que les ateliers, les visites guidées, etc.¹⁵². C'est dans ce sens qu'on va ici utiliser le terme de médiation culturelle, et ce, afin de la distinguer de l'exposition, l'autre principal outil de médiation du musée: "l'exposition est par exemple une fonction du musée qui met en lien objets et publics - elle est donc aussi un acte de médiation"¹⁵³.

C'est sur deux formes de médiation culturelle que l'on va ici se concentrer: les audioguides et les visites guidées. On considère en effet que ces deux médiations sont les plus facilement adaptables au public des handicapés de la vue – pour ce qui concerne en tout cas les œuvres bidimensionnelles – dans la mesure où elles exploitent le sens de l'ouïe dont les visiteurs non-voyants et malvoyants sont, en grande majorité pourvus.

L'audioguide, tout d'abord, est défini comme "un dispositif portable (...) que le visiteur

¹⁴⁹ "Mediamus est le réseau suisse de la médiation culturelle et des médiateurs et médiatrices culturels actifs et actives dans les musées et les domaines en lien": http://www.mediamus.ch/index.php?fr_home-4, consulté le 30 novembre 2009.

¹⁵⁰ Mediamus, *Définition de médiation culturelle*: http://www.mediamus.ch/index.php?fr_definitionen-mediamus-2, consulté le 10 décembre 2009.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Voir "Médiateur culturel de musée" in ICOM, *Les professions de musée en Suisse, version provisoire novembre 2008*:

www.museums.ch/fileadmin/.../Professions_de_musees_2008.pdf, consulté le 14 décembre 2009.

¹⁵³ Mediamus, *Op. Cit.*, consulté le 10 décembre 2009.

emporte durant la visite et qui lui donne, à la demande, un commentaire dans sa langue"¹⁵⁴. Il lui permet ainsi d'effectuer sa visite de façon autonome, tout en disposant d'informations supplémentaires. L'utilisation de l'audioguide présente plusieurs avantages selon les muséologues: "commentaire en plusieurs langues, au choix du visiteur; visite guidée économique; souplesse de la visite car le visiteur écoute ce qu'il veut au rythme qu'il souhaite"¹⁵⁵. Malgré ces différents avantages, on peut dire que l'audioguide manque, d'une certaine manière, de « chaleur humaine »¹⁵⁶. Il ne favorise en effet pas le contact social et l'échange avec les autres visiteurs lors de la visite, mais encourage au contraire une visite individuelle et solitaire¹⁵⁷. C'est aussi pour cette raison que la visite guidée est souvent plus appréciée par les visiteurs¹⁵⁸. En outre, l'audioguide donne pour certains l'impression de réduire la visite "à une collecte d'informations (qui plus est, univoque)"¹⁵⁹. La visite guidée au contraire rend possible des échanges, des débats, des discussions et peut être plus facilement enrichie par la personnalité du guide qui amène "une interprétation singulière de l'exposition"¹⁶⁰. La démarche de la visite guidée étant donc une démarche plus personnelle¹⁶¹, elle est généralement considérée comme plus enrichissante en ce qui concerne le contenu et l'aspect social. De plus, le guide peut s'adapter de différentes manières (dans son ton, sa présentation, son rythme, son débit et ses informations) en fonction des visiteurs, contrairement à l'audioguide. Bien que tout cela vaille aussi, sinon plus, pour le public des handicapés de la vue, la création d'audioguides adaptés peut devenir, dans un premier temps, une solution très intéressante pour ce type de public, car ils favorisent de manière non négligeable son autonomie. Ainsi, Christine Garcia-Adamez et Céline Thuler nous rappellent que l'on peut trouver "beaucoup d'expositions qui utilisent un guide enregistré afin de permettre aux

¹⁵⁴ Gob, André, Drouguet, Noémie, *Op. Cit.*, 2006, p. 148.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵⁷ Deshayes, Sophie, "Audioguides et musées", in Lettre de l'OCIM, no. 79, 2002, p. 27.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁰ Gob, André, Drouguet, Noémie, *Op. Cit.*, 2006, p. 217.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 217.

personnes malvoyantes, si elles le désirent, de visiter l'exposition de façon autonome, sans avoir besoin d'un tiers pour les guider et leur fournir des explications"¹⁶².

Le Musée du Quai Branly, à Paris, propose par exemple un parcours prévu exprès pour réaliser une visite tactile, et ce à l'aide d'un audioguide spécifiquement créé pour les visiteurs handicapés de la vue¹⁶³. Au British Museum de Londres, des audioguides adaptés pour les handicapés de la vue sont là aussi disponibles, avec des commentaires détaillés de plus de deux cents oeuvres¹⁶⁴. Le Moma de New York en possède lui aussi¹⁶⁵. Et on pourrait multiplier les exemples. Il faut sinon remarquer que le contenu des audioguides adaptés à ce type de public n'est pas le même que celui des audioguides pour les voyants. En effet, il n'est pas suffisant d'enregistrer le texte des panneaux et des cartels, la bande doit également indiquer clairement la manière de s'orienter, elle ne doit pas être trop longue et les voix enregistrées doivent être claires et agréables à écouter. Il est important de faire alterner plusieurs voix et d'utiliser aussi de la musique et des effets sonores¹⁶⁶. Ce qui est donc particulièrement caractéristique des audioguides adaptés pour les handicapés de la vue, c'est la présence d'indications sur l'espace muséal afin de permettre leur déplacement dans le musée de manière autonome. Ce qui les distingue vaut aussi pour les visites guidées adaptées. En effet, dans le cadre de celles-ci les indications par rapport aux différents déplacements sont normalement données par le guide. De plus, ces deux formes de visite peuvent se rapporter différemment à l'exposition: si dans le cas des audioguides adaptés le support d'une muséographie adaptée est fondamental, dans le cas des visites guidées adaptées, elle a un rôle secondaire. En effet, lors de ces dernières, on privilégie la solution des « ateliers découverte » où des objets pédagogiques et des images en relief aident à la compréhension et rendent dès lors moins

¹⁶² Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, *Op. Cit.*, 1999, p. 31.

¹⁶³ Musée du Quai Branly, *Visiteurs handicapés*: <http://www.quai Branly.fr/fr/musee/venir-au-musee/audioguide.html>, consulté le 1 décembre 2009.

¹⁶⁴ The British Museum, *Access*: <http://www.britishmuseum.org/visiting/access.aspx?lang=en#Multimedia>, consulté le 1 décembre 2009.

¹⁶⁵ Museum of Modern Art (MOMA), *Visitors with disabilities*: <http://www.moma.org/visit/plan/accessibility>, consulté le 1 décembre 2009.

¹⁶⁶ Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, *Op. Cit.*, 1999, p. 31.

nécessaire une muséographie adaptée.

Cela dit, il serait, dans l'idéal, pertinent que chaque musée d'art possède une muséographie adaptée, des audioguides adaptés, ainsi que des visites guidées avec ateliers. En effet, comme on l'a vu pour la visite guidée, on ne peut pas considérer que l'audioguide puisse convenablement remplacer le dispositif muséographique didactique et les textes: selon André Gob et Noémie Drouguet ces derniers "font partie intégrante de l'exposition, au même titre que la scénographie"¹⁶⁷. Une telle solution pourrait ainsi permettre aux visiteurs malvoyants et non-voyants d'avoir le choix du type de visite qu'ils souhaitent effectuer. Au vu des diverses difficultés qu'engendre une pareille réorganisation, seuls certains grands musées s'engagent dans cette démarche et ont développé les solutions de médiations présentées ci-dessus. C'est le cas, par exemple, du Musée du Louvre où on peut y trouver des « visites-conférences-descriptives » pour la découverte des peintures du musée, ainsi que des « visites tactiles » pour la sculpture¹⁶⁸. Des audioguides adaptés pour les handicapés de la vue sont également disponibles pour la découverte autonome des peintures et des sculptures. Plusieurs supports écrits en gros caractères et en braille sont en outre disponibles¹⁶⁹. De plus, des visites guidées adaptées sont proposées pour la découverte de ces deux formes artistiques que sont la sculpture et la peinture: tactiles pour la première et descriptives pour la seconde. Bien que dans le cas de la sculpture l'offre semble beaucoup plus développée, lorsqu'on songe notamment à la mise sur pied d'une galerie tactile où l'on peut retrouver des reproductions de sculptures, ce qui concerne le domaine peinture n'est toutefois pas moins intéressant. Le Louvre offre en effet un programme de visites guidées descriptives et thématiques qui change tous les quatre mois. En ce moment (novembre 2009), par exemple, le thème s'intitule *Les histoires d'amour*. A l'aide d'images en relief et d'une description détaillée, le public qui possède une déficience visuelle

¹⁶⁷ Gob, André, Drouguet, Noémie, *Op. Cit.*, 2006, p. 149.

¹⁶⁸ Musée du Louvre, *Mode d'emploi à destination des publics en situation d'handicap*, p. 13: http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_50980_v2_m56577569831211798.pdf, consulté le 3 decembre 2009.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.9.

peut découvrir trois oeuvres: *Persée et Andromède* de Wtewael, une tapisserie intitulée *L'Offrande du coeur*, et *Hercule et Omphale* de Rubens¹⁷⁰. Mais l'engagement du Musée du Louvre envers le public handicapé de la vue va encore plus loin: il publie également des ouvrages, sous la collection *Un autre regard*, qui "abordent les oeuvres du musée du Louvre à travers des approches complémentaires"¹⁷¹. Dans ces ouvrages, trois modes de lecture sont associés pour permettre à tous d'y avoir accès: le visuel, le tactile et l'auditif¹⁷². Le texte de ces publications est ainsi partiellement imprimé en gros caractères et en braille, et de plus intégralement enregistré sur CD audio. Quant à l'image en relief, elle y occupe une place privilégiée¹⁷³.

Mais pour les musées d'art plus modestes, un choix s'impose souvent entre audioguides adaptés et visites guidées adaptées. En règle générale, un musée qui n'a pas de moyens importants et qui cherche à se rendre accessible aux handicapés de la vue choisira la deuxième solution: les visites guidées adaptées. L'élaboration de celles-ci est en effet envisagée comme moins contraignante que la mise en place d'audioguides adaptés et d'une muséographie, elle aussi, adaptée. Dans le fascicule *Musées sans exclusive 2000: Conditions d'accès et offre de médiation à l'intention des personnes ayant un handicap visuel*¹⁷⁴, on peut trouver la liste des musées de France qui sont accessibles au public des non et maloyants et aussi de quelle manière ils le sont. En analysant cette liste, il en résulte que la visite guidée adaptée est bien le moyen le plus diffusé dans les musées d'art. Les Etats-Unis ont édité une liste semblable dix ans auparavant qui s'intitule *Access To Art: A Museum Directory for Blind and Visually Impaired*

¹⁷⁰ Musée du Louvre, *Programme visiteurs sourds et déficients visuels septembre/décembre 2009*, p. 26: http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_53029_v2_m5657756983124_7104.pdf, consulté le 3 décembre 2009.

¹⁷¹ Musée du Louvre, *Op. Cit.*, consulté le 3 décembre 2009, p. 19.

¹⁷² *Ibid.*, p. 19.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷⁴ Fauchard, Cécile, Bringrown, Marlène, *Musées sans exclusive 2000: Conditions d'accès et offre de médiation à l'intention des personnes ayant un handicap visuel*, Direction des musées de France, Paris, 2000.

*People*¹⁷⁵. Bien que cette liste présente seulement les musées américains qui sont accessibles aux handicapés de la vue, soit certainement une minorité, il en ressort tout de même qu'un effort de développement existe de manière plus réelle qu'en France pour ce qui concerne la visite individuelle à l'aide d'audioguides et l'élaboration d'une muséographie adaptée.

Audioguides ou visites guidées, on considère que la médiation culturelle orale n'est pas seulement la plus répandue pour rendre les musées accessibles, mais aussi la plus adaptée dans le cas des œuvres bidimensionnelles. En effet, malgré le fait que les audioguides adaptés et les visites guidées adaptées possèdent, comme on la vu, deux démarches différentes, ils partagent toutefois deux caractéristiques communes riches en avantages: celle d'appréhender les œuvres par le discours en privilégiant le sens de l'ouïe et celle de mettre l'accent sur leur description détaillée. Il faut d'ailleurs remarquer que les discours tenus aux voyants, par l'intermédiaire d'un audioguide ou d'une personne lors d'une visite guidée, diffèrent de ceux prévus à l'attention des handicapés de la vue dans la mesure où l'accent est en principe mis sur un commentaire de l'oeuvre d'art et non sur sa description. Or on considère en effet que pour les malvoyants et non-voyants, une description détaillée est préférable, voire même fondamentale comme l'affirment Christine Garcia-Adamez et Céline Thuler: "le fait de ne pas voir nécessite une description précise"¹⁷⁶.

Toutefois, la description peut également être intéressante pour les voyants qui, n'étant pas forcément familiarisés avec la lecture des images, ne sont pas capables de voir « véritablement »: "avec la description commentée des oeuvres, le regard porté change de nature, il devient avisé et donne ainsi le sentiment d'acquérir une compétence directement utile: le commentaire permet d'*apprendre à voir*"¹⁷⁷. Les voyants peuvent en effet tout autant tirer profit de la description des oeuvres que les personnes atteintes d'une déficience visuelle. Des études sur l'expérience muséale des visiteurs confirment d'ailleurs que ces derniers en sont

¹⁷⁵ Shore, Irma, Jacinto, Beatrice, *Access To Art: A Museum Directory for Blind and Visually Impaired People*, American Foundation for the Blind, Museum of American Folk, New York, 1989.

¹⁷⁶ Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, *Op. Cit.*, 1999. p. 42.

¹⁷⁷ Deshayes, Sophie, *Op. Cit.*, 2002, p. 29.

conscients: "les visiteurs acceptent volontiers l'idée d'une pédagogie du regard et endossent pleinement leur statut d'apprenant lorsqu'il s'agit d'apprendre à voir"¹⁷⁸.

Si la description détaillée des oeuvres peut ainsi être très utile pour les voyants, en revanche, pour les handicapés de la vue, elle s'avère, plus que nécessaire, et ce en particulier dans le cas des oeuvres d'art bidimensionnelles. En effet, si dans le cas de la sculpture les handicapés de la vue peuvent appréhender l'oeuvre d'art de façon directe grâce au toucher, pour des oeuvres bidimensionnelles celui-ci n'a pas véritablement de pertinence. C'est pour cette raison que dans une médiation culturelle à l'intention des handicapés de la vue, la description orale par l'intermédiaire d'un guide ou d'un audioguide devient absolument essentielle. Christine Garcia-Adamez et Céline Thuler affirment en outre que "le commentaire descriptif doit pouvoir s'accompagner d'une approche tactile, car seul, il ne suffit pas, il donne uniquement une connaissance purement intellectuelle des plus abstraites"¹⁷⁹.

Mais qu'est-ce que l'on entend au juste par une « description des œuvres d'art adaptée pour les handicapés de la vue »? Est-elle véritablement semblable à celle que l'on pourrait donner à une personne voyante?

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁹ Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, *Op. Cit.*, 1999. p. 43.

5.2.2. L'ekphrasis: de la vue aux mots

L'ekphrasis, selon le *Vocabulaire européen des philosophies*, "désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des œuvres d'art"¹⁸⁰. La première ekphrasis qu'on connaît est celle qu'Homère donne, à la fin du chant XVIII de l'*Illiade*¹⁸¹, du Bouclier d'Achille forgé par Héphaïstos¹⁸². Il s'agit de la première description détaillée et approfondie d'une œuvre d'art, à savoir un bouclier¹⁸³. Une autre de la même époque est celle attribuée à Hésiode, le Bouclier d'Héraclès, qui prend, elle, comme point de départ l'ekphrasis du Bouclier d'Achille. Selon Barbara Cassin, philologue et philosophe française, il ne s'agit plus en effet dans l'ekphrasis "d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux — peindre l'objet comme en un tableau —, mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique — peindre la peinture. Imiter l'*imitation*, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation: l'*ekphrasis*, c'est de la littérature"¹⁸⁴. L'ekphrasis n'est donc pas une description du réel, mais bien une description d'une représentation fictive du réel.

Les ekphraseis se multiplient au cours du temps et crée, à terme, un genre à part: "les *ekphraseis* se multiplient avec la seconde sophistique, au point de constituer, avec les *Images* de Philostrate ou les *Descriptions* de Callistrate, un genre à soi seul"¹⁸⁵. On peut donc parler de l'ekphrasis comme d'une "représentation littéraire d'une représentation picturale"¹⁸⁶. L'ekphrasis devient ainsi une "procédure de *fiction*"¹⁸⁷. Aussi, "à l'*ut poesis pictura* qu'est la *graphê*, la *peinture*, succède l'*ut pictura poesis* qu'est l'*antigraphê*, la *pastorale* elle-même: il ne saurait

¹⁸⁰ Cassin, Barbara, "L'« Ekphrasis »: du mot à mot", in *Vocabulaire européen des philosophies – Échantillon IMAGE*: <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>, consulté le 4 decembre 2009.

¹⁸¹ Homère, *Illiade*, Babel, Arles, 1995.

¹⁸² Cassin, Barbara, *Op. Cit.*, consulté le 4 decembre 2009.

¹⁸³ Pour la description du Bouclier d'Achille: Homère, *Illiade*, Babel, Arles, 1995, pp. 408-412.

¹⁸⁴ Cassin, Barbara, *Op. Cit.*, consulté le 4 decembre 2009.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

donc s'agir que d'un *ut poesis poesis*, qui procède du mot au mot"¹⁸⁸.

L'ekphrasis aujourd'hui n'est plus seulement propre à la peinture ou à la représentation mimétique, mais à tous les arts visuels: on la définit aujourd'hui comme "The literary representation of visual art"¹⁸⁹. James A.W. Heffernan envisage de la définir encore plus précisément: "I propose is a definition simple in form but complex in its implications: ekphrasis is the verbal representation of graphic representation"¹⁹⁰. Il fait de cette manière référence aux représentations de nature bidimensionnelle.

Mais dans quelle mesure l'ekphrasis doit-elle être objective? Et est-ce seulement possible? Y a-t-il un sens à parler ici d'objectivité de la description?

L'écrivain et dramaturge allemand, Gotthold Ephraim Lessing affirme en ce qui concerne la description d'Homère du Bouclier d'Achille: "il l'a décrit avec tant de détail, tant de précision, qu'il n'a pas été difficile à des artistes modernes d'en faire un dessin en tous points conforme à cette description"¹⁹¹. Si on se rappelle que la tradition identifie Homère à un poète aveugle, cela est en effet surprenant. Bien que cette description détaillée pourrait nous donner une représentation claire et distincte du bouclier, rien ne nous dit pour autant que le résultat serait identique à l'original, si tant est que celui-ci ait existé.

En effet, l'ekphrasis utilise le langage des mots qui diffère de celui de l'image. Il s'agit de deux signes sémiotiques différents¹⁹². Quant on passe d'un signe visuel, à un signe verbal, ou vice versa, on effectue une traduction, une médiation et donc une interprétation¹⁹³. Ainsi, on considère que l'ekphrasis ne décrit pas une image de manière objective, car cela n'est pas possible, mais plutôt qu'elle engendre quelque chose de différent à l'image en la décrivant.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Heffernan, James A. W., "Ekphrasis and Representation", in *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, The Johns Hopkins University Press, Spring 1991, p. 297.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹¹ Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Hermann éd. des sciences et des arts, Paris, 2002, p. 134.

¹⁹² Voir thèse de doctorat de Vaillant, Pascal, *Intéraction entre modalités sémiotiques: de l'icône à la langue*, 1997: <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/32/72/66/PDF/these.pdf>, consulté le 10 décembre 2009.

¹⁹³ Sur les relations entre les textes et les images voir Shapiro, Meyer, *Les mots et les images: sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris, 2000.

Dominique Château affirme que toute l'importance de l'ekphrasis réside dans l'interprétation des images: "Exemplaire du visible, insurpassable sur le terrain du voir, l'image trouve néanmoins en lui sa limite. Régnant sur la monstration, elle ne peut pas tout montrer; elle ne peut montrer que ce qui est montrable, dans les limites de la visibilité. L'ekphrasis, en l'imitant, la transmue, et, en la célébrant, révèle sa lacune. Mais cette faiblesse de l'image est toute corrélative à sa puissance, dans ce qu'elle a de propre. Si elle ne peut pas tout montrer, tout dire, et s'offre à nos yeux tel un rebut qui demande qu'on le complète, c'est justement qu'elle montre, et que sa complétude et sa spécificité résident dans cette ratio"¹⁹⁴. C'est donc l'ekphrasis qui, selon Château, fait voir de manière plus complète ce que l'image représente.

Est-ce que la première ekphrasis connue a vraiment été donnée par un non-voyant ? On ne pourra probablement jamais le savoir. Cependant, on a raison de croire que si celui qui a décrit le Bouclier d'Achille était aveugle, soit il ne l'était pas depuis la naissance, soit il décrit un objet déjà à partir d'une description. En effet, l'œuvre d'art visuelle, comme on la vu, nécessite le sens de la vue pour être perçue et donc aussi pour être décrite dans ses détails. Aussi, la médiation culturelle, que l'on envisage pour les handicapés de la vue, se situe entre un langage visuel et un langage verbal et est donc forcément l'œuvre d'un voyant.

Mais alors, quel contenu doit donc avoir l'ekphrasis afin d'être véritablement adapté? Seule, la description des œuvres d'art pour le public des handicapés de la vue reste insuffisante: "les descriptions verbales, si détaillées qu'elles soient, ne peuvent pallier le manque d'expérience concrète. Qu'il s'agisse d'œuvres d'art, de monuments, d'histoire naturelle ou de n'importe quel phénomène physique, on ne peut dépasser un verbalisme phonographique, dépourvu de sens et d'une réelle compréhension de valeurs"¹⁹⁵. C'est là une des raisons qui pousse les musées à développer de plus en plus de supports tactiles: "la représentation mentale qui se crée à partir d'un descriptif vient ensuite en complément de celle élaborée à partir du toucher et c'est l'intégration des deux qui permet aux personnes souffrant d'une déficience

¹⁹⁴ Château, Dominique, *Le bouclier d'Achille: théorie de l'iconicité*, L'Harmattan, Paris, 1997. p. 9.

¹⁹⁵ Fondation de France, ICOM-France, *Op. Cit.*, 1991, p. 122.

visuelle de se construire une image"¹⁹⁶.

Mais cela n'est vrai que dans la mesure où l'ekphrasis actuelle pour les handicapés de la vue reste basée sur des perceptions visuelles. En effet, comme l'affirme Karl Kürtos, "si décrire signifie rendre compte d'une perception visuelle, la description devient alors une représentation moins du dessin que des conditions de la perception du dessin"¹⁹⁷. Lorsqu'un voyant décrit une œuvre d'art à un handicapé de la vue, il lui explique sa manière de la percevoir, qui passe par le sens de la vue. Par conséquent, sans un support tactile, il est difficile pour le non-voyant ou le malvoyant d'en avoir une véritable compréhension.

Pourtant, il existe un moyen de rendre la description verbale plus adaptée aux handicapés de la vue. Il faut, pour cela, s'efforcer de traduire les perceptions visuelles dans d'autres types de perceptions qui sont plus au moins équivalentes. C'est-à-dire s'efforcer de se mettre à la place du non-voyant afin de concevoir une description verbale qui puisse faire comprendre la même chose tout en faisant référence aux autres sens que celui de la vue. On pourrait de cette façon donner lieu à une ekphrasis véritablement adaptée aux handicapés de la vue.

¹⁹⁶ Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, *Op. Cit.*, 1999. p. 42-43.

¹⁹⁷ Kürtos, Karl, *Henri Michaux et le visuel: ekphrasis, mimésis, énergie*, Peter Lang, Berne, 2007, p. 35.

5.2.3. Pour une nouvelle ekphrasis

Mais comment concrètement créer une ekphrasis adaptée au public des handicapés de la vue sans ramener trop souvent celle-ci à des notions et concepts purement visuels?

A l'étranger des réflexions concernant cette problématique ont été déjà engagées à partir des années soixante-dix ¹⁹⁸ grâce au travail de diverses associations. Les Etats-Unis furent l'un des premiers pays, sinon le premier, à se préoccuper de l'accessibilité à l'art des personnes handicapées de la vue. En 1987, Elisabeth Salzhauer Axel fonde l'*Art Education for the Blind (AEB)*.¹⁹⁹ Le but de cette organisation sans but lucratif est de rendre accessible l'art aux personnes aveugles et malvoyantes, ainsi que de stimuler leur propre créativité artistique. Elle se bat en faveur de l'idée que les handicapés de la vue doivent avoir accès à la culture visuelle du monde, afin de pouvoir participer à la vie sociale, appartenir à une communauté et ainsi contribuer à améliorer leur qualité de vie. Basée dans la ville de New York, l'*AEB* opère à un niveau international, en collaborant avec des professionnels de musées, des aveugles et des malvoyants, des artistes, des éducateurs, des scientifiques, des universitaires et des professionnels de la réadaptation. L'*AEB*, crée également des programmes éducatifs adaptés à ce type de public. Ceux-ci, ainsi que les supports pédagogiques matériels qui les accompagnent, sont à la disposition de toute institution muséale intéressée. L'*AEB* coordonne en outre les activités de l'*Art Beyond Sight* qui se charge, lui, d'organiser différents événements sur le rapport entre art et handicap visuel: expositions temporaires, démonstrations et conférences dans les musées, les écoles, les bibliothèques et autres institutions éducatives et culturelles. Sur le site internet www.artbeyondsight.org, nous pouvons d'ailleurs prendre connaissance du *Art Beyond Sight Educational Resources*, une plateforme internet où l'on trouve une grande série d'informations pour rendre accessible l'art aux handicapés de la vue et

¹⁹⁸ Salzhauer Axel, Elisabeth, Sobol Levent, Nina, *Op. Cit.*, 2003, p.40.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.8.

qui regroupe des forums de discussion, des cours d'histoire de l'art en ligne, des programmes éducatifs adaptés pour les institutions, ou encore des témoignages de personnes non-voyantes. Toute cette documentation est disponible sur internet et gratuitement. Il y a bien entendu d'autres organisations qui se mobilisent pour rendre l'art accessible aux handicapés de la vue, mais l'AEB est certainement celle dont le travail est le plus remarquable.

Cette association a notamment publié l'ouvrage de référence *Art beyond sight: A resource guide to art, creativity and visual impairment*²⁰⁰. On peut trouver dans celui-ci un protocole de description verbale destiné aux handicapés de la vue. On va ici chercher à en illustrer le contenu.

Premièrement, il est nécessaire de communiquer les informations générales de l'œuvre, qui sont normalement présentes dans les cartels: artiste, nationalité, date, titre, dimensions, technique, lieu où l'œuvre est conservée. Il est également important de placer l'œuvre dans un contexte historique²⁰¹. On peut ensuite commencer à approcher l'œuvre elle-même en expliquant d'abord quel est son sujet et sa composition. Il faut ainsi d'abord procéder par une explication de ce qui est représenté, partie par partie, pour ensuite se concentrer sur les effets que cette composition transmet au spectateur, et ce à travers une description des couleurs utilisées et de l'atmosphère que leur utilisation provoque²⁰². Ensuite, il est important de situer précisément les emplacements des formes²⁰³. Pour ce faire, il est possible d'utiliser la méthode de référence des directions qui est celle de la montre: "for exemple, in referring to a person's face, you would describe the mouth as being at six o'clock"²⁰⁴. Il est aussi important de faire attention aux mots « droite » et « gauche », car comme l'image est l'équivalent d'un miroir, cela peut amener à des confusions. Il faut donc préciser, par exemple, "the woman's right hand, wich

²⁰⁰ Salzhauer Axel, Elisabeth, Sobol Levent, Nina, *Op. Cit.*, 2003.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 229.

²⁰² *Ibid.*, p. 230.

²⁰³ *Ibid.*, p. 230.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 230.

is on your left, holds a small goblet"²⁰⁵. Il faut ensuite passer à la technique, au support de l'œuvre d'art. En effet, puisque la technique et ce qui se trouve représenté sont souvent fortement liés²⁰⁶. Puis, il est important de s'arrêter sur le style, en tâchant d'expliquer de quelle manière une œuvre appartient à une période, à un mouvement, à un artiste, etc. L'utilisation d'un langage approprié et le moins ambigu possible est évidemment fondamental: si l'on utilise des termes comme « point de fuite » ou « perspective », il sera alors nécessaire de les expliquer²⁰⁷. Après avoir donné un aperçu de l'œuvre, la description peut enfin être plus détaillée. Il est ici important de décrire des détails pertinents, qui perfectionnent l'image que le visiteur se construit dans sa tête²⁰⁸. Il est sinon important de préciser l'emplacement de l'œuvre dans le parcours d'exposition, car les accrochages ne sont pas faits au hasard dans les musées et la signification donnée à une œuvre peut aussi être liée à la relation qu'elle entretient avec les œuvres qui sont placées à ses côtés ou dans la même salle²⁰⁹. Un autre point de ce protocole de description adaptée se concentre sur la traduction de l'expérience visuelle en d'autres sens: "refer to other senses as analogues for vision"²¹⁰. Bien qu'ambitieux, ce point du protocole ne propose en fait seulement que de faire référence à la sensation du toucher par rapport aux matériaux utilisés²¹¹, ce qui ne relève donc pas d'une véritable traduction du visuel au toucher. Le protocole se poursuit pour se concentrer plus précisément sur le langage à utiliser lors de ces descriptions adaptées. En effet, lorsqu'il s'agit de traduire des phénomènes visuels en mots il est utile de recourir à des analogies qui puissent être comprises par les non-voyants et les malvoyants. Par exemple, pour expliquer les concepts d'obscurité et de lumière, Elisabeth Salzhauer Axel et Nina Sobol Levent proposent cette solution: "use of light and shadow in a painting can be explained by referring to the feeling one has when sitting in front of a window on

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 230.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 230-231.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 232.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 233.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 233.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 234.

²¹¹ *Ibid.*, p. 234.

a sunny day. The parts of the face and the body that feel the warmth are said to be in the light. Those parts not being warmed by the sun are said to be shade or shadow. To understand the concept of a cast shadow, imagine yourself standing in the kind of shower where the water comes out in a fairly narrow spray. As you stand in front of this spray, the front of your body gets wet, but not your back. If water were a light source, the front of your body would be highlighted, and the back would be in shadow"²¹².

Ces deux descriptions du concept d'ombre illustrent à merveille ce que peut être une médiation culturelle orale qui cherche à traduire des perceptions visuelles sans se référer à des notions ou concepts de l'ordre du visuel. Elles expliquent de manière très compréhensible ce qu'est l'ombre pour un visiteur qui appréhende le monde sans le sens de la vue. Une autre méthode pour faire comprendre ce qui est représenté dans une image peut être celle de la mimique. En effet, lorsqu'il s'agit de décrire une posture humaine, un bon moyen est celui de faire prendre aux visiteurs la même pose: cela leur permet de comprendre une image grâce à leur propre corps²¹³. Pour aller encore plus loin, il serait même envisageable d'utiliser (ou même de créer) de la musique capable de transmettre les mêmes sensations qu'une image, afin de transposer un effet visuel en un effet musical: "In *Art History Through Touch and Sound*, an original electronic musical composition was created to explore Peter Paul Rubens'painting *The Gathering of the Manna* (1625-27). This soundscape evokes the dramatically charged scene of Moses and his people gathering food in the desert"²¹⁴.

La description adaptée pour handicapés de la vue se distingue donc de celle pour les voyants, car pour ces derniers, il n'est pas nécessaire de transformer un langage visuel en un autre qui évite d'utiliser des notions ou concepts visuels. Bien qu'une description non adaptée peut être intéressante et instructive pour le visiteur non-voyant et malvoyant, elle ne reste néanmoins pas suffisante pour lui permettre une réelle compréhension des œuvres. Il est ainsi

²¹² *Ibid.*, p. 234-135.

²¹³ *Ibid.*, p. 235.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 236.

nécessaire de chercher à faire référence aux autres sens que la vue et "d'oublier nos références visuelles"²¹⁵ pour réussir une description adaptée et donner lieu à une ekphrasis réellement utile et efficace. Afin de rendre accessible les musées d'arts visuels aux handicapés de la vue, le développement d'une nouvelle ekphrasis est donc fondamental. C'est ce qui a justement été expérimenté au cours du stage au Musée de l'Elysée, présenté dans le prochain chapitre.

²¹⁵ Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, *Op. Cit.*, 1999, p. 42.

6. L'expérience du Musée de l'Elysée: une approche multisensorielle

Afin de favoriser l'accès à la culture au public des non-voyants et des malvoyants, j'ai proposé au Musée de l'Elysée le projet de médiation culturelle *La photographie autrement* qui avait l'ambition de rendre accessible aux handicapés de la vue les œuvres photographiques exposées au musée. Un tel projet s'avérait une tâche ambitieuse, difficile, mais essentielle pour poursuivre l'objectif d'une accessibilité totale des musées. En effet, comme on a eu l'occasion de le voir, pour ceux d'entre eux qui possèdent des œuvres d'arts bidimensionnelles, il est particulièrement difficile de se rendre accessible aux handicapés de la vue dans la mesure où même si le sens du toucher peut être parfois exploité, il s'avère de toute façon assez inutile pour appréhender des œuvres qui ne comportent généralement pas de relief. L'objectif était donc de réaliser des visites guidées conçues de façon à ce que le public des malvoyants et non-voyants ait accès aux œuvres photographiques en exploitant d'autres sens que celui de la vue. L'accent a ainsi été mis lors de ces visites sur la description verbale des œuvres, tout en faisant référence aux autres sens et en utilisant comme support des reproductions d'images en relief, des objets et outils utiles à la compréhension, ainsi que des dossiers pédagogiques en braille.

Pour cette première expérience en Suisse dans un musée de photographie, les visites étaient gratuites, dans la mesure où cette gratuité pouvait être une façon attractive de motiver ce public nouveau à tenter cette expérience et à franchir les portes du musée.

Le choix de se concentrer sur la conception de visites guidées s'est fait quasiment naturellement pour des raisons d'ordre pratique: en effet, étant donné que le projet était développé dans le cadre d'un stage, il fallait donc respecter certaines contraintes financières. Par conséquent, la création d'audioguides adaptés était à exclure car leur conception aurait nécessité non seulement beaucoup plus de temps, mais aurait également engendré des coûts considérables. J'ai donc décidé de ne pas utiliser d'audioguides et de privilégier les visites

guidées adaptées. Il y a aussi des raisons d'ordre social qui ont orienté ces décisions. Durant toute la conception du projet, j'ai eu plusieurs entretiens avec des enseignants et des élèves non-voyants et malvoyants du Centre pédagogique pour élèves handicapés visuels de Lausanne. Ces expériences m'ont permis de prendre conscience de l'importance des échanges entre voyants et handicapés de la vue. Ceux-ci sont en effet très enrichissants pour chacun et favorisent compréhension et intégration. Le contact humain me paraissant fondamental, j'ai choisi de mettre l'accent sur celui-ci, sur l'interaction, et ce tout en le préférant sciemment à l'exposé désincarné d'un audioguide. Il faut pourtant relever ici que pour les personnes atteintes d'une déficience visuelle l'emploi des audioguides représente déjà, comme on l'a vu, un grand pas vers l'autonomie; mais leur utilisation seule n'est pas suffisante: l'aide de personnel qualifié reste tout de même nécessaire pour les déplacements dans le musée, ne serait-ce que pour trouver l'emplacement des audioguides. J'ai ainsi choisi de me concentrer sur la conception de visites guidées pour les handicapés de la vue pour les raisons évoquées ci-dessus, mais aussi parce que cela m'ouvrait la voie à des réflexions d'ordre théorique très intéressantes: comment expliquer, faire comprendre et ressentir une photographie à quelqu'un qui ne peut pas la voir? Dans quelle mesure est-il possible de décrire une photographie de façon objective? Est-il possible de la traduire en mots? Existe-t-il une ekphrasis spécifique pour une personne atteinte d'un handicap visuel? Diverses problématiques qui m'ont ainsi amenée à la rédaction de ce mémoire.

Il est tout d'abord important de préciser le cadre de ces visites au Musée de l'Elysée. Les explications et informations données lors du déroulement des visites ont été conçues de façon à être compréhensibles à la fois par les aveugles et malvoyants depuis la naissance et par les personnes devenues aveugles et malvoyantes durant leur existence. Cette tâche s'est avérée relativement complexe, car il fallait expliquer les images de manière détaillée tout en se référant essentiellement aux émotions et aux autres sens que celui de la vue. Mais ce n'était là encore pas suffisant pour que le visiteur puisse avoir convenablement accès à l'œuvre. Par conséquent,

il était nécessaire d'accompagner et de compléter ces descriptions par une intervention du toucher. Or il est bien entendu évident que toucher des œuvres bidimensionnelles, comme des photographies, n'apporte rien de plus à leur compréhension, si ce n'est la possibilité de se rendre compte des dimensions et de l'emplacement de l'œuvre dans l'espace d'exposition. Des reproductions en relief des photographies semblaient alors être l'alternative à adopter. Toucher ces images en relief a ainsi permis aux visiteurs malvoyants ou non-voyants de se faire une idée plus précise des formes et des volumes représentés dans l'image photographique. Mais l'utilisation des autres sens, tels celui de l'odorat ou du goût, n'a pas pour autant été exclu. Et même s'il a été particulièrement difficile de faire comprendre une œuvre photographique en se référant aux sens du goût et de l'odorat, cela s'est avéré possible avec un peu d'imagination. Un autre support utile a été le dossier pédagogique de l'exposition. La décision de le faire éditer en braille a permis aux visiteurs de ramener avec eux des informations supplémentaires sur l'exposition qu'ils n'auraient probablement pas pu trouver ailleurs. Pour ce qui concerne les malvoyants, le dossier pédagogique au format électronique a été envoyé au Centre pédagogique pour handicapés visuels de Lausanne, afin de permettre aux personnes du Centre qui ont suivi la visite de le consulter à l'aide d'appareils pour agrandir le texte ou de le lire par l'intermédiaire d'une voix électronique grâce à des logiciels informatiques.

En ce qui concerne les aspects pratiques, les malvoyants et les non-voyants ont pu, grâce à l'aide du personnel du musée, se déplacer de façon sûre dans l'espace muséal. Il est évident que les chiens-guide pouvaient accompagner leur maître durant la visite. Leur présence n'était pas à tout prix nécessaire durant les visites, mais pouvait tout de même contribuer à ce que le visiteur se sente à l'aise et rassuré. Le personnel du musée a, dans ce projet, remplacé en quelque sorte la signalétique: il participe à la visite en restant au service des visiteurs pour toutes nécessités (comme par exemple se rendre aux toilettes, monter des marches, etc.). Les visiteurs étaient organisés en groupes qui ne doivent idéalement pas dépasser les six personnes. Le nombre recommandé par visite était en effet limité, et ce pour plusieurs raisons:

premièrement, les déplacements dans l'espace muséal (avec parfois les chiens-guide dont il faut tenir compte) risquent d'être plus chaotiques et d'altérer le niveau d'attention. En outre, il va de soi que dans un tel cas de figure, la participation, l'échange et l'interaction n'en sont pas facilités. Il faut en outre tenir compte que les parties de la visite qui font intervenir le toucher peuvent prendre du temps, surtout si l'on souhaite accompagner chaque visiteur dans sa manipulation des objets et dans son approche des œuvres.

Les visites guidées adaptées représentent, elles, le cœur du projet *La photographie autrement*. Il me semble donc important d'en préciser leur déroulement.

Toute visite guidée avait un temps déterminé d'une heure et demie maximum. Il s'imposait alors de faire un choix de photographies, car ni la totalité de celles-ci ni même la majorité ne pouvaient être raisonnablement présentées dans ce laps de temps. Le nombre d'images à analyser a été ainsi limité et pouvait varier de quatre à six, étant donné qu'il fallait compter au moins dix/quinze minutes par analyse d'image. Et ceci pour plusieurs raisons: premièrement, les visiteurs avaient la possibilité, l'un après l'autre, de toucher avec des gants les œuvres afin de mieux comprendre leur format et leur emplacement. Deuxièmement, la lecture des images en relief pouvait également prendre du temps. Il était en outre nécessaire, à cette étape comme aux autres, de toujours accompagner le visiteur dans son expérience tactile en lui donnant diverses informations. La description de l'œuvre quant à elle prend aussi beaucoup de temps et une petite présentation du musée était de surcroît présente au début de chaque visite. Celle-ci avait comme objectif de familiariser ce nouveau public avec l'institution muséale et avec le Musée de l'Elysée en particulier. Il faut encore faire remarquer que le Musée de l'Elysée comporte plusieurs étages et qu'ainsi les déplacements pouvaient, eux aussi, prendre du temps. Enfin, il était important de prévoir quelques minutes à la fin des visites pour laisser la possibilité aux visiteurs d'échanger des points de vue, poser des questions et s'exprimer sur le projet *La photographie autrement*. Il va sans dire que les visiteurs étaient aussi évidemment invités tout du long de la visite à interagir.

Mis à part ces raisons liées à la durée de la visite, on peut ajouter que l'analyse de plus de six images aurait pu provoquer une certaine confusion chez les visiteurs. En effet, il vaut mieux s'arrêter de façon approfondie sur quelques images représentatives de l'exposition ou de l'artiste (dans le cas d'une exposition monographique), que sur un grand nombre d'images, mais de façon superficielle. Cela vaut bien entendu pour le public des voyants, mais encore plus pour celui des handicapés de la vue qui ont besoin de plus de temps pour appréhender correctement une oeuvre d'art.

Par conséquent, le choix des images s'avérait capital pour que la visite soit réussie. La sélection de celle-ci était déterminée en fonction de plusieurs facteurs: premièrement, il s'agissait de tenir compte de l'emplacement des images dans l'espace muséal de manière à parcourir tous les étages dans lesquels l'exposition a lieu et de permettre aux visiteurs de mieux se rendre compte de l'espace muséal, du bâtiment, etc. Deuxièmement, il était important de choisir les images en fonction de leur importance dans l'oeuvre de l'artiste ou dans l'exposition, tout en prenant en considération leur lisibilité. Il y a par exemple des images qui se prêtent plus que d'autres pour l'impression en relief: c'est le cas d'images relativement simples et dans lesquelles les lignes et les formes sont clairement définies. Mais il y a aussi des images qui sont plus adaptées en raison de ce qu'elles représentent et qui peuvent ainsi donner lieu à des ateliers à l'aide d'outils pédagogiques, ou d'objets que l'on peut toucher ou encore à d'une description qui fasse appel aux autres sens.

Afin de mieux comprendre de quelle manière ces visites guidées adaptées ont permis de rendre la photographie accessible aux handicapés de la vue, il est important de comprendre dans les détails les solutions utilisées. Voici donc quelques exemples concrets.

La première visite a été effectuée lors de l'exposition monographique *Lumen*, du photographe Carlo Valsecchi, au Musée de l'Élysée du 2 mai au 14 juin 2009²¹⁶. J'ai pour celle-ci choisi d'analyser quatre photographies en utilisant les sens de l'ouïe, de l'odorat, du goût et du

²¹⁶ Musée de L'Élysée, Présentation de l'exposition *Lumen*: [http://www.elysee.ch/index.php?id=134&tx_exposition_pi1\[expoUID\]=92](http://www.elysee.ch/index.php?id=134&tx_exposition_pi1[expoUID]=92), consulté le 27 novembre 2009.

toucher. La description et l'explication des concepts importants pour les œuvres faisaient ainsi référence à ces sens. L'idée était d'exploiter un sens différent pour chaque photographie dans le cadre d'ateliers pratiques.

Par exemple, les méthodes d'analyse utilisées pour expliquer l'œuvre *0148 Dalmine, Bergamo, IT* de 2002, créée par Valsecchi pour la REA, (Rifiuti Energia Ambiente, une société italienne du groupe Radici) peuvent être intéressantes. Dans cette image se trouve représentée une décharge qui fait partie du grand site industriel de Dalmine, qui est une province de la ville de Bergamo au nord de l'Italie. Il ne s'agit pas d'une décharge ordinaire puisque l'on y produit de l'énergie dans une démarche plutôt écologique. La volonté de Fausto Radici (le commanditaire) était de montrer le déchet d'un nouveau point de vue. Au lieu de le considérer comme une ordure qui doit être éliminée comme une chose nocive, l'idée était de le faire percevoir de manière positive, telle justement une nouvelle source d'énergie.

Valsecchi détourne alors et modifie la perception du sujet, comme le désirait son commanditaire, à travers la photographie. Pour ce faire, il utilise tout d'abord le grand format (180cm x 230cm). Pour expliquer aux visiteurs non-voyants et malvoyants, l'effet que le grand format provoque chez le spectateur, j'ai utilisé une simple métaphore auditive: le grand format d'une image correspond à écouter de la musique à très haut volume. Si on écoute de la musique à un volume normal, la perception va en effet être différente. Au fur et à mesure que le volume monte, on se sentira de plus en plus enveloppés et touchés par la musique. Les images de grand format ont donc sur le spectateur le même effet. Ensuite, Valsecchi se sert d'un point de vue distancié afin de ne pas mettre en évidence les détails des déchets et d'atténuer de la sorte leur perception en tant qu'ordures. Pour expliquer cet effet aux visiteurs, une métaphore a été exploitée qui tient compte de la manière dont ce public appréhende le monde. Plus les détails d'un objet sont connus, plus sa perception devient nette. Or c'est d'abord par l'odorat qu'un objet va être identifié, puis par le toucher. Mais si l'on se contente seulement de l'odeur, cela ne sera pas suffisant pour reconnaître véritablement l'objet. En effet, dans le cas d'une odeur de

fraise, sans l'aide du toucher, on ne peut pas savoir s'il s'agit bien d'une fraise ou d'un bonbon à la fraise, d'un sirop à la fraise, etc. Dans le cas de cette image, c'est la même chose: sans les détails, les ordures ne sont plus vraiment reconnaissables, ce ne sont plus vraiment des ordures.

Mais le fait de ne pas reconnaître des déchets est en réalité aussi dû aux effets de couleurs. Grâce en effet à la surexposition, l'excès de lumière a rendu les couleurs plus uniformes, claires et a aussi effacé les détails. Pour faire comprendre ces effets de lumière aux visiteurs, j'ai utilisé une métaphore thermique. Une photographie en noir et blanc peut être imaginée comme un contraste de froid et de chaud, si l'on considère par exemple que le froid est le blanc et le chaud le noir. Mais en ce qui concerne les températures, on n'a évidemment pas que le froid et le chaud, mais aussi toutes les températures intermédiaires comme le tiède. La même chose vaut pour les couleurs. Lorsqu'on a un effet de surexposition, donc un processus qui permet de faire entrer beaucoup de lumière dans l'objectif, les couleurs, initialement très contrastées comme le noir et blanc, deviennent toutes très similaires, comme si d'un coup un fort contraste chaud et froid s'atténue et devient tiède.

Valsecchi détourne en outre les déchets représentés en leur donnant un aspect agréable, où les couleurs sont moins contrastées, plus claires. Pour expliquer cet aspect, j'ai d'abord fait sentir aux visiteurs une odeur de poubelle, préalablement reconstituée en mélangeant des mégots de cigarettes à de la morue séchée. Tous s'accordaient pour dire que l'odeur était très mauvaise et que cela rappelait celle d'une poubelle. J'ai ensuite demandé aux visiteurs d'imaginer qu'une telle odeur puisse se transformer en une odeur agréable. Je leur ai pour cela fait sentir l'odeur d'une rose en leur demandant d'imaginer une décharge qui sentirait la rose. Cette méthode a ainsi permis aux visiteurs malvoyants et non-voyants de comprendre quel effet pouvait provoquer une telle image.

Une autre méthode a été utilisée pour expliquer les images du livre *Frutta e Verdura*²¹⁷. Celui-ci était constitué de plus de cent soixante reproductions de photographies au format A4 de divers fruits et légumes: bananes, pommes, tomates, salade, poivrons, etc. Il s'agissait pour moi de faire comprendre de quelle manière les fruits et les légumes étaient représentés. Pour ce faire, j'ai constitué un petit atelier: une barquette de fraises était posée à côté d'une fraise. Dans le cas de la barquette, les fraises étaient donc emballées, sous plastique, alors que dans l'autre, il s'agissait juste d'une fraise, comme on pourrait la trouver dans un jardin. Les visiteurs ont tout de suite compris qu'il y avait des fraises, car l'odeur était reconnaissable, mais lorsqu'ils ont touché à celles qui étaient emballées, ils ont évidemment eu des problèmes à reconnaître qu'il s'agissait bien de fraises. Le but était ainsi de leur faire comprendre que l'aspect de la fraise « nature » n'était pas le même que celui des fraises emballées. C'est en effet ce type de fruits et légumes que Valsecchi a photographié: emballés et destinés à être envoyés dans les supermarchés pour être vendus. En effet, les fruits et légumes chez Valsecchi ne sont jamais photographiés individuellement et dans leur état naturel. Grâce à cet atelier, les visiteurs ont pu à la fois comprendre une image en touchant à des objets réels, mais aussi utiliser les sens de l'odorat et du goût pour les reconnaître.

J'ai ensuite conçu d'autres visites pour l'exposition *Théâtre du Crime: Rodolphe A. Reiss (1875- 1929)* qui a été présentée au Musée de l'Elysée du 26 juin 2009 au 25 octobre 2009²¹⁸. Durant ces visites, j'ai analysé quatre photographies en utilisant les sens de l'ouïe et du toucher en particulier. La description et l'explication des concepts importants pour les œuvres étaient donc, ici aussi, réalisés en faisant référence aux autres sens. Cette exposition n'a, elle, pas permis la création d'ateliers pratiques en raison de la nature des sujets des œuvres. Par conséquent, les visites pour cette exposition donnaient plus la place à la parole et l'utilisation des sens de l'odorat et du goût n'a pas pu ici être exploité. J'ai utilisé deux images en relief,

²¹⁷ Fibicher, Bernard, *Carlo Valsecchi: Frutta e Verdura*, Five continent Edition, Milano, 2008.

²¹⁸ Musée de L'Elysée, Présentation de l'exposition *Théâtre du Crime: Rodolphe A. Reiss (1875- 1929)*: <http://www.elysee.ch/index.php?id=134>, consulté le 27 novembre 2009.

quelques objets, ainsi que les dossiers pédagogiques en braille comme supports pédagogiques. La réelle nouveauté consistait en l'explication des proportions d'une image à travers un dessin sur le dos des visiteurs. Il s'agit là d'une idée qui m'a été suggérée par Madame Claudine Damay, rédactrice en chef du Télévox, le journal vocal de Suisse romande de la Fédération Suisse des Aveugles et malvoyants. En effet, Madame Damay avait fixé un rendez-vous avec moi au Musée de l'Elysée durant le mois d'août 2009 afin d'effectuer un reportage sur le projet *La photographie autrement*. Lors de cet entretien, elle m'a conseillé cette méthode qui a d'ailleurs rencontré beaucoup de succès lors des visites. Comme le déclarait déjà Diderot: "il y a donc aussi une peinture pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile"²¹⁹. Pour cette exposition, les images en reliefs ont sinon été très utiles et appréciées. Il suffisait pour leur impression d'avoir accès à des reproductions photographiques. Pour cette exposition, j'ai reproduit moi-même certains reliefs; en épurant les images et en ne laissant seulement que les contours des formes principales. Par exemple, pour une image qui représentait le dos d'un vieux réveil tout recouvert d'empreintes digitales, j'ai reconstitué une empreinte digitale en relief et j'ai de plus amené durant la visite un vieux réveil similaire à celui de la photographie afin de le faire toucher aux visiteurs.

Ces exemples peuvent nous faire comprendre de quelle manière le projet de médiation culturelle *La Photographie autrement* a pu rendre le Musée de l'Elysée accessible à un nouveau public, et ce en trouvant des moyens singuliers et adaptés. Pour la première fois en Suisse, les handicapés de la vue étaient invités dans un musée d'arts visuels; des œuvres d'art bidimensionnelles, photographiques en l'occurrence, ont ainsi été approchées différemment grâce à des ateliers et à l'intervention des autres sens. Une médiation culturelle adaptée a dès lors pu rendre ce musée accessible au public des non-voyants et des malvoyants.

²¹⁹ Diderot, Denis, *Op. Cit.*, 2004, pp. 57-58.

7. Conclusion

Les musées d'arts visuels n'ont aujourd'hui plus aucune excuse: malgré les difficultés et les obstacles, chaque musée peut et doit trouver des solutions pour se rendre accessible à tout public. Cette accessibilité peut d'ailleurs recouvrir un rôle social en favorisant l'intégration des minorités, telle celle des handicapés de la vue. Comme on a pu le voir, cet objectif peut être atteint en adaptant les expositions, ainsi que la médiation culturelle, afin d'exploiter tous les sens dont les visiteurs disposent. Bien qu'idéalement les institutions muséales devraient exploiter ces deux solutions, la deuxième peut exister sans la présence de la première, alors que l'inverse n'est raisonnablement pas envisageable. En effet, la médiation culturelle est fondamentale pour l'accessibilité des musées d'arts visuels et sans elle toute solution adoptée par les musées pour se rendre accessible s'avère infructueuse et stérile.

La médiation culturelle adaptée pour les handicapés de la vue se distingue de la médiation culturelle pour les voyants dans la mesure où elle évite de se référer à ce qui relève du visuel. En raison de cette spécificité, on pourrait lui reprocher de manquer d'objectivité. Dans le cas de la médiation culturelle adaptée, il y a en effet une part d'interprétation puisqu'elle cherche, à travers les mots et en faisant référence aux autres sens comme le toucher, l'odorat, le goût et l'ouïe, à traduire un langage visuel, celui de l'image, (et à le rendre perceptible aux autres sens). Mais il faut toutefois noter qu'une traduction, et donc de fait une interprétation, a également lieu dans le cadre de la médiation culturelle pour les voyants puisque, elle aussi, cherche à rendre compte de l'image à travers les mots.

Elisabeth Caillet nous rappelle en effet que les médiations réalisées par les musées ne sont pas neutres: "les médiateurs (conservateur, concepteur d'expositions temporaires, personnel d'action culturelle) de ces musées sont plutôt des créateurs de discours sur des

productions humaines que des médiateurs stricto sensu²²⁰. Et cela vaut d'ailleurs, comme l'affirme Nathalie Heinich, pour tout autre type de médiation: "la médiation est bien plus qu'un passage de relais, qui se contenterait de déplacer un objet toujours identique à lui-même... Toute médiation est d'abord une action, qui modifie la nature même de ce sur quoi elle opère"²²¹. Toute médiation provoque donc une interprétation. C'est là l'objet d'étude de la Médiologie²²². Pour revenir aux médiations muséales, l'exposition constitue déjà en elle-même un type de médiation et donc certains partis pris. Quant à la muséographie, partie constituante de l'exposition, elle participe également à cette construction de sens. André Gob et Noémie Drouguet déclarent à ce propos: "la médiation se réalise d'abord par l'exposition, par laquelle les concepteurs proposent une interprétation"²²³. Ils affirment en outre que "la médiation peut se faire aussi par des activités (dites présentesielles) où une personne physiquement présente – un animateur – active cette médiation et propose aux visiteurs une lecture plus personnelle"²²⁴.

Les anglophones semblent, eux, plus conscients que les francophones de la part interprétative consubstantielle de la médiation culturelle, dans la mesure où ils parlent plutôt d'« interprétation culturelle ». André Gob et Noémie Drouguet nous rappellent qu'au mot « interprétation », la muséologie francophone préfère le terme plus neutre de « médiation », car "il souligne le rôle d'intermédiaire de ces acteurs entre patrimoine et public"²²⁵. L'ouvrage fondateur de la médiation culturelle anglophone, *Interpreting our Heritage*²²⁶, définit la médiation culturelle comme "an educational activity which aims to reveal meanings and relationships through the use of original objects, by firsthand experience, and by illustrative media, rather than

²²⁰ Caillet, Elisabeth, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995, p. 67.

²²¹ Heinich, Nathalie, *Faire Voir, l'art à l'épreuve de ses médiations*, Les impressions nouvelles, 2009, p.17.

²²² La médiologie est "une méthode d'analyse, pour comprendre le transfert dans la durée d'une information" in *Qu'est-ce que la médiologie?*: <http://www.mediologie.org/>, consulté le 30 novembre 2009.

²²³ Gob, André, Drouguet, Noémie, *Op. Cit.*, 2006, p. 211.

²²⁴ *Ibid.*, p. 211.

²²⁵ *Ibid.*, p. 211.

²²⁶ Tilden Freeman, *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 3 ed., 1977.

simply to communicate factual information"²²⁷. L'auteur de cet ouvrage va donc encore plus loin: en plus d'être conscient que toute médiation est une interprétation, il va même jusqu'à donner à celle-ci une plus grande importance qu'aux informations proprement dites. Selon André Gob et Noémie Drouguet, Tilden Freeman cherche à mettre en valeur ce que le médiateur apporte au public à travers son interprétation: "L'interprétation est avant tout fondée sur une relation directe entre l'interpréteur - le guide ou animateur - et son public. Les objets et les supports didactiques sont seulement des accessoires dans la démarche"²²⁸. C'est en partie pour cette raison que son ouvrage a été à l'origine de la création des centres d'interprétation²²⁹.

Toutes ces médiations participent, dans le cas des musées d'art, à construire la signification des œuvres d'art. D'après l'historien de l'art Juan Antonio Ramirez, "il faut abandonner la croyance naïve que la véritable création passe directement de l'atelier de l'artiste à l'œil du spectateur"²³⁰. En effet, pour que l'œuvre d'un artiste acquière une signification aux yeux du public, il faut passer par une série de médiations (dont les médiations muséales). Ce que précise la sociologue Nathalie Heinich: "ce qui fait ce lien, c'est la série des médiations, qui font passer un artefact du statut de simple objet (voire, ici, d'objet de rebut) au statut d'œuvre d'art"²³¹. Dans son ouvrage *Faire Voir: l'art à l'épreuve de ses médiations*²³², Nathalie Heinich présente cette série de médiations qui constitue le sens de l'œuvre d'art et nous en montre la complexité.

Ces propos sont particulièrement intéressants pour ce qui concerne l'art contemporain en particulier, car avec celui-ci les discours autour de l'œuvre d'art sont souvent ce par quoi l'œuvre va prendre tout son sens. La signification de l'œuvre matérialisée dans un discours verbal a, dans ce cas précis, en quelque sorte envahi le champ du visuel et lui a complètement

²²⁷ *Ibid.*, p. 8.

²²⁸ Gob, André, Drouguet, Noémie, *Op. Cit.*, 2006, p. 211.

²²⁹ Voir note 24, p. 11.

²³⁰ Ramirez, Juan Antonio, *Les Usines à valeurs. Ecosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art*, 1994, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 20.

²³¹ Heinich, Nathalie, *Op. Cit.*, 2009, p. 8.

²³² *Ibid.*, p.8.

« volé la vedette ». Pour comprendre les œuvres d'art contemporaines, il est en effet fondamental de connaître les discours qui les entourent. L'historien de l'art Meyer Shapiro décrit très bien cette situation: "La transcription d'idées sur l'art a remplacé les couleurs appliquées, les formes dessinées ou construites. La tension entre le signe écrit et la construction de l'image s'est résolue par l'effacement de cette dernière: l'oeuvre se limite à un discours écrit comme objet d'art en soi"²³³. Ainsi, on peut observer un changement de valeur vis-à-vis de l'objet, celui-ci n'est plus le centre de l'attention, mais devient accessoire au discours. Par conséquent, pour que le public comprenne et puisse approcher les œuvres d'art contemporaines, il faut qu'il ait une certaine connaissance des médiations et des discours qui les entourent et les constituent. C'est uniquement de cette manière qu'il peut ensuite accéder à une véritable compréhension de l'œuvre d'art et du sens qu'elle recouvre.

Mais cette situation n'est pas exclusive à l'art contemporain. Elle vaut au fond pour tout le patrimoine culturel: c'est en effet le regard que les humains portent sur les choses qui font leur valeur patrimoniale. C'est donc le rôle spécifique de la médiation culturelle que de faire connaître au public la série des médiations qui conduit à l'attribution d'une valeur à une œuvre, car cela participe pour beaucoup à la compréhension de son sens. De cette façon, que l'on soit voyant ou non, la médiation culturelle s'avère pareillement nécessaire.

Néanmoins, on considère généralement que les voyants, contrairement aux handicapés de la vue, peuvent avoir accès aux œuvres d'art dans les musées de manière complète et directe, car ils possèdent le sens de la vue. On croit également souvent que les voyants n'ont pas besoin d'un médiateur, parce que la vue serait suffisante pour comprendre et apprécier les œuvres. C'est pourquoi l'on assiste aujourd'hui, dans les musées d'arts visuels en particulier, à une tendance à l'épuration: les informations sur les œuvres sont réduites au strict minimum, les cartels ne sont souvent même pas présents et la muséographie s'avère le plus souvent minimaliste. Quant aux audioguides, ils sont dans la plupart des cas payants et les visites

²³³ Shapiro, Meyer, *Op. Cit.*, 2000, p. 204.

guidées sont généralement onéreuses.

Ce cruel manque d'informations sur les œuvres nous conduit à nous demander si le public des voyants ne serait-il pas en train de devenir à son tour handicapé? Une sorte d'handicap du sens. En effet, sa connaissance de l'œuvre se réduit souvent à une appréciation esthétique. Or celle-ci ne permet pas forcément de fournir des informations et de saisir la signification que peut recouvrir une œuvre. Pourrait-on ainsi se laisser dire que la vue détournerait l'attention, la focaliserait sur l'esthétique et empêcherait, de cette manière, de « voir » véritablement?

Afin d'éviter pareille déconvenue, il faut considérer la médiation culturelle comme une absolue nécessité, quel que soit le public. Nathalie Heinich affirme à ce propos: "C'est qu'à simplement regarder les objets, les images, on ne voit rien. S'il n'y a pas quelqu'un pour nous prendre par la main, l'objet en lui-même n'est qu'une enveloppe de ce qu'il est. Une enveloppe qu'on prend pour la lettre, alors qu'on ne pense même pas à l'ouvrir, on la regarde en attendant que du sens ou de l'émotion se dessinent... et rien. Jusqu'à ce qu'on comprenne qu'il y a quelque chose à ouvrir. Mais pour comprendre ça, il faut quelqu'un"²³⁴.

Or même si cette nécessité a été démontrée à plusieurs reprises, l'attitude des musées a tendance, pour la majorité, à ne pas évoluer et à justement s'orienter vers une épuration toujours plus importante. Une des conséquences est alors de provoquer un malaise général chez le visiteur. Ce dernier se retrouve en effet dans une situation ambiguë: le musée le laisse croire qu'il peut comprendre l'œuvre par lui-même, directement, ce qui a ensuite comme incidence de le mettre mal à l'aise s'il n'y parvient pas. Dans l'art contemporain, cette situation est exacerbée, car la série des médiations dont le visiteur doit être au courant pour comprendre les œuvres est souvent très complexe et lui demande en général un certain effort intellectuel. Avec les arts plus anciens, cette situation existe également, mais elle peut être au moins « compensée » par le plaisir esthétique, c'est-à-dire que même si le visiteur ne comprend pas

²³⁴ Heinich, Nathalie, *Op. Cit.*, 2009, p. 194.

grand chose au sens de l'œuvre, il peut se satisfaire des qualités formelles, plus directement et facilement appréciables. L'art contemporain, lui, a tendance à ne proposer que des objets dont la jouissance artistique est devenue purement intellectuelle. Comme nous le rappelle Nathalie Heinich, l'œuvre d'art contemporaine n'est en réalité que la matérialisation du discours d'un individu: "on est bien donc dans un « nouveau paradigme » de l'art contemporain, exclusif du paradigme moderne: les objets ne sont pas l'objet du regard, mais seulement le passeur entre des gens"²³⁵.

Toutefois, le public s'attend toujours à pouvoir éprouver, face à une œuvre d'art, une jouissance esthétique. Et le musée alimente cette conception en continuant, aujourd'hui encore, à considérer l'œuvre d'art comme un objet à contempler, et ce même dans les cas où la contemplation n'apporte rien à sa compréhension. Ce comportement contradictoire peut probablement s'expliquer par la volonté du musée d'attirer le maximum de visiteurs, sans forcément se soucier si celui-ci est suffisamment préparé, informé pour appréhender et apprécier l'œuvre de manière appropriée. On a de surcroît longtemps considéré que la compréhension de l'œuvre avait lieu uniquement à travers sa contemplation et les muséologues ont renforcé cette conception de l'art en considérant que « les objets parlent d'eux-mêmes ». Bien que cette conception est aujourd'hui dépassée, elle reste néanmoins encore très présente dans la manière dont nous sont présentés les arts visuels, et ce, malgré les développements de l'art contemporain. On peut dire que ces considérations sont plus généralement liées au problème du primat de la vue dans les arts visuels abordé précédemment. C'est pour cette raison que le public comme le musée sont habitués à l'idée que la vue devrait à elle seule suffire pour appréhender de manière complète une œuvre d'art.

Mais cette prépondérance de la vue conduit à négliger les autres sens et peut altérer la compréhension des œuvres d'art dans la mesure où elle ne suffit pas à elle seule pour les appréhender. Les musées d'art devraient ainsi chercher à se concentrer sur la médiation

²³⁵ *Ibid.*, p. 195.

culturelle que ce soit pour les handicapés de la vue comme pour les voyants, afin que chacun puisse avoir accès aux discours sur les œuvres et ait de cette façon la possibilité de comprendre plus largement leur sens.

Grâce ainsi à une réflexion sur la perception des œuvres d'art pour les handicapés de la vue, on peut – en plus de trouver des solutions intéressantes et adéquates pour ces derniers – arriver à faire voir les œuvres aux voyants de manière différente, en leur donnant de nouvelles perspectives. Ces réflexions permettent en outre de mettre en garde ceux qui accordent une toute puissance révélatrice à la vue. Les autres sens doivent eux aussi être pris en compte pour appréhender de façon appropriée le monde et les œuvres d'art. Ce n'est ainsi qu'à travers une approche multisensorielle que l'on peut espérer réussir à saisir et comprendre un peu mieux ces choses si diverses qui nous entourent: que ce soit la vie, l'art ou tout ce qui se trouve dans ces lieux qui portent le nom de « musées ».

9. Bibliographie

Ouvrages:

Arasse, Daniel, *On n'y voit rien*, Denoël, Paris, 2000.

Barbe-Gall, Françoise, *Comment parler d'art aux enfants*, Le baron perché, Paris, 2007.

Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain, *L'amour de l'art*, Les éditions de minuit, Paris, 1969.

Caillet, Elisabeth, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995.

Château, Dominique, *Arts plastiques: archéologie d'une notion*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

Château, Dominique, *Le Bouclier d'Achille: théorie de l'iconicité*, Harmattan, Paris, 2000.

De Bary, Marie-Odile, Tobelem, Jean-Michel, *Manuel de Muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musées*, Séguier, 1998.

De Oliveira, Nicolas, OXLEY, Nicola, PETRY, Michael, *Installation II: l'empire des sens*, Thames & Hudson, Paris 2003.

Diderot, Denis, *Lettres sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Gallimard, Paris, 2004.

Direction des Musées de France, *Des Musées pour tous: Manuel d'accessibilité physique et sensorielle des musées*, Amplitude, Paris, 1997.

Fauchard, Cécile, Bringrown, Marlène, *Musées sans exclusive 2000: Conditions d'accès et offre de médiation à l'intention des personnes ayant un handicap visuel*, Direction des musées de France, Paris, 2000.

Fibicher, Bernard, *Carlo Valsecchi: Frutta e Verdura*, Five continent Edition, Milano, 2008.

Fondation de France, ICOM-France, *Des musées ouverts à tous les sens: mieux accueillir les personnes handicapées*, Fondation de France et ICOM-France, Paris, 1991.

Fondation de France, ICOM-France, *Museums Without Barriers: a new deal for disables people*, Routledge, Fondation de France et ICOM-France, Londres, 1991.

Garcia-Adamez Christine, Thuler Céline, sous la direction de M. Pierre Cattin, *Des expositions ouvertes aux personnes aveugles et malvoyants: aménagements de l'environnement appliqués aux musées et aux expositions*, travail présenté à l'Ecole d'études sociales et pédagogiques pour l'obtention du diplôme d'ergothérapie, Lausanne, 1999.

Gob, André, Drouguet, Noémie, *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, Paris, 2006.

Groff, Gerda, Gardner, Laura, *What Museum Guides Need To Know: Access for Blind and Visually Impaired Visitors*, American Foundation for the Blind, New York, 1990.

Heinich, Nathalie, *Faire Voir: l'art à l'épreuve de ses médiations*, Les impressions nouvelles, Paris, 2009.

Homère, *Illiade*, Babel, Arles, 1995.

ICOM-France, *Dialogues franco-allemands des musées de sciences. 3èmes Rencontres*, Berlin, 14 - 16 octobre 2007, Paris, 2007

Kennedy, John Miller, *Drawing and the blind: pictures to touch*, Yale University Press, New Haven and London, 1993.

Krug, Franz Karl, *Didaktik für den Unterricht mit sehbehinderten Schülernp*, Reinhardt, München, 2001.

KURTOS, Karl, *Henri Michaux et le visuel - ekphrasis, mimésis, énergie*, Editions Peter Lang, Bern, 2007.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Hermann éd. des sciences et des arts, Paris, 2002.

Le théâtre du crime. Rodolphe A. Reiss 1875-1929, catalogue d'exposition, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Unil et Musée de l'Elysée, Lausanne, 2009.

Lumen: Carlo Valsecchi, catalogue d'exposition, Hatje Cantz, Musée de l'Elysée, Lausanne,

2009.

Locke, John, *Essai sur l'entendement humain*, J. Vrin, Paris, 2001.

Maitasky, Michail, *Platon penseur du visuel*, L'Harmattan, 2005

Merleau-Ponty, Claire, Jean-Jacques, Ezrati, *L'exposition: théorie et pratique*, L'Harmattan, Paris, 2008.

Mottaz-Baran, Arlette, *Public et Musées en Suisse: représentation emblématiques et rituel social*, Peter Lang, Berne, 2005.

Morizot, Jacques, Pouivet, Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, A.Colin, Paris, 2007.

Platon, *Phèdre*, GF Flammarion, Paris, 1999.

Probst, Karin, Spring, Stefan, *Lorsque voir autrement devient un défi*, Union centrale suisse pour le bien des aveugles UCBA, Berne (CH), 2008.

Ramirez, Juan Antonio, *Les Usines à valeurs. Ecosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art*, 1994, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995.

Riegl, Alois, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, Edition du Seuil, Paris, 1984.

Salzhauer Axel, Elisabeth, Sobol Levent, Nina, *Art beyond sight: a resource guide to art, creativity and visual impairment*, Art education for the blind, AFP Press, New-York, 2003.

Saramago, José, *Cecità*, Einaudi, 2005.

Savinel Christine, Gagnebin Murielle, *Le commentaire et l'art abstrait*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Nancy, 1999.

Schaefer, John, *Sight Unseen: The Art of Active Seeing*, GoodYear Books, Glenview, 1995.

Schiele, Bernard, Koster, Emllyn H, *La révolution de la muséologie des sciences*, Presses Universitaires de Lyon, Editions Multimondes, Lyon, 1998.

Shapiro, Meyer, *Les mots et les images: sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris, 2000.

Shore, Irma, Jacinto, Beatrice, *Access To Art: A Museum Directory for Blind and Visually Impaired People*, American Foundation for the Blind, Museum of American Folk, New York, 1989.

Sophys-Véret, Sandrine, *Culture et Handicap: Guide pratique de l'accessibilité*, Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2007.

Tilden Freeman, *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 3 ed, 1977.

Articles:

Arnheim, Rudolf, "Drawing and the Blind. Pictures to Touch by John M. Kennedy", in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 29, no. 1, University of Illinois Press, 1995, pp. 111-114.

Arnheim, Rudolf, "Perceptual Aspects of Art for the Blind", in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 24, no. 3, University of Illinois Press, 1990, pp. 57-65.

Benoist, Maître Robert, "Rendre les musées accessibles aux aveugles" in *Le Valentin Haüy*, no. 22, 1991, pp. 24-25.

Bienkowski, Monika, "Kunst für blinde Menschen", in Stiller, Jürgen, *Bildräume - Bildungsräume, Kulturvermittlung und Kommunikation im Museum*, Dortmunder Schriften zur Kunst, Bd. 5, Norderstedt, 2007, pp. 93-103.

Bonsack, Carine, "La culture accessible aux personnes ayant un handicap", in *museum.ch*, no. 4, 2009, ICOM-Suisse, pp. 104-106.

Bromberger, Christian, "Toucher", in *Terrein*, no. 49, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2007. pp. 5-10.

Château, Dominique, "Arts plastiques, art appliqué: de l'utilité de ces notions menacés", in *In Situ*, no.12, CRDP des Pays de la Loire, Nantes, 2002.

Delevoy-Otlet, Suzanne, "Le musée des aveugles Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles", in *Muséum*, no. 3, 1976, pp. 174-176.

Devallon, Jean, "Le Musée est-il vraiment un média?", in *Publics et Musées*, no. 2, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992, pp. 99-123.

Directions des Musées de France, "Les musées et les handicapés visuels" in *La lettre des musées de France*, no. 58, Direction des Musées de France, Paris, 1995.

Duamal-Pacowska, Halina, "Les expositions scientifiques sont-elles destinées exclusivement aux gens qui voient ?", in *Muséum*, no. 3, 1976, pp. 172-174.

Halpern, Catherine, "Faut-il toucher pour voir? Retour sur le problème de Molyneux", in *Terrein*, no. 49, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2007, pp. 27-36.

Heffernan, James A. W., "Ekphrasis and Representation", in *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, The Johns Hopkins University Press, Spring 1991, pp. 297-316.

Lemerise, Tamara, "Les adolescents au musée", in *Publics & Musées*, no. 15, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1999, pp. 9-27.

Lichtenstein, Jacqueline, "La description de tableaux: énoncé de quelques problèmes", in *La description de l'oeuvre d'art: du modèle classique aux variations contemporaines*, 295-302.

M.M. Lopes, Dominic, "Art Media and the Sense Modalities: Tactile Pictures", in *The Philosophical Quarterly*, Blackwell Publishing for The Philosophical Quarterly, vol. 47, no. 189, 1997, pp. 425-440.

Polydorou-Benaki, Iphegenia "Le Musée tactile d'Athènes: un instrument pédagogique ait service des aveugles" in *Muséum*, no.162, 1989, pp. 78-80.

Ryser, Annette, "Au musée, Milestone en main", in *Clin d'oeil*, Fédération Suisse des Aveugles et malvoyants, Septembre 2008, pp. 26-27.

Scheytt, Oliver, "Kultur für alle und von allen – ein Erfolgs – oder Auslaufmodell ?", in *Mandel, Birgit, Kulturvermittlung: zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2005, pp. 25-30.

Schiele, Bernard, "L'invention simultanée de l'exposition et du visiteur", in *Publics et Musées*, no. 2, 1992, pp. 71-97.

Schwartz, Fred, "Art for Exceptional", in *Art Education*, vol. 27, no. 7, National Art Education Association, 1974, pp. 15-18.

Vuillaume, David, Zellweger, Nicole, "Médiamus: état des lieux de la médiation culturelle en Suisse", in *Museum.ch*, n.1, ICOM-Suisse, pp. 84-87, 2006.

Ressources électroniques:

Art Berkeley Museum, *Blind at the Museum*

(URL: consulté le 24 novembre 2009)

<http://www.blindatthemuseum.com/>

Bilanges, Thomas, "De la Main au langage", in *Lettre de l'OCIM*, no, 74, 2001, pp. 3-5.

(URL: consulté le 12 octobre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO074/LO.%2074\(1\)%20pp.%2003-05.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO074/LO.%2074(1)%20pp.%2003-05.pdf)

Cassin, Barbara, "L'« Ekphrasis »: du mot à mot", in *Vocabulaire européen des philosophies – Échantillon IMAGE*:

<http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>, consulté le 4 decembre 2009

Centre Pompidou, "Images Tactiles", in *Activités pour les visiteurs handicapés*:

http://www.handicap.centrepompidou.fr/handicapcp/site/index.php?page=contenu&page_id=31

, consulté le 29 novembre 2009.

Château, Dominique, "Plastique, arts plastiques, « Bildenden Künste »", in *Vocabulaire européen des philosophies – Échantillon IMAGE*, tiré de: <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>, consulté le 19 novembre 2009.

De Ramefort, Marie, "Pour une nouvelle pédagogie au musée", in *Lettre de l'OCIM*, no. 74, 2001, pp. 6-8.

(URL: consulté le 12 octobre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO074/LO.74\(2\)pp.06-08.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO074/LO.74(2)pp.06-08.pdf)

Deshayes, Sophie, "Audioguides et musées", in *Lettre de l'OCIM*, no. 79, 2002

(URL: consulté le 10 décembre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO079/LO.79\(5\)-pp.24-31.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO079/LO.79(5)-pp.24-31.pdf)

Donahue, Paul F., "Collection = musées?", in *Les nouvelles de l'ICOM: la définition de musée*: vol. 57, no. 2, 2004.

(URL: consulté le 26 octobre 2009)

http://ICOM.museum/pdf/F_news2004/p4_2004-2.pdf

Ferriot, Dominique, Présentation de la publication d'ICOM-France: *Dialogues franco-allemands des musées de sciences. 3èmes Rencontres*, Berlin, 14 - 16 octobre 2007, Paris, 2007, in *Actualités Muséologiques*, septembre 2009.

(URL: consulté le 26 octobre 2009)

<http://www.ICOM-musees.fr/index.php/page/index/Actualites-museologiques>

Ferron, Eric, "Pour voir les musées autrement..." in *Lettre de l'OCIM*, no. 90, 2003, pp. 4-13.

(URL: consulté le 12 octobre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO090/LO.90\(1\)-pp.04-13.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO090/LO.90(1)-pp.04-13.pdf)

Galico, Agnès, Laemmell, Christine, "Quand le visiteur apprend des visiteurs", in *Lettre de l'OCIM*, no. 96, 2004, pp. 25-31.

(URL: consulté le 12 octobre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO096/LO.96\(4\)-pp.25-31.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO096/LO.96(4)-pp.25-31.pdf)

ICOM, *Evolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)*.

(URL consulté le 30 octobre 2009)

http://ICOM.museum/hist_def_fr.html

ICOM, *Les professions de musée en Suisse, version provisoire novembre 2008.*

(URL: consulté le 14 décembre 2009)

www.museums.ch/fileadmin/.../Professions_de_musees_2008.pdf

Le site de la médiologie, *Qu'est-ce que la médiologie?*

(URL: consulté le 30 novembre 2009)

<http://www.mediologie.org/>

Lichtenstein, Jacqueline, "La comparaison des arts" in *Vocabulaire européen des philosophies-Échantillon IMAGE.*

(URL consulté le 19 novembre 2009)

[http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html.](http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html)

Mediamus, *Définition de médiation culturelle*

(URL: consulté le 10 décembre 2009)

http://www.mediamus.ch/index.php?fr_definitionen-mediamus-2

Musée de L'Elysée, Présentation de l'exposition *Lumen.*

(URL: consulté le 27 novembre 2009)

[http://www.elysee.ch/index.php?id=134&tx_exposition_pi1\[expoUID\]=92](http://www.elysee.ch/index.php?id=134&tx_exposition_pi1[expoUID]=92)

Musée de L'Elysée, Présentation de l'exposition *Théâtre du Crime: Rodolphe A. Reiss (1875-1929).*

(URL: consulté le 27 novembre 2009)

<http://www.elysee.ch/index.php?id=134>

Musée de L'Elysée, Présentation de l'exposition *Teen City: l'aventure adolescente*.

(URL: consulté le 27 novembre 2009)

[http://www.elysee.ch/index.php?id=134&tx_exposition_pi1\[startingPoint\]=10](http://www.elysee.ch/index.php?id=134&tx_exposition_pi1[startingPoint]=10)

Musée du Louvre, *Mode d'emploi à destination des publics en situation d'handicap*,

(URL: consulté le 3 decembre 2009)

http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_50980_v2_m56577569831211798.pdf

Musée du Louvre, *Programme visiteurs sourds et déficients visuels septembre/décembre 2009*

(URL: consulté le 3 décembre 2009)

http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_53029_v2_m56577569831247104.pdf

Musée du Quai Branly, *Visiteurs handicapés*.

(URL: consulté le 1 décembre 2009)

<http://www.quaibrantly.fr/fr/musee/venir-au-musee/audioguide.html>

Museo Tattile Statale Omero, *Collezioni*

(URL: consulté le 16 octobre 2009)

<http://www.museoomero.it/main?pp=collezione&idLang=3>

Museo Tattile Statale Omero, *Pubblicazioni*

(URL: consulté le 16 octobre 2009)

<http://www.museoomero.it/main?p=pubblicazioni&idLang=3>

Museum of Modern Art (MOMA), *Visitors with disabilities*

(URL: consulté le 1 décembre 2009)

<http://www.moma.org/visit/plan/accessibility>

Neid, Laurence, Quéval, Pascale, "Réflexion générale d'une non-voyante dans le cadre de l'ouverture des musées aux déficients visuels", in *Lettre de l'OCIM*, no. 30, 1993, pp. 15-17.

(URL: consulté le 12 octobre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO030/LO.30\(3\)-pp.15-17.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO030/LO.30(3)-pp.15-17.pdf)

Neid, Laurance, "Un Nouveau système d'auto-guidage pour non-voyants" in *Lettre de l'OCIM*, no. 30, 1993, pp.9-14.

(URL: consulté le 12 octobre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO030/LO.30\(2\)-pp.09-14.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO030/LO.30(2)-pp.09-14.pdf)

OCIM, Présentation du Séminaire "Les centres d'interprétation du patrimoine", 17 et 18 janvier 2008 à Dijon, in *Actualité CSTI-Congrès et Colloques*.

(URL: consulté le 25 octobre 2009)

<http://www.ocim.fr/Les-centres-d-interpretation-du>

Office Fédéral de la Statistique, "Forte Incapacité", in *Etat de santé de la population – Données, Indicateurs*.

(URL: consulté le 1 novembre 2008)

<http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/themen/14/02/01/key/04.html>.

ONCE, *Culture*

(URL: consulté le 20 octobre 2009)

<http://www.once.es/acc/otras-webs/francais/SERVICESSOCIAUX/Cultur>

ONCE, *Qu'est-ce que l'ONCE?*

(URL: consulté le 20 octobre 2009)

<http://www.once.es/acc/otras-webs/francais/QuestONCE>

ONCE, *El Museo Tipologico*

(URL: consulté le 20 octobre 2009)

<http://www.once.es/home.cfm?id=271&nivel=4&orden=6>

Palais de la Découverte, Présentation de l'exposition *Né pour sentir & les nouveaux nez.*

(URL: consulté le 26 octobre 2009)

<http://www.palais-decouverte.fr/index.php?id=1738>

Polymorpe Design

(URL: consulté le)

<http://www.polymorphe-design.fr/index.php>

Schwartz, Corinne, "La Maquette tactile" in *Lettre de l'OCIM*, no. 74, 2001, pp. 9-11.

(URL: consulté le 12 octobre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO074/LO.74\(3\)-pp.%2009-11.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO074/LO.74(3)-pp.%2009-11.pdf)

Schwartz, Corinne, "Les 25 ans du Musée en Herbe, un anniversaire pour parler de la médiation", in *Lettre de l'OCIM*, no. 72, 2000, pp.3-9.

(URL: consulté le 7 novembre 2009)

[http://doc.ocim.fr/LO/LO072/LO.72\(1\)-pp.03-09.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO072/LO.72(1)-pp.03-09.pdf)

The British Museum, *Access*

(URL: consulté le 1 décembre 2009)

<http://www.britishmuseum.org/visiting/access.aspx?lang=en#Multimedia>

Van Mensch, Peter, "Musées en mouvement: Point de vue dynamique et provocateur sur l'interaction muséologie-musées", in *Museology and Museum, Muséologie et Musées*, Helsinki-Espoo, September/septembre 1987, Icofom Studies no. 12, pp. 25-28.

(URL: consulté le 24 novembre 2009)

[http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%201-23%20pdf/ISS%2012%20\(1987\).pdf](http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%201-23%20pdf/ISS%2012%20(1987).pdf)

Vaillant, Pascal, *Intéraction entre modalités sémiotiques: de l'icône à la langue*, 1997

(URL: consulté le 10 décembre 2009)

<http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/32/72/66/PDF/these.pdf>

Wagensberg, Jorge, "Ici, il est interdit de ne pas toucher", *Patrimoine mondial. Septs écrivains au pays des merveilles - Le courrier de l'Unesco*, Décembre 2000, pp.14-15.

(URL: consulté le 26 octobre 2009)

<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001213/121326f.pdf>