

Ecole doctorale de l'EHESS

Laboratoire d'anthropologie sociale

Doctorat

Discipline : Anthropologie sociale et ethnologie

SCHMITT PIERRE

Signes d'ouverture

*Contributions à une anthropologie
des pratiques artistiques en langue des signes*

Thèse dirigée par: Brigitte Derlon

Date de soutenance : le 14 décembre 2020

Rapporteurs 1 Cécile Leguy, Université Sorbonne Nouvelle
2 Luca Greco, Université de Lorraine

Jury 1 Cécile Leguy, Université Sorbonne Nouvelle
2 Luca Greco, Université de Lorraine
3 Andrea Benvenuto, EHESS
4 Marion Blondel, CNRS, Paris 8 (UMR 7023)
5 Mike Gulliver, Université de Bristol

À Denise, Marc et Chuck.

Résumé

Ces contributions à une anthropologie des pratiques artistiques en langue des signes s'articulent autour d'une réflexion associant processus de création, œuvres et publics. L'étude des mises en scènes de la langue des signes, au théâtre, au cinéma, à la télévision, ou en ligne, nécessite la construction d'un modèle sémiotique qui ne sépare pas les locuteurs et les langues en amont de l'analyse.

Je fournis ainsi un certain nombre de repères concernant les études linguistiques sur les langues des signes et les "gesture studies" afin d'éclairer les renouvellements épistémologiques et méthodologiques dans l'étude de communication humaine. De la langue à la culture, je reviens également sur l'étude des sourds comme groupe culturel et linguistique par les *Deaf studies* dans la mesure où si de nombreux travaux qui en relèvent sont connus en France, rares sont les publications qui interrogent ce champ en tant que tel. L'exposé de leurs relations avec les *disability studies* et de certains positionnements vis-à-vis de la catégorie du « handicap » constituent une autre contribution nécessaire afin de mieux comprendre les cadres contemporains au sein desquels les pratiques artistiques en langue des signes se développent et se diffusent.

Les textes théoriques contribuant à une institutionnalisation des pratiques artistiques en langue des signes sont aussi très rares. C'est pourquoi je me suis livré à l'exégèse des « nouvelles directions et définitions » proposées par Dorothy Miles et Louie Fant en 1976, dans le contexte américain de professionnalisation du « théâtre sourd » au sein du *National Theatre of the Deaf*. Je présente ensuite ce dernier et l'évolution de ses créations afin de rendre compte de son influence sur les débuts de l'*International Visual Theatre* en France.

Et si c'est par le théâtre que les pratiques artistiques en langue des signes ont été professionnalisées et sont entrées dans l'espace public, la popularité actuelle du « chansigne » m'a conduit à m'interroger sur l'identité de ses praticien-ne-s et la diversité de ses formes. L'étude des créations audiovisuelles qui y sont liées offrait une étude de cas pour appliquer une analyse multimodale tenant compte des langues mises en scène, de l'identité et des compétences des artistes, des intentions artistiques et des publics visés. Enfin, au sein d'un monde de l'art signant, l'étude de festivals comme contexte de réception m'a permis de documenter la manière dont l'évolution des inter-actions entre sourds et entendants par le partage de la langue des signes contribuent à l'émergence d'une « communauté signante ».

Mots-clefs : Anthropologie linguistique, études sourdes, ethnographie, pratiques artistiques, *performance studies*, *disability studies*.

Abstract

These contributions to an anthropology of artistic practices in sign language associate thoughts on creative processes, works of art and audiences. Studying sign language « mises en scènes », in theater, in movies, on television, or online, requires a semiotic model that does not separate speakers and languages before undertaking analysis.

I thus provide some insight on gesture studies and linguistic studies on signs in order to shed light on current epistemological and methodological issues in the study of human communication. From language to culture, I will also address the description of deaf people as a cultural and linguistic group by Deaf studies. Deaf studies are known in France but French works interrogating their very existence as a field are rare. Presenting the relationship between Deaf studies and disability studies will be another necessary step toward understanding the contemporary frameworks within which artistic practices in sign language are developing and spreading.

Theoretical texts contributing to the institutionalization of artistic practices in sign language are also rare. This is why I dedicated myself to a thorough investigation of the “new directions and definitions” suggested by Dorothy Miles and Louie Fant in 1976, in the context of professionalization of “deaf theater” within the National Theater of the Deaf. I then present the NTD and the evolution of its creations to highlight its influence on the beginnings of the International Visual Theater in France.

While artistic practices in sign language have been professionalized and entered public space through theatre, current popularity of « singing in sign language » has led me to question its practitioners' identities and the diversity of its forms. The study of sign language music videos has offered a case study to apply a multimodal analysis, taking into account staged languages, artists' identities and skills, artistic intentions and targeted audiences. Finally, within a signing art world, the study of festivals as reception context allowed me to document how evolutions of deaf/hearing interactions through the sharing of sign language contribute to the emergence of a “signing community”.

Keywords : Linguistic anthropology, Deaf studies, ethnography, artistic practices, performance studies, disability studies

Remerciements

Je tiens à remercier Brigitte Derlon, Kailyn Aaron-Lozano, Hatice Aksen, Jean-Loup Amselle, Luce Aubry, Talia Bachir-Loopuyt, Anne Bamberg, Catherine Barral, Sébastien Baud, Diane Bedoin, Cynthia Benoit, Andrea Benvenuto, Fabrice Bertin, Marion Blondel, Dennis Blitz, Suzy Bossard, Leïla Boutora, Sylvain Brétéché, Yann Cantin, Cécile Canut, Sylvain Caschelin, Nadège Chabloz, Julie Chateauvert, Agnès Clerc-Renaud, Irina Costache, Marie Coutant, Christian Cuxac, Patrice Dalle, Sophie Dalle, Jean Dagron, Yves Delaporte, Jennifer K. Dick, Jean-Pierre Dormois, Alessandro Duranti, Nicolas Elias, Ruth Erickson, Gabriel Facal, Stéphanie Feyne, Julie Giabiconi, Guillaume Fernandez, Michele Friedner, Edith Gaillard, Brigitte Garcia, Michael Gaultois, Shane Gilchrist, Alice Goffman, Charles Goodwin, Marjorie Goodwin, Stephanie Graff, Line Grenier, Gilles Grienenberger, Philippe Gruca, Mike Gulliver, Linda Haapajärvi, Mélanie Hamm, Bronwyn Haslam, John Haviland, Jérôme Hergueux, Hervé Hudebine, Hélène Hugounenq, Sara Iglesias, Alexis Karacostas, Sylvain Kerbouc'h, Austin Kocher, Joanna Kusiak, Annelies Kusters, Philippe Lacour, Anna Langenbruch, Elise Lantz, Françoise Le Borgne Uguen, Véronique Leduc, Lynda Lelièvre, Amandine Le Maire, Elise Leroy, Dan Levitt, Fanny Limousin, Ceil Lucas, Fanny Macé, Laurence Meurant, Rezenet Moges, Denis Monnerie, Bill Moody, Cristina Moya, Elena Pizzuto, Miriam Prieto, Jean-François Ravaud, Julien Rentz, Annie Risler, Nicole Roux, Richard Sabria, Marie-Anne Sallandre, Richard Schechner, Olivier Schetrit, Philippe Schlenker, Florent Schmitt, Sandrine Schwartz, Stephanie Schwerter, William Sherlaw, Patrick Tenoudji, Soline Vennetier, Alain Vilbrod, Isabelle Ville, Whitney Walton, Erin Wilkinson, Gesa Zur Nieden, ainsi que Daniel Abbou, Katia Abbou, Victor Abbou, Jean-Yves Augros, Alain Bacci, Danièle Baly, Colombe Barsacq, Djenebou Bathily, Matthias Berger, Alexandre Bernhardt, Levent Beskardes, Vincent Bexiga-Aubin, Anne-Marie Bisaro, Carlos Carreras, Igor Casas, Jacky Chabbey, Marie-José Chabbey, Mathilde Chabbey, Nicolas Cheucle, Noémie Churlet, Maud Colin, Martin Cros, Jules Dameron, Sirim Durmaz, Patrick Gache, Tyrone Giordano, Mathias-Henri Glenard, Christine Grandin, Maati El Hachimi, Isabelle Florido-Monnier, Didier Flory, Anthony Guyon, Sandrine Herman, Sherry Hicks, Evelyne Koenig, Julia Koenig, Tommy Korn, DJ Kurs, Delphine Labes, Emmanuelle Laborit, Marie Lamothe, Michel Lamothe, Lucie Lataste, Lilian Lefranc, Anne-Christine Legris, Bernard Le Maire, Thumette Léon, Karine Liennel, Sylvain Lioté-Stasse, David Lobry, Laurène Loctin, Annie Mako, Alexandra Masbou, Ipek Mehlum, André Minguy, Laetitia Morvan, Camille Nicollini, Colin O'Brien-Lux, Guylaine Paris, Ralph Robbins, Yoann Robert, Delphine Saint Raymond, Adamo Sayad, Anna Schumacher, Negin Singh, Pauline Stroesser, Sylvanie Tendron, Christophe Touchais, Laëtitia Tual, Catherine Vella, Laurent Valo, Hocine Zergaoui, Mustafa Zergaoui et l'ensemble de mes *old friends from youngs years*.

Table des matières

Remerciements.....	6	
Introduction.....	13	
« Qui sont les sourds ? ».....	18	
Des théories de la culture.....	22	
Sourds et sourds.....	24	
Le réveil Sourd.....	27	
Rencontrer les sourds.....	29	
... sur le terrain des pratiques artistiques en langue des signes.....	33	
Contribuer à l'étude des pratiques artistiques en langue des signes.....	35	
Acte I		
Un champ d'étude anthropologique :		
De l'étude des signes, des gestes et des Sourds		39
Chapitre 1 - Ce que parler (avec ses mains) veut dire.....	41	
De la découverte pragmatique à la démonstration théorique.....	46	
De la double articulation à la théorie de l'iconicité.....	47	
Réveil Sourd et importation théorique.....	50	
D'un objet périphérique à un analyseur de la faculté de langage.....	52	
Diversification et consolidation des recherches : diachronie, étymologie.....	54	
Universaux, dialectologie, typologie.....	56	
Interprétation, éducation, critique sociale.....	59	
Pour une anthropologie de la langue des signes.....	61	
Chapitre 2 - Gestes des sourds : entre esthétique et linguistique.....	65	
La langue des signes comme parole.....	68	
Entre langue, geste et pensée : gesture studies et multimodalité.....	72	
Esthétisation de la langue des signes : un statut linguistique questionné.....	78	
« Signes de/d' (in)compréhension : langues des signes dans les médias, langues des signes dans les gesture studies ».....	87	
Médias, langue des signes(s), espace public : le boum américain.....	88	
Les espaces sémiotiques multimodaux et leur analyse.....	89	
Où se situe la langue (des signes) ?.....	89	
Chapitre 3 - Deaf studies, disability studies.....	91	
L'émergence des Deaf studies.....	94	
Des espaces français de réception des Deaf studies.....	99	
Deaf Geographies.....	103	
Des « Sourds en Amérique » aux « Sourds à travers le monde ».....	107	
WFD, Deaf studies et plaidoyers contemporains.....	108	
Deaf studies et plaidoyers contemporains : handicap et droits linguistiques.....	113	
Des sourds comme handicapés.....	114	
Assimilation et (in)visibilité.....	116	

De l'incompatibilité théorique aux alliances.....	119
Raisonnement en terme de déficience : une inertie du modèle médical ?.....	123
De la définition sociale du handicap et du collectif des sourds.....	126
Chapitre 4 - Critical Deaf studies.....	131
« Bridging the Gap » : De la place des entendants aux relations à la communauté	135
Des « Sourds »... et des entendants.....	141
Décrire vs prescrire.....	143
« Penser le cas sourd pour lui-même ».....	147
Nouveaux discours, nouveaux espaces : les langues des Deaf studies.....	152
Acte II	
Le théâtre des signes :	
De l'institutionnalisation des théâtres sourds.....	161
Chapitre 5 - Des « nouvelles directions » pour l'étude des pratiques artistiques en langue des signes.....	163
À la recherche de « nouvelles directions » ?.....	165
Corpus : intertextualité entre Deaf studies, disability studies et performance studies.....	167
Théâtre en langue des signes, théâtre de la langue des signes et théâtre sourd ...	172
Un modèle bipolaire ?.....	173
D'une « expérience nécessairement partagée » à des « identités » figées ?.....	176
Sign-language theatre et deaf theatre : des idéaux-types ?.....	178
Raconter les « vies des personnes sourdes » : vitalité et portée du théâtre (sourd)	179
La (non)mise en scène de la surdité dans le théâtre de la langue des signes.....	181
« Le théâtre américain Sourd ».....	185
De la théorie aux pratiques analysées.....	188
Vers « un meilleur théâtre ».....	190
Le développement d'un théâtre « pour, par, et à propos des personnes sourdes »	194
Chapitre 6 - National Theatre of the Deaf et International Visual Theatre : destins croisés.....	199
La création du NTD.....	202
La création d'une forme multimodale et bilingue.....	206
Du théâtre de la langue des signes au théâtre sourd.....	209
Entre création et répertoire.....	214
« The Traveling Troupe ».....	216
La formation des comédiens.....	217
Auteurs et metteurs en scène sourds.....	218
Les Enfants du silence.....	219
L'influence du NTD sur la création d'IVT.....	220

Acte III	
Scènes contemporaines :	
Ethnographies de pratiques artistiques en langue des signes.....	223
Chapitre 7 - Du chan(t)signe.....	225
Du chan(t)signe et des « néologismes bilingues ».....	230
Traduction, interprétation de concert : « le chansigne, qu'est-ce que c'est ? ».....	234
« Différents types de chansigne ».....	238
Des groupes aux duos : le chan(t)signe en France.....	241
Langue, culture et accessibilité.....	247
Réseaux et lieux de diffusion du chan(t)signe.....	249
L'enjeu de la forme.....	253
Financement participatif et réseaux (sociaux).....	255
Le chan(t)signe comme spectacle de la langue des signes.....	260
Le chan(t)signe : une pratique (pour les personnes) en situation de handicap.....	263
Au-delà de l'audisme : des pratiques « sourcistes » et « ciblistes » ?.....	266
Critique du discours de l' « accessibilité » : de l'« accès » au discours à la création	269
De l'incontournabilité du chan(t)signe.....	272
Chapitre 8 - La création audiovisuelle.....	277
Noir Désir, Comme elle vient (1997) : les sourds comme collectif.....	279
Florent Pagny, Savoir aimer (1998).....	283
Paul Mac Cartney, My Valentine (2013).....	285
The Man I love, Pina Bausch (1982).....	289
Le cas Jules Dameron : éléments de sémiotique audiovisuelle.....	291
Sean Forbes : polyphonie de l'expression sourde.....	295
D-PAN : de la polyphonie dans le chan(t)signe.....	299
Inspirer la jeunesse sourde.....	303
Chapitre 9 - Les festivals signants.....	307
Arts, culture et communautés sourdes locales : passé et présent.....	314
Toulouse, capitale culturelle sourde.....	315
Élites et réseaux internationaux.....	320
Les festivals comme opportunités de rencontre entre les réseaux locaux et internationaux.....	322
Clin d'oeil, ville sourde éphémère.....	324
De la « communauté sourde » aux « communautés signantes ».....	327
Conclusion - Signes d'ouverture.....	333
Bibliographie.....	337
Annexe 1 - « Amsterdam Manifesto ».....	389
Annexe 2 - Processus de révision de la CIF et loi de 2005 :	391

Annexe 3 - « Pièce sourds festival d'Avignon : "Vole mon dragon" ».....	395
Annexe 4 - Transcription : vidéo Brut « C'est quoi le chansigne ? ».....	396
Annexe 5 - Planches « mise en scène de l'égalité » / « mise en scène égalitaire ».....	398
Annexe 6 - Planches Rayon d'écrits : Eaux vives et terres nues, Elle a tant, clown.....	403
Annexe 7 - Planche Albaricate : Chanson pour les yeux et les oreilles.....	406
Annexe 8 - Planches festivals : Sign'ô, Souroupa.....	407
Glossaire.....	409

Introduction

Introduction

J'ai rencontré les sourds par le plus grand des hasards. Un soir de septembre 1992 où je zappais sans conviction devant mon poste de télévision, mon regard s'est arrêté sur des gens qui faisaient d'étranges gestes. C'était une émission de « La Marche du siècle », dirigée par Jean-Marie Cavada, et intitulée « Le peuple des sourds ». Je suis resté devant l'écran, intrigué, puis fasciné, puis bouleversé par ce que je voyais.

(Delaporte, 2002 : 1)

Il est aujourd'hui commun de voir et d'entendre parler de la Langue des Signes française (LSF). À travers une vaste littérature, sur Internet ou d'autres supports multimédias, les occasions ne manquent plus de constater son expansion et de découvrir ce qu'est la « culture sourde » (Delaporte, 2002, 1998a, b ; Mottez, 1992 ; Lachance, 2002). Dans la rue, les cafés, le métro, à la télévision, au théâtre ou dans les musées, dans les cours de langue des associations, à l'école et à l'université, dans les services publics voire dans les entreprises, la Langue des Signes (LS) se donne à voir par la diversité de ses modes d'expression.

(Kerbouc'h, 2012 : 9)

Sur la scène publique, la langue des signes, longtemps restée méconnue, s'affiche désormais dans les médias, se diffuse sur les réseaux sociaux et fait l'objet de formations ouvertes au grand public. Il est aujourd'hui possible en France de se familiariser avec la langue des signes dès la crèche, de présenter une épreuve facultative de langue des signes au baccalauréat et même de poursuivre des études supérieures dans ce domaine en s'orientant vers l'enseignement ou l'interprétariat.

(Bedoin, 2018 : 3)

La langue des signes bénéficie d'une visibilité inédite¹. Tel est le constat des

¹ En ce qui concerne le cinéma français récent, on notera la réalisation de deux longs métrages de fiction *La famille Bélier* d'Eric Lartigau et *Marie Heurtin* de Jean-Pierre Améris, sortis en 2014. Au-delà du fond, leurs principales différences résident dans le casting d'entendants ou de sourds pour les rôles principaux ainsi que dans le traitement du sous-titrage. Du côté des documentaires, presque vingt ans après *Le pays des sourds* de Nicolas Philibert (1992), la question de l'éducation a été traitée d'un point de vue critique par Igor Ochronowicz et Sandrine Herman dans *Sourds et malentendus* (2009). Plaidoyer pour l'éducation en langue des signes construit autour du témoignage de Sandrine Herman, il a été plébiscité par de nombreux parents d'enfants sourds dans la mesure où il pallie au manque d'information et d'orientation des familles. La question artistique a été traitée par Marion

sociologues (Kerbouc'h, 2012 ; Bedoin, 2018) auquel l'observateur ne peut que souscrire. Nous sommes désormais loin du début des années 90, lorsque la « carrière » d'ethnologue des sourds d'Yves Delaporte avait débuté à la suite d'une révélation télévisuelle. Aujourd'hui, à travers tout type d'écrans, internet et les réseaux sociaux, qui n'a pas eu maintes fois l'occasion de remarquer la langue des signes² « sur la scène publique » (Bedoin, 2018 : 3) ?

Cette exposition sans précédent contribue à écarter la surprise ou la stupeur comme réaction face à une langue gestuelle. L'acceptation et la banalisation de la présence de la langue des signes dans l'espace public n'en fait pas pour autant un objet familier. Pour le grand public, la fascination demeure. L'altérité persiste.

Cependant, aller à la rencontre des sourds est désormais possible dans une diversité de lieux et de contextes. Les occasions de s'initier à la langue des signes ou de l'apprendre se multiplient. C'est un changement important qu'il conviendra de garder à l'esprit tout au long de la lecture de cette thèse : quel que soit leur niveau de maîtrise de la langue des signes, les locuteurs entendants sont tous les jours plus nombreux.

Du côté des sourds, les parcours et choix éducatifs ont évolué. Les parents entendants apprenant la langue des signes ne font plus exception. Ils demeurent néanmoins une minorité. Par ailleurs, les environnements scolaires d'éducation en langue des signes restent peu nombreux. Autrement dit, le choix de la langue des signes n'équivaut pas à l'accès à une éducation dans cette langue³. Statistiquement, l'éducation « oraliste⁴» domine. Bien plus, l'« intégration individuelle » promue par la loi de 2005 a encouragé la réduction des effectifs dans les établissements spécialisés en s'appliquant

Aldighieri suivant « le combat des comédiens sourds du théâtre IVT » (sous-titre) dans *Avec nos yeux* (2012). Enfin, l'intime *J'avancerai vers toi avec les yeux d'un sourd* de Lætitia Carton (2015) relève d'un cinéma d'auteur documentaire maîtrisé, par une réalisatrice entendante en hommage à un ami sourd. Il témoigne ainsi de la diversification des genres et démarches cinématographiques aujourd'hui concernés par la mise en scène de la langue des signes. Pour une synthèse des relations entre *Cinéma et surdité*, la thèse en préparation de Barbara Fougère devrait constituer un apport et un renouvellement nécessaire depuis *L'écran sourd* de Guy Jouannet (1999).

2 L'interview d'Emmanuel Macron le 14 octobre dernier, avec deux interprètes présentes à l'écran, en direct, constitue un paroxysme de cette visibilité contemporaine.

3 En 2009, selon les chiffres du ministère, on recense 10 600 élèves sourds d'âge scolaire. Sur les 3 573 élèves qui ont fait le choix d'un parcours scolaire en LSF (33.7 %), 1 170 sont en classe ordinaire (chiffres communiqués par Catherine Vella de l'ANPES).

4 Le terme comporte une portée clivante très importante dans l'histoire de l'éducation des sourds. Ici, je l'emploie de manière descriptive afin de désigner une éducation dans des situations de communication reposant sur l'usage de la parole vocale, en émission comme en réception.

parfois à des enfants signants. Les conditions de scolarisation de ces enfants sont régulièrement dénoncées par les associations de parents⁵.

Ces différents éléments concourent à donner de nouveaux aspects aux modes d'affiliation culturelle et linguistique à la « communauté sourde ». Yves Delaporte a insisté sur le fait que cette affiliation a lieu « au cours de la vie » (2002 : 30). C'est toujours le cas. Pour de nombreuses générations de sourds, il s'agit principalement de la socialisation au sein des grands internats des écoles spécialisées, rejoints à différents âges et étapes de leur scolarisation. Aujourd'hui, il est commun que des sourds ayant suivi un parcours éducatif partiellement ou complètement « oraliste » rejoignent les entendants sur les bancs de cours de langue des signes. Ce fut le parcours de certains artistes et chercheurs sourds que j'ai côtoyés dans le cadre de ce travail. Certaines personnes sourdes ont ainsi accès à la langue des signes d'une manière similaire aux personnes entendantes : à l'âge adulte, à partir d'espaces où sourds et entendants se mélangent. À ceux-ci, on peut également ajouter les devenus sourds qui sont de moins en moins réticents à apprendre la langue des signes⁶.

Ces nouvelles trajectoires sourdes et entendantes ne contredisent pas l'une des spécificités principales de la « culture sourde » et de la langue des signes : une articulation singulière entre biologique et social. C'est ainsi qu'il faut comprendre Bernard Mottez lorsqu'il décrit « la culture sourde comme solution radicale au problème de la surdité » (2006 : 78)⁷. La nouveauté, c'est que le partage de la langue des signes et

5 Ce type d'intégration « sauvage » où les moyens ne suivent ni la lettre ni l'esprit de la loi n'est pas propre aux enfants sourds. Il concerne l'ensemble des catégories d'enfants en situation de handicap scolarisés individuellement dans des classes de l'éducation nationale. La thèse de Suzy Bossard (2015), en s'intéressant particulièrement à la division sexuelle du travail et au « précarat » à l'œuvre dans l'emploi et le travail des auxiliaires de vie scolaire (AVS – aujourd'hui, accompagnantes des élèves en situation de handicap – AESH), fournit des clefs pour comprendre les aspects systémiques de cette situation généralisée.

6 Dans sa monographie, Yves Delaporte identifie très clairement les devenus-sourds comme population à part parmi les sourds, notamment à partir de leurs représentations de la surdité (2002 : 40). Leur vie d'entendant les a longtemps conduits à partager de nombreux préjugés sur la langue des signes, détournant la plupart d'entre eux de l'idée d'en devenir eux-mêmes des locuteurs. Il serait désormais plus qu'utile d'entreprendre une nouvelle étude approfondie, à la fois quantitative et qualitative, des trajectoires de vies des devenus-sourds, et en particulier de leur rapport à la langue des signes.

7 De la déficience à la culture, la définition de son objet par Yves Delaporte fait écho au propos de Bernard Mottez : « Il s'agira de gens qui ont su transmuier leur déficience en une culture (un ensemble de savoirs, de représentations de symboles, de pratiques, de rituels, se transmettant de génération en génération : ceux qu'on a longtemps baptisés sourds-muets avant que la censure de ce mot ne les noie dans un ensemble flou sans réalité anthropologique » (Delaporte, 2002 : 3-4). Concernant les articles de Bernard Mottez publiés entre 1976 et 1996 contenus dans le recueil établi par Andrea Benvenuto

d'autres éléments de la culture sourde par les entendants intervient de plus en plus comme manière de résoudre collectivement ce « problème ».

Cela concerne notamment une série de micro-espaces dans le domaine de l'enseignement (diplômes et cours de langue des signes à l'université), de la recherche (laboratoires, équipes et programmes de recherche), des médias (émissions de télévision, médias en ligne, magazines) et des pratiques artistiques (théâtres, ateliers, compagnies), où la langue des signes n'est plus seulement l'attribut des sourds : elle y est privilégiée comme moyen d'échange entre sourds et entendants. Elle y fonctionne également comme une compétence professionnelle, pour les sourds comme pour les entendants. Au sein de ces espaces, la pertinence des observations de l'ethnologue à propos de la communauté sourde du XXe siècle s'estompe progressivement :

L'autodéfinition des sourds assimile « être sourd » et « parler la langue des sourds ». Ce sont les deux faces d'une même pièce. Elles constituent un tout indissociable. Leur constante association dans les faits rend difficile, voire impossible, leur séparation conceptuelle.

C'est bien pourquoi les personnes atteintes de déficience auditive mais ne connaissant pas la langue des signes ne sont pas distingués de la foule des parlants, dont l'immense majorité sont des entendants. Quant aux entendants qui signent, ils parasitent les représentations que l'on se fait de l'être-sourd et de l'être-entendant. Selon les contextes et les interlocuteurs, cette situation entraîne deux interprétations opposées, qui peuvent être assez bien résumées en deux formules : cette personne est entendante, donc elle ne saurait parler la langue des sourds ; cette personne parle la langue des sourds, donc elle ne saurait être entendante.

(Delaporte, 2002 : 62)

En 2020, les sourds sont donc de moins en moins surpris de voir leur langue aux mains des entendants. En effet, depuis la fin des années 70 et le retour partiel de la langue des signes dans l'éducation des enfants sourds, de nombreux « professionnels entendants de la surdité » (Mato, 2017) se sont faits locuteurs de la langue des signes. Mais l'on pourra surtout évoquer, en dehors du contexte éducatif, paramédical ou médical, ce que j'appellerais dans ce cas les « professionnels entendants de la langue des

(2006), je continuerai d'y faire référence à travers ce précieux travail réédition, qui m'a permis, comme tant d'autres lecteurs, d'y avoir accès.

signes », au premier rang desquels se situent les interprètes mais également un nombre croissant de chercheurs et d'artistes. En dehors d'un usage professionnel, nous avons également mentionné le cas des parents entendants d'enfants sourds ayant fait le choix de la langue des signes. Ces faits rendent de plus en plus difficile la réduction de la présence des entendants locuteurs de la langue des signes à un phénomène de « brouillages identitaires » (Delaporte, 2002 : 62).

L'évolution des caractéristiques sociolinguistiques de la LSF, ses locuteurs et ses usages, ne permettent plus d'y voir uniquement une « langue des sourds ». À ce titre, les contributions à une anthropologie des pratiques artistiques en langue des signes que je propose ici se placent dans le cadre du renouvellement des études des langues des signes et de leurs locuteurs. Participant d'une « sociologie du langage » ou d'une anthropologie des pratiques langagières », elles invitent à s'interroger sur l'évolution historique de la distribution sociale des locuteurs d'une langue, de ses représentations et inscriptions institutionnelles, politiques, scientifiques et artistiques⁸. En filigrane, la réflexion que je soumetts ne cessera donc de porter sur la manière dont les conditions du partage d'une langue reposent sur les frontières et critères de définitions sociolinguistiques et culturelles de son groupe de locuteurs, sur les espaces qu'ils occupent, autant qu'elles contribuent à les modifier.

C'est ainsi qu'avant de nous pencher sur la question des pratiques artistiques en langue des signes (acte II et III), il s'avérera nécessaire d'établir un certain nombre de repères (acte I) concernant le statut de la langue des signes (chapitre 1 et 2), et la définition des sourds comme groupe culturel et linguistique par les sciences humaines et sociales (chapitre 3 et 4). Si nous aurons donc l'occasion d'approfondir cette question, le cadre de cette introduction invite dès à présent à se demander « qui sont les sourds ? » (Delaporte, 2002 : 19-32 ; Bedoin, 2018 : 7-22). Et puisqu'il sera question de culture sourde, je me permettrai une digression plus générale concernant les théories de la culture. Revenant aux sourds, entre la question rhétorique de Bernard Mottez, *Les*

8 Afin d'éclaircir (ou du moins d'approfondir et de documenter) les distinctions et l'histoire des relations entre sociolinguistique, sociologie du langage et anthropologie linguistique, on pourra notamment consulter les références suivantes : Rey *et al.*, 1977 ; Gruenais, 1986 ; Achard, 1993 ; Duranti, 1997 ; Calvet, 1999 ; Calvet et Varela, 1999 ; Canut, 2000 ; Silverstein, 2006 ; Leimdorfer, 2007 ; Leimdorfer, 2010 ; Monaghan, 2011 ; Bornand et Leguy, 2013. On conviendra qu'il est autant question de « point de vue » analytique (Silverstein, 2006) que « de l'usage des frontières » (Canut, 2000) théoriques et disciplinaires.

Sourds existent-ils ? (Mottez, 2006) et le titre affirmatif de la monographie d'Yves Delaporte selon lequel *Les sourds, c'est comme ça* (Delaporte 2002), le positionnement vis-à-vis de l'emploi de la majuscule initiale pour désigner à l'écrit les sourds locuteurs de langues gestuelles constituera une dernière étape préliminaire avant d'aborder ici la construction de mon objet. Celle-ci est tributaire du contexte historique dans lequel j'ai rencontré les sourds, ce qui m'amènera à considérer l'influence du mouvement social des sourds sur l'ensemble des évolutions sociolinguistiques précédemment évoquées. Enfin, je ferai donc le récit de ma rencontre avec les sourds et de la manière dont celle-ci me mena petit à petit sur le terrain des pratiques artistiques en langue des signes.

« Qui sont les sourds ? »

En France, trois à quatre millions de personnes présentent une perte d'audition. Ce constat recouvre une très grande diversité de situations. Une multitude de paramètres interviennent pour déterminer le statut d'une personne sourde : le degré et le type de surdité, l'âge auquel celle-ci est apparue, l'attitude de la famille, les parcours thérapeutiques et pédagogiques, les choix éthiques... La combinatoire que produit le croisement de ces paramètres entraîne le sentiment, très répandu chez les professionnels de la surdité, que chaque cas est spécifique.

Le paradoxe est que sur des bases aussi complexes et fragmentées se dégage cependant un groupe qui présente une très forte cohérence culturelle : celui formé par les sourds pratiquant entre eux une langue gestuelle, les mains et le visage servant d'émetteur et les yeux de récepteur. On les baptisait naguère sourds-muets, et c'est ainsi que l'homme de la rue continue de les nommer, tandis que la langue de bois administrative et médiatique les dissout dans la catégorie fourre-tout des *déficients auditifs* et autres *malentendants*. Ce sont pour la plupart des sourds de naissance ou qui le sont devenus très précocement, et dont la surdité est suffisamment sévère pour avoir entravé l'apprentissage de la parole. On rencontre cependant dans ce groupe des individus dont l'audition et la parole sont partiellement conservées, tandis que des sourds profonds en sont exclus.

(Delaporte, 1998a : 7)

Le recours à la citation intervient dans cette introduction non seulement afin de

rendre compte de la « vaste littérature » (Kerbouc'h, 2012 : 9) dont on dispose aujourd'hui concernant les sourds, mais également afin de souligner la dimension cumulative des savoirs que la recherche a produit à leur sujet⁹. L'étude des sourds à travers le prisme de la sociologie et de l'anthropologie a ainsi permis d'établir solidement l'application de la notion de culture à la description des productions collectives des sourds :

L'existence d'une langue hautement spécifique suffirait à elle seule à légitimer la notion de « culture sourde », aujourd'hui revendiquée par les sourds. La justifient de surcroît un taux très élevé d'endogamie, une sociabilité intense, des pratiques communes (par exemple des manières de table) et surtout un système de valeurs partagées, en très forte opposition avec les représentations dominantes de la surdité : pour beaucoup de sourds, les termes « sourds » et « entendants » ne sont rien d'autres que des ethnonymes. Ils ne réfèrent pas au fait de ne pas entendre ou d'entendre, mais à une opposition universelle entre « nous » qui représente la norme, si minoritaires que nous soyons, et « les autres », si divers soient-ils. La justifient enfin un ensemble de productions symboliques, que je me suis donné pour tâche d'analyser.

(Delaporte, 1998a : 10)

Autrement dit, si « culture sourde » il y a, c'est parce que l'étude des personnes présentant une *déficience* auditive locutrices de langues gestuelles a mis en avant un certain nombre de traits caractéristiques de l'identification d'un groupe culturel. Cependant, retenons que sans parler de culture sourde, et bien avant que les sciences sociales ne s'intéressent aux sourds à partir de l'identification de leurs productions langagières comme idiome, ce groupe a longtemps été identifié et identifiable socialement.

C'est ainsi qu'une grande majorité des travaux concernant des périodes antérieures aux années 80 ou issues de ces périodes ne souffrent d'aucune ambiguïté quant à la désignation de leur objet : il s'agit des sourds-muets (Bébian, 1817 ; Oléron, 1974 ; Buton, 1997 ; 1999 ; Bernard, 2001, Delaporte et Pelletier, 2012). C'est également sur ce terme de sourds-muets que repose la stratégie de désambiguïstation

9 Par ailleurs, concernant ces discussions préliminaires, si tout n'a pas « été dit cent fois », cela l'aura sans doute déjà été « mieux que par moi » (Vian, 1996 : 57).

retenue par Yves Delaporte lorsqu'il défend une « ethnologie de la surdimutité » (2002) : il s'agit d'une ethnologie des sourds locuteurs de langues gestuelles.

De la langue à culture, la monographie d'Yves Delaporte, issue notamment de travaux méticuleux sur l'anthroponymie (1998a) et la parenté (2000a), de même que les observations de Bernard Mottez dès le milieu des années 70 (2006), ont donc largement contribué à la consolidation de l'idée d'une « culture sourde » au-delà du cercle des spécialistes de la langue des signes. Il me paraît néanmoins important d'insister sur le fait que ces deux chercheurs ne perdent jamais de vue que la notion de culture, indépendamment des sourds, est d'abord un artefact des sciences humaines et sociales. Loin d'en amoindrir la portée, leur recul intervient afin d'en affirmer la pertinence : si l'on choisit cet outil plutôt qu'un autre, c'est qu'il sert à quelque chose. Pour Bernard Mottez comme pour Yves Delaporte, cette utilité de la notion de culture sourde réside dans son adéquation avec le projet de rendre compte des aspects collectifs de la surdimutité :

En tant que sociologue, le concept de culture sourde m'est un concept utile, un instrument d'analyse commode. Il me permet de percevoir selon une perspective particulière le monde des sourds dans sa diversité : leurs manières d'être, leur façon de voir le monde, la façon dont ils organisent leur vie et leurs rapports aux entendants.

(Mottez, 2006 : 180)

Certes, d'autres constructions théoriques pourraient permettre d'aboutir à des descriptions similaires. Mais pourquoi écarterait-on justement celle de culture ? Lorsque Bernard Mottez évoque la possibilité de l'abandon de la notion de culture, c'est pour mieux la soutenir, et tendre le miroir à ses détracteurs :

Personnellement, je répète volontiers que si le mot gêne pour désigner la chose, je suis prêt à adopter celui qu'on me proposera. Ajoutant par ailleurs que je dispose par devers moi de nombreux substituts auxquels je n'hésite jamais à recourir en cas de besoin, comme le bon vieux *us et coutumes* du temps jadis, *façons de voir*, qui n'est après tout que la manière ordinaire et simple de dire *Weltanschauung*, *façons de faire* que j'aimerais tirer du côté de manières propres ou chemins particuliers. Mais, persuadé que ce sont les choses elles-mêmes qui font peur beaucoup plus que les mots qui servent à les désigner, je

suis par principe hostile à toute police en matière de langue. Je continue de parler de culture sourde.

(Mottez, 2006 : 188-189)

En effet, dans les années 70 et 80, Bernard Mottez réalise que la construction d'un regard sociologique sur *les sourds* s'oppose diamétralement au « paradigme déficitaire » (Meynard, 1995 : 9-10) qui domine alors les discours sur *la surdité*. Dans ce contexte, l'énonciation d'une « culture sourde » lui permet de faire directement « l'expérience du déni » (Gruson et Dulong, 2000) qui conduisit à faire disparaître la langue des signes de l'éducation des sourds après le congrès de Milan de 1880¹⁰ : « la dénégarion des réalités les plus évidentes, les plus criantes m'est une chose familière depuis que je travaille avec les Sourds » (Mottez, 2006 : 189)¹¹.

Bernard Mottez et Yves Delaporte sont donc conscients de la réception et des usages sociaux de leurs travaux. Il ne leur a pas échappé qu'à l'opposé du déni et du scepticisme, leur contribution pouvait également trouver une place dans les plaidoyers des sourds, voire être « utilisé[e] comme arme » (Delaporte, 2002 : 3) dans l'arène politique. En 1979, Bernard Mottez fait ainsi état de la diffusion des expressions de « culture des sourds » et de « communauté des sourds » :

Ces termes connaissent un certain succès. Ils sont souvent reçus, en un mot ils circulent moins, semble-t-il, comme de simples termes pour désigner des réalités de fait, auxquelles il faut bien donner un nom, que comme des affirmations de principe, des choix philosophiques, des options idéologiques.

(Mottez, 2006 : 143)

Ce que je voulais souligner ici c'est la dimension réflexive qui accompagna l'élaboration de la notion de culture sourde dans l'espace de la recherche française. À cet égard, il ne s'agit ni plus ni moins que de rappeler que toute construction intellectuelle

10 Concernant le congrès de Milan, on pourra notamment consulter l'article de François Buton (2001). Parmi de nombreuses références, la synthèse d'Yves Delaporte (1998b) ou son analyse historique complétant la biographie d'Armand Pelletier (Pelletier et Delaporte, 2002) reviennent sur cet événement.

11 Yves Delaporte n'est pas plus tendre avec la production scientifique qui participa à ce déni : « il a fallu les combats des sourds, la reconnaissance publique des meilleurs d'entre eux puis leur médiatisation, pour que le monde de la pensée sorte enfin d'une longue cécité et que les discours tenus sur les sourds en Sorbonne il y a seulement quelques années apparaissent aujourd'hui aussi absurdes, mais moins excusables, que ce qui se disait il y a cent cinquante ans sur les sauvages et leurs idiomes grossiers » (2002 : 3).

mobilisée pour décrire des phénomènes sociaux perd de sa valeur heuristique dès lors que l'on cesse de percevoir qu'il s'agit d'une construction.

Des théories de la culture

Or, le succès de la notion de culture sourde intervient en partie dans le cadre plus général d'une culturalisation des rapports sociaux¹² ou du moins d'un usage récurrent de la notion de culture dans la sphère publique : il est question de culture bien au-delà du champ de l'anthropologie, qu'il s'agisse de recherches dans d'autres disciplines, des médias ou des conversations quotidiennes. D'un point de vue scientifique, ce n'est pas la récurrence de ces occurrences qui pose problème, mais bien l'absence de définition ou d'accord sur une définition. Plus on s'éloigne de l'anthropologie, plus le vide conceptuel s'apparente au trou noir.

Pour ma part, je ne serai pas assez téméraire pour proposer ici une définition de la culture. Je m'appliquerai par contre à souligner que la plupart de ceux qui ont introduit la notion de culture comme pivot de l'analyse des sciences humaines ont consacré une énergie considérable à en définir les contours. Alors que les aventures sémantiques et l'historicité de la notion ont été largement étudiées (Cuche, 1996 ; Meyran, 2009), il ne s'agit donc pas pour moi de commenter l'acculturation du *Volkgeist* allemand lors de son passage outre-atlantique, ou de revenir en détail sur la place de la culture dans l'œuvre de Franz Boas (1940) ou d'Alfred Kroeber (1952), ou encore sur sa pérennisation épistémologique dans l'école « culture et personnalité » (Linton, 1967).

Le seul point que je souhaite faire valoir ici, c'est que les avocats de l'idée de culture étaient les artisans de nouvelles théories des sciences sociales, ce dont ils étaient tout à fait conscients, chacun revendiquant d'ailleurs la suprématie intellectuelle de sa propre théorie. La démarche occupait alors généralement des centaines de pages, se trouvait au centre de débats théoriques entre chercheurs influents. Pour s'en convaincre, il suffit de sortir des étagères *Race, langage et culture* de Boas (1940), *Une théorie scientifique de la culture* de Malinowski (1944), ou *La nature de la culture* de Kroeber (1952) – dont le premier chapitre s'intitule d'ailleurs « théorie de la culture ». Si dans le détail, il existe des divergences parfois explicites entre ces auteurs, disons que la culture

¹² Si je privilégie ici une référence au « culturel » plutôt qu'à l'« ethnique », nous verrons comment dans le cas des sourds, certains discours témoignent d'une « ethnicisation » explicite (chapitre 3 et 4).

s'élabore alors comme le chaînon nécessaire afin de marier les humanités et les sciences naturelles dans le but de construire une « étude de l'Homme » – *a study of Man* (Malinowski, 1944 ; Sahlins, 1999) – comme projet de connaissance universel dont l'anthropologie serait la discipline maîtresse. On pourrait ainsi parler de la coévolution de la culture comme théorie et de l'anthropologie comme discipline. Dans un même mouvement, l'anthropologie définit la culture et l'étude des cultures définit l'anthropologie.

Les discussions autour de ce qu'est la culture et de ses relations avec les fondements épistémologiques de la discipline se poursuivent tout au long du XXe siècle. Je citerai entre autres les échanges entre Murdock et Firth au début des années 50 (Diantéill, 2012) ou la réponse à l'article de Kuper (1994) formulée par Sahlins¹³ (1999). Quelles que soient les positions défendues, parler de culture, c'est parler de l'*anthropos*, des humains. Parler de culture sourde, c'est faire entrer l'étude des sourds comme collectif au sein de cette conversation.

Posant qu'il n'existe pas de cultures sans théorie de la culture, en revenant à Malinowski ou Kroeber, j'ai voulu montrer à quel point les élaborations concurrentes de cette théorie de la culture furent autrefois explicites, quand aujourd'hui les cultures semblent s'être dotées d'une existence objective. De cette existence objective à l'essentialisme culturel, le glissement s'opère aisément¹⁴. Or, il est également nécessaire

13 Cette dernière fut publiée dans le JRAI, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, ayant incorporé la revue *Man*.

14 À ce sujet, j'avais été amené lors de mon master à commenter certaines critiques adressées à l'œuvre d'Yves Delaporte qui, à mon sens, indiquent que ce glissement peut s'opérer dans l'interprétation et la réception des travaux. La réflexion sur ce glissement invite également au questionnement sur la tension entre démarche descriptive et prescriptive (chapitre 4) : « en effet, en cherchant à décrire *la* culture sourde, de même qu'en cherchant à décrire *la* langue des signes, le chercheur prend le risque de fournir un tableau en partie figé que certains identifieront comme essentialiste, ou normatif dans la mesure où l'entreprise pourrait servir d'étalon pour dire ce qui relève ou ne relève pas de cette culture. Ce jugement trouve généralement son origine dans un manque de souplesse de la part de l'analyse développée ou d'une sur-interprétation de la démarche scientifique initiale. Ainsi, que nous l'avons déjà évoqué [...], Yves Delaporte ne cherche pas à dire ce qu'est ou n'est pas *la* culture sourde à partir d'un tel point de vue essentialiste. Usant intelligemment du champ sémantique lié au concept de *culture sourde*, il emploie d'ailleurs l'expression avec parcimonie au fil des centaines de pages de sa monographie, *Les sourds, c'est comme ça*, préférant souvent évoquer des « constructions culturelles », des « traits culturels », des « productions symboliques » ou « collectives », l'idée de « produire » et de « collectif » renvoyant alors directement aux caractéristiques des objets désignés. [...] Ainsi que le suggère la reprise d'une expression idiomatique de la langue des signes comme titre, lorsqu'il livre l'autodéfinition des sourds, l'ethnologue ne dit pas ce que les sourds *sont* ou *devraient être*, il décrit simplement la manière dont ceux-ci se représentent eux-mêmes, tout en dressant le portrait des individus qui partagent cette autodéfinition ».

de rappeler que la théorie fonctionnaliste de Malinowski considérait fondamentalement la culture comme quelque chose qui se crée et se diffuse. En effet, Malinowski avait défini explicitement la culture comme processus et comme produit (1944 : 6) – notons que de son côté Kroeber n'était pas en reste puisqu'il intitula la cinquième et dernière partie de sa « nature de la culture » « histoire et processus de civilisation » (Kroeber, 1952 : 327).

Ces remarques ne remettent pas en cause la validité de l'idée de culture sourde. Il me semble néanmoins que l'omission du caractère construit du décompte des cultures¹⁵, quelles qu'elles soient, peut contribuer à réifier les frontières de groupes dont l'homogénéité interne peut être contestée. Hélène Hugounenq, à l'issue d'une thèse consacrée aux « pratiques langagières des sourds »¹⁶, exprime ainsi la tension entre hétérogénéité linguistique et existence d'un groupe culturel :

Pour répondre à la question de Bernard Mottez « les Sourds existent-ils », nous sommes maintenant en droit d'affirmer, de manière volontairement provocante : « les Sourds » n'existent pas. S'ils existent au sens où Yves Delaporte l'entend, comme un groupe de personnes qui ont la « certitude, partagée depuis au moins deux siècles [...] de n'être pas une catégorie déviante par rapport à la norme, mais de constituer une autre norme, égale en mérites, en droits et en devoirs à la norme "entendante" », ils n'existent pas en tant que communauté homogène et repliée sur elle-même.

(Hugounenq, 2009a : 497)

L'emploi de la majuscule initiale par Bernard Mottez afin de désigner les sourds en tant que collectif linguistique et culturel constitue un dernier point à clarifier avant d'évoquer les mobilisations collectives qui contribuèrent à l'avènement de pratiques artistiques en langue des signes sur la scène publique.

Sourds et sourds

Le problème est le suivant : étant donné que le terme sourd-muet est tombé en désuétude et que les sourds locuteurs de langues gestuelles qu'il servait à désigner ont

15 Je dresse ici un parallèle avec les réflexions de Louis-Jean Calvet sur le décompte des langues (2007).

16 Hélène Hugounenq décrit ces pratiques langagières comme « plurielles, souples, variant d'une situation à l'autre, d'un individu à l'autre » (ibid.).

abandonné son emploi (chapitre 2), comment les distinguer à l'écrit de ceux qui n'en sont pas locuteurs¹⁷ ? Yves Delaporte expose une piste qui a fait son chemin, bien qu'il ne la suive pas :

Une solution a été proposée. Elle est partie du laboratoire de linguistique de l'université de Gallaudet à Washington (Mottez, 1996 : 114). Autrement dit, d'un groupe d'« initiés » au sens de Goffman (1975 : 41) : personnes placées de l'autre côté de la barrière culturelle mais qui ont su la franchir. Cette solution consiste en une astuce formelle. Utilisé pour désigner un individu porteur d'une déficience physiologique, « sourd » s'écrira avec une initiale minuscule. Pour désigner un membre d'une communauté linguistique, celle qui parle la langue des signes, on l'écrira avec un S majuscule. C'est quelque chose dont les élites sourdes se sont très vite emparées et sur quoi elles se montrent quelquefois pointilleuses, mais qui laisse la majorité de la population sourde complètement indifférente pour la simple raison que, étant donné son degré d'illettrisme, elle n'a aucune idée des emplois que l'on doit faire d'une minuscule et d'une majuscule.

L'idée de départ, qui est juste, est de prendre acte du fait que les sourds-muets se définissent sur des critères culturels (chapitre 2) ; la conclusion, qui l'est moins, est que, ayant donc quelque chose d'une ethnie, leur nom doit relever des mêmes règles typographiques. Mais en dichotomisant à outrance une réalité complexe, elle tombe dans les travers qu'elle veut dénoncer. Elle fait fi de la spécificité du groupe culturel des sourds-muets, qui est que l'affiliation se construit au cours de la vie. Elle est tout bonnement inapplicable, hors des discours simplificateurs.

(Delaporte, 2002 : 30)

Cet usage de la majuscule initiale, issu de la proposition d'un chercheur entendant américain¹⁸, d'abord partagé par les « élites sourdes » (ibid.), s'est aujourd'hui

17 Notons qu'en langue des signes, il n'existe aucune ambiguïté puisqu'« il n'existe pas de signe correspondant aux emplois actuels du mot français “sourd”, regroupant toutes les personnes ayant une déficience auditive, puisque ce vaste ensemble flou n'a pas d'existence anthropologique du point de vue des sourds-muets » (Delaporte, 2002 : 189).

18 Le commentaire de cette même « solution » par Diane Bedoin retrace plus précisément son origine tout en faisant état de son adoption de manière internationale : « il existe également une distinction typographique en usage depuis plusieurs dizaines d'années dans le monde de la surdité [Mottez, 1987 ; Delaporte, 2002]. Cette convention, initialement proposée par le linguiste James Woodward [1972], a été reprise au sein de l'université Gallaudet à Washington et enfin adoptée par les sourds du monde entier. Il s'agit de la différence entre l'écriture de ce terme avec une majuscule (Sourd ou *Deaf*) et avec

très largement diffusé, notamment parce que la « barrière culturelle » (ibid.) évoquée par Yves Delaporte est de plus en plus régulièrement franchie. Qu'il s'agisse d'un cadre académique ou non, les publications des vingt dernières années témoignent de son usage par les auteurs sourds (Madec et Hureau, 2001 ; Belissen *et al.*, 2018). Dans l'espace francophone¹⁹, au-delà des sciences humaines (Gaucher et Vibert, 2010), des médecins et psychologues adoptent également la majuscule afin de prendre position contre la médicalisation de la surdité (Dagron, 2008 ; Meynard, 2008 ; 2010). Enfin, cette distinction est fréquente dans les milieux culturels et artistiques auxquels participent les sourds. Dépassant le cadre de la description sociolinguistique, l'usage de la majuscule constitue plus largement un marqueur social de la prise en compte de l'autodéfinition des sourds locuteurs de langues gestuelles. Tout en le soulignant, Diane Bedoin expose néanmoins les difficultés que revêt cet usage :

Cette différence graphique entre les Sourds et les sourds permet de rendre explicite et de tenir compte de l'autocategorisation des personnes, c'est-à-dire de la manière dont elles s'identifient à un groupe donné et dont elles sont identifiées : tous les Sourds sont sourds mais tous les sourds ne sont pas des Sourds. Dans cet ouvrage, cette marque typographique n'est pas systématiquement utilisée, dans la mesure où les deux dimensions (physiologique et sociologique) sont conjointement présentes dans les analyses. Seules les citations d'auteurs ou les expressions figées comme le « réveil Sourd » font exception.

(Bedoin, 2018 : 18)

En outre, cet exemple du « réveil Sourd » permet de relever un enjeu spécifique de la transposition de cette pratique typographique de l'anglais au français : un emploi inhabituel de la majuscule pour les adjectifs. En effet, en anglais, on use non seulement de la majuscule afin de désigner des groupes ethniques, culturels ou nationaux mais également pour signifier leurs attributs ou ce qui en relève, qu'il s'agisse de la *French*

une minuscule (sourd ou *deaf*). Dans le premier cas, il désigne les membres d'une communauté linguistique et culturelle spécifique en référence à une réalité sociologique et linguistique. Dans le second cas, il renvoie à la déficience auditive, c'est-à-dire au statut audiolinguistique de l'individu qui n'entend pas » (Bedoin, 2018 : 18).

19 Si nous reviendrons sur son usage au sein des *Deaf studies* (chapitre 4), l'article de Jemina Napier (2002) sur « *The D/deaf-H/hearing Debate* » fournit une synthèse détaillée pour le contexte anglophone.

theory, de la *French cuisine* ou de la *Black history*. Une fois la convention adoptée pour les sourds, on écrira logiquement *Deaf rights* ou *Deaf history*. Or, en français, écrire le « réveil Sourd », la « communauté Sourde » ou la « culture Sourde » ne s'aligne pas sur les règles typographiques évoquées par Yves Delaporte. Puisqu'on écrit *Le vêtement lapon* (Delaporte, 2004) pour désigner les vêtements des Lapons²⁰, l'identification des sourds locuteurs de langues gestuelles comme un groupe culturel ne justifie pas cette transgression.

Réticent à l'usage de la majuscule, Yves Delaporte contourne le problème de la manière suivante : « lorsque le contexte rend la confusion impossible, j'emploie “sourd-muet” et “sourd” comme de parfaits synonymes » (2002 : 4). Et c'est bien ce qui importe : le fait d'être compris, de savoir de qui l'on parle au moment où l'on en parle. Pour ma part, je m'en tiendrai le plus souvent à la minuscule. Ainsi, « lorsque le contexte rend la confusion impossible », j'emploie le terme « sourd » comme équivalent de « sourd locuteur d'une langue gestuelle ». Il arrivera cependant qu'au sein de sections où la polyphonie est importante je m'aligne sur les matériaux et citations discutés, précisément afin d'assurer le lecteur que je parle bien de la même chose que les textes que je commente. Initiée aux États-Unis, retenons qu'en France l'usage de cette majuscule initiale est notamment introduit par les travaux de Bernard Mottez, rendant explicite le regard sociologique qu'il porte sur les sourds au moment d'un mouvement social auquel il participe activement.

Le réveil Sourd

L'expression « réveil Sourd » désigne ce mouvement social des sourds et d'un certain nombre d'acteurs entendants (interprètes, parents, professionnels, chercheurs) en faveur de la reconnaissance publique de la langue des signes. La participation de sourds français au congrès de la Fédération mondiale des sourds à Washington en 1975 est identifiée comme l'un des points de départ de ce mouvement. Au printemps de la même année, Bernard Mottez rencontre Harry Markowicz venu en France afin d'étudier la langue des signes française pour la comparer à l'*American Sign Language*.

Dès lors, Bernard Mottez et Harry Markowicz œuvrent à plusieurs initiatives

²⁰ Notons par ailleurs que le terme « L/lapon » tend à être abandonné dans le domaine de la recherche ethnographique au profit de l'endonyme « S/same » (Hoffmann-Schickel, 2010).

retenues comme déterminantes pour le développement du mouvement : la publication de la revue *Coup d'œil* à partir de 1977 ; l'ouverture de séminaires sur la langue des signes au sein de l'EHESS la même année²¹ ; l'organisation de stages d'été à l'université Gallaudet à destination de sourds et de parents entendants d'enfants sourds en 1978 et 1979.

Parallèlement, la raison sociale de nouvelles associations rend compte des principaux objectifs de la mobilisation : la création d'un corps d'interprètes professionnels avec l'ANFIDA (Association nationale française des interprètes pour déficients auditifs, ancêtre de l'AFILS – 1978) ; le retour de la langue des signes dans l'éducation des sourds avec 2LPE (Deux langues pour une éducation – 1979) ; la création de lieux d'apprentissage de la langue des signes avec le Centre Socioculturel des sourds (1977) et l'Académie de la langue des signes française (1979). Ce Centre Socioculturel est une émanation de l'IVT (*International Visual Theatre*), visant donc notamment à encadrer ses activités d'enseignement. Première troupe professionnelle de comédiens sourds, sa création participe également de l'histoire des relations franco-américaines, puisque l'un de ses fondateurs, Alfredo Corrado est un sourd américain.

En 2020, la présence d'interprètes à la télévision ou lors de meetings politiques, la possibilité de suivre des cours de langue des signes à l'université ou auprès d'associations dans la plupart des villes de tailles moyennes – et désormais dans de petites villes, voire des espaces ruraux –, ou l'existence de parcours éducatifs en langue des signes pour des enfants sourds sont le fruit des revendications et des changements sociaux portés par le réveil Sourd²². Ce mouvement social a donc profondément modifié

21 De nombreuses figures du réveil Sourd participent à ces séminaires. Sur la convergence entre la tenue de leur premier séminaire et la consolidation d'un mouvement sourd, Bernard Mottez et Harry Markowicz déclarent : « *Perhaps it was no coincidence that the seminar included some of the individuals who later became the vanguards in the battle for the recognition of FSL* » (Mottez et Markowicz, 1980 : 226).

22 L'ouvrage issu de la thèse de Sylvain Kerbouc'h (2006 ; 2012), sous la direction de Michel Wiewiorka au Centre d'étude des mouvements sociaux, ainsi que le témoignage d'André Minguy (2009), l'un des fondateurs de 2LPE, constituent des références concernant la documentation du réveil Sourd. Les récits biographiques d'Armand Pelletier (Pelletier et Delaporte, 2002) et Victor Abbou (2017) offrent également de nombreux éclairages. Si la question des supports audiovisuels sera plusieurs fois discutée, soulignons ici que l'ouvrage d'André Minguy fut accompagné de la sortie d'un DVD et que celui de Victor Abbou donne accès à 1h de vidéo en langue des signes à partir d'une application. Distribués en DVD, les films réalisés par Jacques Sangla sur *Jean-François Mercurio* (2011) et *Guy Bouchauveau* (2011), deux autres figures du réveil Sourd, contiennent également de précieuses archives et témoignages en langue des signes.

les conditions et opportunités de *rencontre* entre entendants et sourds, notamment à travers les apparitions télévisuelles de ces derniers²³.

Rencontrer les sourds...

Yves Delaporte nous dit avoir « rencontré les sourds par le plus grand des hasards » (2002 : 1). Or, le sous-titre de son article « Être sourd dans un monde entendant : destin, rencontre, transmission et rupture » (2000b) souligne l'importance de ces catégories dans la culture sourde²⁴. Aussi n'est-ce probablement pas un hasard que le récit de la rencontre avec les sourds constitue également chez les entendants un élément régulièrement mobilisé afin de rendre compte des raisons et manières d'*être entendant dans un monde sourd*. Au fur et à mesure de l'accumulation de ces récits auprès d'artistes, d'interprètes et de chercheurs, j'y ai perçu l'expression de « hasards biographiques ». J'emploie cette expression afin d'insister sur la tension entre ce qui est perçu comme le fruit du destin et la manière d'y donner sens à travers un récit de soi²⁵. Dans l'exemple d'Yves Delaporte, il n'est pas anodin qu'il relate comment sa rencontre présentée comme déterminante avait pourtant été précédée par une autre. S'il en conserve un souvenir tout aussi vif, celle-ci ne l'avait pas mené sur le chemin du monde des sourds²⁶. De nombreux entendants évoquent de même une première rencontre, qui ne prendra sens que rétrospectivement, parfois des années plus tard, à la lueur des suivantes, qui scelleront progressivement leur entrée dans le monde sourd.

En ce qui me concerne, j'ai rencontré les sourds dans le cadre de mes relations amicales et familiales. À partir de ma troisième année de licence, mon frère fréquenta

23 On touche ici à l'expérience sociale commune de tout groupe minoritaire : si tous les sourds ont déjà rencontré des entendants, l'inverse n'est pas vrai.

24 En voici le résumé : « Quatre concepts permettent aux sourds de penser leur présence dans un monde entendant. Le destin qui préside à leur naissance. La rencontre avec d'autres sourds. La transmission des traits langagiers et culturels de la surdimutité. La rupture, menace qui pèse à tout instant sur la transmission. Ce système de représentations et son contexte social sont analysés sous différents angles, depuis un mythe d'origine jusqu'aux formes actuelles de la transmission et de la rupture » (Delaporte, 2000b).

25 C'est pour cette raison que lorsque l'on me demande en français pourquoi je m'intéresse à la langue des signes et aux sourds, je réponds souvent de manière laconique et cryptique qu'il s'agit d'un « hasard biographique », en préambule de mon propre récit. La catégorie générique proposée est souvent comprise *a posteriori*.

26 « J'avais été frappé de stupeur. Je crois bien avoir ressenti qu'il y avait là quelque chose d'immense. Cela, en tout cas, était trop grand pour moi : j'ai laissé ma vie prendre un autre cours » (Delaporte, 2002 : 2).

une jeune femme entendante de famille sourde. Au fil des mois, j'ai rencontré des membres sourds de sa famille, dont sa sœur, d'un âge proche. J'ai ensuite côtoyé les sourds de différents âges qui faisaient partie de leurs relations. C'est à ce moment qu'a débuté le projet de m'intéresser aux sourds dans le cadre de mes études. En 2006, en introduction de mon mémoire de licence à l'université de Strasbourg, je proposais le récit suivant²⁷ :

À travers de nouvelles relations personnelles, nous avons découvert, de manière curieuse mais désintéressée, l'univers des sourds, de leur langue et de leur culture, certains de leurs réseaux de sociabilité particuliers. Le terrain nous semblait de prime abord peu exploré dans le domaine anthropologique. Nos recherches bibliographiques et nos lectures nous ont donné raison, puisque jusqu'à l'ouvrage récent d'Yves Delaporte, aucun autre ethnologue ne s'était réellement intéressé aux sourds-muets. Nous verrons que d'autres disciplines se sont pourtant largement penchées sur le sujet.

Notre parcours personnel a ainsi croisé la route d'une famille sourde. C'est donc par le biais d'individus attachants, que nous nous sommes attachés à notre sujet, que nous avons découvert une communauté et rapidement pressenti de nombreux éléments d'analyse qui pour la plupart, ont pu être complétés par nos recherches.

Pour nos travaux, nous avons donc tout naturellement enquêté auprès des sourds et de leurs proches que nous avions rencontré avant d'avoir fixé notre projet de mémoire, et ceci à travers des entretiens informels. Il s'agissait d'observation participante dans le sens où nous avons passé de nombreux moments avec des individus sourds, partageant avec eux de nombreuses activités, les accueillant chez nous lors de soirées par exemple.

Parallèlement aux diverses recherches spécifiques que j'ai menées depuis, j'ai continué de côtoyer à des fréquences variables ces sourds du Grand Est²⁸. Un autre aspect de la continuité de mon rapport au monde sourd se situe dans ma pratique d'une

27 On remarquera l'usage désuet de la première personne du pluriel.

28 J'emploie la dénomination anachronique de la grande région à dessein, étant donné que des sourds alsaciens d'âges divers ont été scolarisés à l'Institut des Sourds de la Malgrange, à Nancy. Dessinant les lignes d'une « géographie sourde » (chapitre 3), son internat apparaissait ainsi comme un lieu symbolique d'importance dans les expériences collectives de la surdimutité commun à l'Alsace et à la Lorraine.

« collecte extensive » que je décrivais de la manière suivante :

Pour finir avec notre découverte puis notre familiarisation avec l'univers des Sourds, nous pourrions dire que durant cette année, nous avons effectué une collecte extensive, bien plus qu'une recherche intensive ; qu'à l'issue de celle-ci, nous avons été frappés par l'ampleur des données qu'il est possible de recueillir rien qu'en étant attentif, curieux et ouvert à ce qui se passe autour de soi, qu'il s'agisse de rencontres, de reportages télévisés, de livres, d'affiches, ou de films. La surprise fut d'autant plus grande que l'univers que nous avons appris à connaître n'était pas à découvrir aux antipodes de notre université, mais bel et bien juste à côté de nous, au-delà de portes que nous n'avions jamais poussées, de questions que nous ne nous étions jamais posées à propos d'individus avec lesquels on n'avait à peu près jamais rien échangé.

Aujourd'hui, après bien des échanges, cette collecte extensive se poursuit sous la forme d'une veille quasi-quotidienne sur Facebook, à l'affût des actualités qui mobilisent les nombreux sourds, principalement français et américains, que je compte parmi mes « amis » sur le réseau social. Il s'agit également d'une veille passive et indirecte, à partir de la transmission régulière d'informations à propos des sourds et de la langue des signes de la part de mes entourages entendants²⁹. Bien qu'ils souhaitent contribuer à mon travail, il est relativement exceptionnel que des faits inconnus soient ainsi portés à ma connaissance. Je demeure cependant friand de ces partages : naviguant depuis près de quinze ans dans le monde sourd, il m'est désormais impossible de retrouver un regard tout à fait extérieur. Ces partages me permettent de suivre l'évolution du traitement des sourds et de la langue des signes dans l'espace social et médiatique : quels sont les types d'informations sur les sourds et la langue des signes qui parviennent aujourd'hui aux entendants ? C'est notamment parce qu'il est devenu l'un des phénomènes les plus saillants auprès des entendants que j'ai consacré mon énergie à l'étude de la pratique du chan(t)signe (chapitre 6 et 7). C'est aussi et surtout le cas parce que j'ai progressivement développé un intérêt pour les pratiques artistiques comme lieu

29 Il peut s'agir, par exemple, d'un spectacle ou d'un atelier en langue des signes mentionné dans la presse locale, d'un reportage ou d'un article à propos des sourds.

d'étude de la relation entre sourds et entendants.

En 2008 et 2009, dans le cadre du terrain associé à mon mémoire de master à l'EHESS, j'ai poursuivi mes enquêtes auprès de jeunes sourds de mon âge, suivant de près l'un d'entre eux, à Londres, Toulouse et Paris. Issu d'une famille entendante ayant fait le choix de la langue des signes pour son éducation et les rapports familiaux, son parcours me laissait entrevoir un des traits qui guide aujourd'hui mon analyse : l'importance de sa socialisation auprès des entendants, à partir de l'usage de la langue des signes, et en particulier de ses expressions artistiques. Ces observations rejoignent en partie celle d'Hélène Hugounenq lorsqu'elle décrivait en 2009 un monde sourd de plus en plus peuplé d'entendants :

Les lieux de sociabilité sourde sont donc massivement investis par les entendants apprenant la langue des signes. Leur multiplication et leur diversification empêchent dorénavant de parler d'une identité forte de ces lieux, contrairement aux foyers d'avant le Réveil. Leur seul dénominateur commun est que l'on y pratique la langue des signes. La rencontre entre sourds et entendants n'est plus l'immersion de quelques entendants dans une communauté fermée sur elle-même, mais la multiplication des occasions de rencontre dans des lieux très différents, où se côtoient des individus d'horizons divers autour de la langue des signes – entendants, sourds, malentendants, devenus-sourds, tous ayant appris ou voulant apprendre cette langue.

(Hugounenq, 2009a : 459)

À la suite de mes enquêtes auprès de jeunes sourds, je relevais donc l'importance des pratiques artistiques en langue des signes comme lieu de socialisation entre sourds et entendants. Je complétais ainsi le constat de « la multiplication des occasions de rencontre dans des lieux très différents », « autour de la langue des signes » (ibid.) dressé par Hélène Hugounenq. Parallèlement à ces « lieux de sociabilité sourde » investis par les entendants, mon terrain rendait compte de l'investissement de nouveaux lieux par les sourds (théâtres, centres chorégraphiques, scènes de musiques actuelles, festivals, musées) au fil de l'expansion des pratiques artistiques en langue des signes. Je décidais alors d'entreprendre une ethnographie de ces pratiques.

... sur le terrain des pratiques artistiques en langue des signes

Si l'ethnographie des pratiques artistiques doit permettre d'« accéder au cœur de la création artistique » (Buscatto, 2008 : 6), l'occasion fut construite de toutes pièces dès le début de ma thèse à travers l'organisation d'une résidence entre sourds et entendants autour de la musique³⁰. À l'issue d'une semaine de recherche et d'expérimentations, celle-ci donna lieu à une présentation publique intitulée *Chink*, à un documentaire éponyme³¹, ainsi qu'à une réflexion plus politique que sociologique sur l'éthique des processus artistiques (Schmitt et Schmitt, 2011). Laboratoire d'étude des relations entre sourds et entendants, ce huis clos m'a définitivement tourné vers « le travail artistique comme activité collective » (Buscatto, 2008 : 7). C'est aussi cette expérience qui m'a conduit pour la première fois au festival de cinéma de Douarnenez, le documentaire ayant été retenu pour la sélection « Monde des sourds » de l'édition de 2011. J'étais également invité afin de modérer une table ronde sur « la création artistique sourde ». Bien qu'il s'agisse des coulisses et non de la scène, la réunion informelle de préparation avec les artistes sourds (Maati El Hachimi, Djenebou Bathily, Hocine Zergaoui), tenue à la terrasse d'un restaurant du port, fut ma première expérience de communication directe en langue des signes dans un contexte « professionnel ». Cette présence à Douarnenez venait compléter un terrain consacré aux festivals au printemps et à l'été 2010 grâce à une aide sollicitée auprès de la commission de la scolarité de l'EHESS. C'est également la projection de *Chink* qui me conduisit au festival Souroupa en juillet 2011. Si j'avais déjà rencontré Pauline Stroesser au festival Sign'ô en mai 2010, ce sont nos échanges à Souroupa qui aboutirent à ma collaboration au magazine Art'Pi, pour lequel j'ai rédigé plusieurs articles³². C'est également en 2010 que je participais à un reportage de l'Oeil et la main, intitulé « Vusiciens sans bagage »³³. Son sujet, le rapport à la musique de jeunes

30 Celle-ci fut organisée dans le cadre des « rencontres université-société », « Savoir(s) en commun » de l'université de Strasbourg.

31 *Chink* (2011) de Matthias Berger. On en trouvera une critique sur le site Format Court : <https://www.formatcourt.com/2011/01/chink-de-matthias-berger/comment-page-1/>

32 Il s'agit essentiellement de compte-rendus d'ouvrages ou de spectacles.

33 En référence à la formule d'Yves Delaporte qui conclut son article sur « le système anthroponymique des sourds français » : « Le destin du sourd est un destin individuel. Il naît le plus souvent dans une famille qui parle une langue qu'il ne pourra jamais maîtriser. [...] Sa rencontre avec d'autres sourds, moment décisif qui marquera son passage au statut d'être de langage, sera celle d'un individu avec d'autres individus. [...] C'est auprès de ses semblables qu'il reconstruira des liens quasi familiaux d'entraide, d'échange de services de toutes sortes, venant se substituer à une famille biologique souvent défaillante. Le système nominal des sourds reflètent ce qu'ils sont : des voyageurs sans

sourds, recoupait très largement mon terrain de master (Schmitt, 2012b).

Résidences artistiques et ateliers, réunion de travail au sein de médias sourds, coulisses de festivals, ma présence au sein de ces différents espaces m'a ainsi assuré « cet accès privilégié à certaines réalités sociales peu visibles³⁴ » (Buscatto, 2006 : 92) qui caractérise le travail ethnographique. Elle m'a également permis d'identifier un grand nombre de relations interpersonnelles qui font réseau dans le milieu des pratiques artistiques en langue des signes et au-delà : j'observais de nombreux ponts avec les mondes de la recherche et de l'éducation en langue des signes, notamment à travers ma participation aux universités d'été de l'association 2LPE.

Je prendrai trois exemples individuels. Hélène Hugouenq, docteure en anthropologie, est aujourd'hui directrice de collection à l'Oeil et la main, et fréquente les festivals signants tels que Clin d'oeil à Reims (chapitre 9). Elle avait enquêté auprès de l'association Des yeux pour entendre qui organisa l'université d'été de 2LPE en 2010. Cette même année, c'est à travers Hélène que je rencontrai Sandrine Herman qui me proposa de collaborer au reportage de l'Oeil et la main cité plus haut, et d'animer un « café philo » à cette même université d'été. Olivier Schetrit, comédien sourd, est également devenu docteur en anthropologie, en 2016. Parallèlement à nos collaborations scientifiques³⁵ (Schetrit et Schmitt, 2013), nous nous croisons régulièrement sur le terrain, parfois en coulisse de ses propres spectacles. Enfin Laurent Valo, lui aussi directeur de collection à l'Oeil et la main, est également comédien professionnel, et assura la vice-présidence de l'association 2LPE.

Toutes ces personnes se connaissent, se croisent ou collaborent au sein d'îlots où sourds et entendants travaillent ensemble, formant un archipel de micro-espaces où la langue des signes fait partie intégrante des relations professionnelles quotidiennes. N'ayant jamais cessé de me déplacer le long de cet archipel, ces « contributions à une

bagages » (Delaporte 1998a : 42).

<https://www.france.tv/france-5/l-oeil-et-la-main/51621-vusiciens-sans-bagage.html>

34 Revenant sur les liens entre sociologie et ethnographie, Marie Buscatto indique qu'« à la fin des années quatre-vingt-dix, l'ethnographie a resurgi comme une méthode légitime en sociologie du travail et a émergé dans les recherches sur le travail artistique » (Buscatto, 2006 : 89). Cette résurgence fait écho aux « premiers sociologues en usine » que Jean Peneff associe aux « débuts de l'observation participante » en sociologie. Remarquons qu'en France, alors jeune sociologue, Bernard Mottez a fait partie de ceux-là, aux côtés de Jacques Dofny (Rot et Vatin, 2008).

35 En 2012, avec Yann Cantin, nous organisons les journées d'études « *Deaf Studies, Deaf History : quelles épistémologies ?* » (voir chapitre 3).

anthropologie des pratiques artistiques » reposent donc sur une ethnographie, au sens d'« enquête qui repose sur une insertion personnelle de longue durée du chercheur dans le groupe qu'il étudie » (Buscatto, 2006 : 87), qui dépasse les limites du champ artistique. Je définis ainsi le groupe que j'étudie comme un réseau interpersonnel de sourds et d'entendants participant à un monde de l'art (Becker, 1982) signant, en relation avec d'autres espaces professionnels. L'étude de ce groupe ne pouvait intervenir qu'à partir d'une ethnographie multi-située (Marcus, 1995 ; Hannerz, 2003), menée dans le champ artistique et en dehors. Par ailleurs, cette ethnographie s'appuya de plus en plus sur une « observation participante complète » (Faulkner et Becker, 2008 : 20) dans la mesure où je fais désormais partie de ce groupe³⁶. En effet, après ces années de terrain, je suis en mesure d'affirmer que j'ai progressivement acquis une « connaissance quasi-professionnelle de la production artistique » (Buscatto et Becker, 2007 : 4) contemporaine en langue des signes, mais aussi d'éléments qui la précèdent, l'entourent et l'encadrent : l'histoire de ces pratiques, les politiques du handicap ou la communication et la médiation auprès des publics signants. C'est cette connaissance qui continue en retour d'assurer ma participation à ce monde de l'art signant : conférence à l'IVT, enseignement de l'histoire des pratiques artistiques en langue des signes auprès de futurs comédiens signants, accompagnement d'équipes de festivals dans la mise en place d'actions à destination des publics sourds. Enfin, l'étude des pratiques artistiques en langue des signes dans un cadre universitaire constitue également une forme de contribution à ce monde de l'art signant.

Contribuer à l'étude des pratiques artistiques en langue des signes

Cette contribution se place notamment sous les auspices de la traduction, en commençant par celle qu'impliqua le commentaire de travaux de William Stokoe par Bernard Mottez (chapitre 1 – Réveil Sourd et importation théorique). Il convient de

³⁶ Robert Faulkner et Howard Becker développent cette notion à partir de leur double expérience de musiciens de jazz et de sociologues : « *We would be in the jazzworld, and have been there even though we weren't doing a study. This is called complete participant observation. We are jazz players who are fully participating in the cooperative networks that make jazz possible. We are also sociologists making observations, doing interviews, and combining observations with interviews such as playing musical jobs with our colleagues and then following up the "gigs" with interviews about gig, the other players, and the tunes selected. In this paper, we've outlined some of the advantages and disadvantages of doing research this way* » (Faulkner et Becker, 2008 : 20).

rappeler avec Antoine Berman que « tout commentaire d'un texte *étranger* comporte un travail de traduction. À la limite, *est* traduction. Inversement, toute traduction comporte un élément de commentaire³⁷ » (Berman, 1999 : 12). Ma propre démarche relève par bien des aspects de « ce vieux lien de la traduction et du commentaire » que Berman juge « souhaitable de le réinstaurer » (ibid.).

Les *Deaf studies* que je commente longuement (chapitre 3 et 4) sont peu traduites en français. Mon intérêt pour ses dernières réside d'ailleurs en partie dans la volonté d'ouvrir leur accès à un lectorat francophone, via mon commentaire autant que par les nombreux extraits traduits que celui-ci a nécessité. La seconde partie n'est pas moins concernée : le chapitre 5 consiste en un commentaire d'un texte américain de 1976 pour lequel je me suis passionné, et qui m'a semblé inconnu en France. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité lui donner voix en dissipant les échos de ses commentateurs ultérieurs. Le chapitre 6, sur le *National Theatre of the Deaf* se base également exclusivement sur une littérature américaine.

Enfin, si les chapitres consacrés au chantsigne viennent lever un certain nombre de confusion entre traduction et interprétation autour de cette pratique artistique en invitant à la prise en compte de sa diversité, il n'en demeure pas moins que la traduction occupe une place importante en son sein.

La traduction fait donc partie de mon écriture comme commentateur de textes et idées que je souhaite partager et d'analyse de pratiques qui en relèvent elles-mêmes. Et si l'affirmation que l'anthropologue est auteur et que l'anthropologie est littérature a pu susciter une certaine crise des anthropologues, je suis probablement trop littéral pour imaginer comme il pourrait en être autrement. C'est ce qui me permet de reprendre à mon compte cette citation : « c'est l'occasion de le redire : la langue de la littérature, ce n'est ni l'anglais, ni le français, ni le chinois, c'est la traduction³⁸ ».

Cette circulation entre les langues, principalement l'anglais et le français lorsqu'il s'agit de la lecture et de l'écriture dans le cadre de la recherche, me permet également une circulation plus libre entre les disciplines : dans chacune des langues, il s'agit autant

37 On relevera l'évidente mise en abyme puisque ces remarques prennent interviennent en introduction d'un commentaire de « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, tout en discutant les traductions.

38 Il s'agit d'un statut Facebook accompagnant le partage d'un article en ligne sur la traduction : <https://diacritik.com/2018/10/18/retraduire-disent-ils-hoepffner-kamoun-greif-gillyboeuf-garcin/>

d'avoir accès à des textes non-traduits dans l'autre, que d'avoir la *liberté* de lire l'originaux des traductions existantes. Si la traduction est la langue de l'anthropologie, j'ai toujours eu le sentiment que sa prétention à la fois holiste et comparative était également une invitation à s'ouvrir à tous les savoirs qui nous semble pertinent pour répondre aux questions que l'on se pose sur son terrain. C'est le sens de ce pastiche³⁹ d'une citation de Jean-Loup Amselle :

Notre discipline [une langue] est ouverture à l'autre, appel à l'autre, elle n'existe que dans son rapport à l'ensemble des *disciplines* [langues] et *savoirs* [sociétés] proches ou éloigné[e]s qui font sens pour elle.

(Amselle, 2003 : 23)

C'est ainsi que sur le terrain comme dans mon parcours intellectuel, académique et personnel, mon étude des pratiques artistiques en langue des signes et d'un monde de l'art signant m'a mené sur un chemin relativement peu balisé où j'ai pris plaisir à explorer une diversité de savoirs et disciplines que je jugeais nécessaires de m'approprier, au moins en partie, souvent bien de manière bien moins approfondie que je l'aurais souhaité.

39 Les italiques remplacent les termes entre crochets.

Acte I
Un champ d'étude anthropologique
De l'étude des signes, des gestes et des *Sourds*

Chapitre 1
Ce que parler (avec ses mains) veut dire

Ce que parler (avec ses mains) veut dire

Nous allons aborder dans les pages suivantes l'histoire, l'épistémologie et certains enjeux contemporains des études des langues gestuelles. Il ne s'agira pas tant d'une couverture exhaustive de la littérature que d'une proposition synthétique, articulée autour de quelques repères bibliographiques⁴⁰. En effet, afin d'approfondir ces questions, il est possible aujourd'hui de consulter de nombreuses thèses de linguistique : de 1975 à 2005, Sophie Dalle en dénombre 29, portant « sur les sourds et la langue des signes en France » (Dalle, 2006 : annexe 5). Les plus récentes fournissent divers états de l'art dont le propos dépasse autant le cadre de mes compétences et connaissances que mes intentions synthétiques. Par ailleurs, si en 2000 Marion Blondel et Laurice Tuller soulignent que « les recherches en France autour de ce thème commencent à se généraliser et à s'intensifier » (Blondel et Tuller, 2000 : 1), les articles issus de ces recherches sont désormais nombreux. En particulier, à l'instar de leur « compte rendu critique » sur « la recherche sur la LSF », les synthèses, notamment adressées à des non-spécialistes des langues des signes (LS), se sont multipliées⁴¹.

Celui-ci « retrace le parcours de la recherche sur la LSF depuis la fin du XVIII^e siècle pour arriver à un état des lieux de la recherche linguistique actuelle sur cette langue. Quels sont les domaines abordés, négligés ? Quels sont les résultats et les perspectives ? » (ibid. : 29). Pour une autre brève histoire des études des langues gestuelles, complétant cette revue de la littérature, concernant le statut linguistique de la langue des signes, on pourra également consulter « La langue des signes est-elle une langue ? Petite histoire d'une grande question », synthèse proposée par Christian Cuxac (2003 : 12-31) en introduction d'un dossier de la revue *Langue française* intitulé « La langue des signes. Statuts linguistiques et institutionnels ». C'est notamment à partir de l'identification de tels numéros thématiques que j'évoquerai quelques étapes principales de l'histoire des recherches linguistiques sur la langue des signes, afin de mettre en

40 J'ai, par exemple, choisi de privilégier les numéros thématiques consacrés à la langue des signes par des revues de linguistique et des revues spécialisées d'autres champs. La plupart sont facilement et intégralement consultables en ligne.

41 Ce type d'article de synthèse continue de voir le jour. On pourra ainsi consulter la contribution actualisée de Marion Blondel et Leïla Boutora concernant la « description linguistique de la Langue des Signes Française » (2016).

perspective les développements qui animent les travaux contemporains. Enfin, je mettrai en avant certaines relations entre anthropologie et études de la langue des signes, entre ethnographie et études linguistiques des communautés sourdes et signantes. Retenons dès à présent, qu'à l'instar du titre du numéro d'avril 2010 de la *Nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation* (NRAS – voire planche d'illustration), l'affirmation désormais tautologique selon laquelle la langue des signes est une langue a laissé place au questionnement suivant : dans quelle mesure « la langue des signes [est-elle], une langue vivante comme les autres⁴² » ?

Parallèlement, depuis les recherches qui permirent d'aboutir à ce statut de langue dans le cadre de la linguistique moderne jusqu'aux relations contemporaines entre étude des langues gestuelles et étude multimodale de la communication humaine, l'intérêt scientifique porté aux langues des signes n'a cessé de représenter un défi aussi bien méthodologique qu'épistémologique. Comment étudier ces langues ? Avec quels outils descriptifs ? Quels modèles théoriques ?

Les emprunts aux premiers travaux américains, sur lesquels nous reviendrons, ont progressivement laissé place à de tels questionnements et débats épistémologiques, ainsi qu'à leur étude. À cet égard, la thèse de Sophie Dalle sur les relations entre « Chercheurs, Sourds et Langue des signes », et notamment la partie 2 sur « Écritures, corps et supports », répond plus amplement à ces questions que je ne le peux ici, dans une dimension historique et sociologique qui couvre la France du XVIIe au XXIe siècle (Dalle, 2006). Quand bien même le statut linguistique des langues des signes ne semble plus révoquant, boîte de pandore épistémologique, il a donc ouvert de nombreux débats au sein de la discipline. C'est notamment le cas concernant la question de la transcription et de l'écriture de la langue des signes. Ainsi, pour Sophie Dalle, « s'il existe une controverse scientifique sur les langues des signes aujourd'hui, c'est bien à propos des modalités d'inscription graphique, et d'inclusion de ces modes de communication dans les cadres de la linguistique » (ibid. : 15)⁴³. Au-delà de la continuité de tels débats entre linguistes de la langue des signes (Millet et Estève,

42 Christian Cuxac expose également cet état de cette tension en voyant dans les « Langues des signes : des langues comme les autres et pas comme les autres » (Cuxac, 2003).

43 Concernant l'importance de ces enjeux descriptifs, elle insiste par ailleurs : « ces réflexions sur les conditions d'existence de recherches linguistiques sur des langues gestuelles montrent que la question du statut scientifique d'un tel objet se cristallise autour de pratiques graphiques » (ibid. : 9).

2010), Sophie Dalle conclut l'introduction de sa thèse en nous rappelant la profondeur historique et la portée générale de ces discussions :

Si, au milieu du 20ème siècle, les langues gestuelles de sourds sont, en quelque sorte, un objet imprévu au sein de la linguistique moderne, elles représentent cependant un terrain de recherche déjà chargé et travaillé par deux siècles de réflexions – et d'expérimentations – sur les ressources, les caractéristiques, le développement, et les représentations graphiques, du langage humain.

(Dalle, 2006 : 27)

Autrement dit, retracer l'histoire de l'étude des langues gestuelles nous invite à retracer, en miroir, une certaine histoire de l'étude des langues, de nos conceptions de la langue et de la communication humaine, et de nos pratiques scientifiques. De la langue des signes comme objet aux sourds comme sujets, de la linguistique à la sociolinguistique, de la sociolinguistique à l'anthropologie sociale et linguistique, c'est par « une suite logique de positionnements⁴⁴ » (Cuxac, 2003 : 9) que ce statut de langue a permis l'identification de la communauté sociolinguistique des sourds signeurs comme groupe culturel.

C'est le moment de revenir sur les étapes de cette suite logique et ses développements contemporains, qu'ils soient scientifiques ou sociaux. En effet, qu'il s'agisse de l'argument de la « pertinence de la surdité » dans l'émergence et l'existence des langues des signes (Cuxac et Pizzuto, 2010 : 50) ou du rappel qu'il s'agit aujourd'hui encore de « langues minoritaires, minorées » (Garcia et Derycke, 2010 : 7), les recherches sur les langues gestuelles n'ont pas cessé de produire des discours précieux afin de réfléchir de manière critique à la place des langues des signes et de leurs locuteurs dans nos sociétés, et notamment d'interroger les conditions de la catégorisation contemporaine des personnes sourdes comme personnes en situation de handicap⁴⁵.

44 J'emprunte ici une expression de Christian Cuxac. Ce dernier la formule afin d'évoquer les changements de paradigme en psycholinguistique, en linguistique appliquée, et enfin les conséquences possibles et souhaitables en termes de politique linguistique, associés à la diffusion du statut linguistique de la langue des signes.

45 Par exemple, Christian Cuxac conclut à la remise en cause de la thèse de la compensation pour l'appréhension des LS : « De ce fait, la contrainte exercée par la surdité ne donne pas lieu à des solutions de type compensatoire mais bien, à exploiter maximale une voie alternative sous-utilisée dans le monde culturel des entendants, à des constructions positives propres au génie humain.

De la découverte pragmatique à la démonstration théorique

À travers *Sign Language Structure*, William Stokoe (1960) est considéré comme l'un des principaux artisans de la construction théorique du statut linguistique de la langue des signes. Enseignant à l'université Gallaudet, c'est en observant quotidiennement les étudiants sourds sur le campus qu'il aurait eu l'intuition que les gestes avec lesquels ils communiquaient étaient une langue. De manière pragmatique, ces derniers semblaient en revêtir toutes les fonctions. Il s'appliqua ensuite à le démontrer à l'aide des outils de la linguistique moderne. La clef de voûte de son argumentation fut de démontrer la présence d'une double articulation au sein de l'ASL⁴⁶ (Cuxac, 2003 :8 ; Cuxac et Pizzuto, 2010 : 43). D'autres démonstrations appuyèrent ses propos. Ainsi, dans la décennie suivante, les travaux d'Ursula Bellugi et d'Edward Klima au sein du *Salk Institute* de l'université de San Diego firent entrer l'ASL dans le champ de la neurolinguistique en s'attachant à l'étude de ses mécanismes physiologiques (Klima et Bellugi, 1975 ; 1979 ; Cuxac, 2003 : 8).

De la côte Est à la côte Ouest des États-Unis, ces recherches ont montré que l'ASL était *comme* les langues vocales, par sa double articulation et sa mobilisation des mêmes aires cérébrales. En 1978, lorsque Jean Grémion se rend dans le laboratoire de neurosciences qu'elle dirige, Ursula Bellugi lui expose avoir mis en lumière avec ses collègues une variété de similitudes concernant l'acquisition et le développement du langage – maîtrise de concepts, nombre de relations sémantiques, allongement

Cela vérifie une fois de plus le « paradoxe du handicap » : la surdité, en tant qu'elle active positivement des aptitudes cognitives latentes élève un objet aussi particulier que les langues des signes (dans le monde, seulement une personne sur mille est sourde de naissance) en position épistémique centrale d'analyste langagier » (Cuxac, 2007 : 127). Ni compensation, ni « suppléance », Yves Delaporte partage ce point de vue dans la conclusion de sa monographie ethnologique, *Les sourds, c'est comme ça* : « la notion de suppléance, tarte à la crème de la pensée dominante sur les sourds, est inadéquate : il n'y a pas compensation d'un manque, mais utilisation d'une sensorialité propre (Virole, 1996 : 60). L'organisation cognitive qui permet l'émergence de langues gestuelles est déjà là, et elle est indépendante de la surdimutité, comme l'atteste l'existence de telles langues chez les entendants, des Indiens des plaines aux moines cisterciens; comme l'attestent également l'apprentissage d'éléments de la langue des signes propre à des anthropoïdes et la gestualité accompagnant la parole vocale, de manière spontanée ou codifiée » (Delaporte, 2002 : 363).

46 « Il est vraisemblable que ce sont des raisons et des arguments pragmatiques comme la simple observation des communications en ASL qui parcouraient le campus de l'université de Gallaudet où il enseignait la littérature, qui ont poussé W. Stokoe à défendre l'idée, dès 1960, que la langue des signes américaine était bien une langue à part entière. Cela dit, le sort et le statut d'une langue ne pouvaient se jouer à l'époque sur les seules fonctionnalités mais aussi sur des faits de structures, en particulier la double articulation, condition nécessaire (Martinet, 1960) pour qu'un objet sémiologique soit digne d'être considéré comme une langue » (Cuxac et Pizzuto, 2010 : 43).

progressif des séquences signées, en fonction de l'âge (Grémion, 2017 : 201).

Ainsi, à ce premier moment historique, l'étalon ne pouvait être fourni que par les propriétés des langues vocales. Quelques décennies plus tard, cette expression de la double articulation est résumée en langue française par François-Xavier Nève :

Il existe, à côté des langues parlées – celles que pratiquent les entendants – des langues des signes qui ont en commun avec elles une double articulation, celle de l'expérience à communiquer, en unité de sens, et celle des formes perceptibles correspondant chacune d'entre elles en unités distinctives combinables. En termes simples, les langues parlées analysent les messages en mots correspondant chacun à une succession de sons perçus par l'ouïe. Les langues des signes procèdent à une même analyse en unités signifiantes qui correspondent chacun à un groupement de gestes perçus visuellement.

(Nève, 1996 : 7)

Cependant, en passant de CQFD pour Stokoe à un postulat communément admis pour Nève, ce partage de propriétés structurelles fondamentales permet paradoxalement l'affirmation de l'altérité radicale de la langue des signes : « sa substance gesto-visuelle et non phono-acoustique en fait une langue plus différente de toutes les langues orales qu'aucune de celles-ci ne l'est d'aucune des autres » (Nève, 1996 : 18). La langue des signes est une langue comme les autres... à ceci près qu'elle est plus différente que toutes les autres. De la « recherche systématique des similarités » à « la quête de l'originalité⁴⁷ », nous allons voir à présent où se situe cette altérité.

De la double articulation à la théorie de l'iconicité

L'apposition du cadre théorique des langues vocales produit le terme de « gestèmes » afin de désigner les unités minimales des langues des signes, à l'instar des

47 « Si nous voulions caricaturer la majorité des recherches internationales sur les LS, surtout pendant les premières décennies, nous les présenterions comme le repérage systématique des similarités entre les LS et les LO; à l'inverse, nous pourrions alors caricaturer la majorité des recherches sur la LSF en les présentant comme une quête de l'originalité des LS » (Blondel et Tuller, 2000 : 44-45). Au de-là de la caricature, le tableau dressé par Myriam Vermeerbergen en 2006 est extrêmement similaire : « *Until very recently a large part of the research in sign linguistics concentrated on the similarities between spoken languages and sign languages. Today, the (presumed) uniqueness of sign languages is given increasingly more attention and it is not taken for granted any longer that spoken language research instruments (theories, categories, notions...) automatically 'fit' sign language research* » (2006 : résumé).

phonèmes. Cependant, à ce stade théorique apparaît déjà une différence fondamentale : la substance phono-acoustique des langues vocales a amené les linguistes à porter l'accent sur l'élaboration linéaire de ces unités ; la substance gesto-visuelle des langues signes focalisa leur regard sur la dimension compositionnelle et simultanée de leur construction.

Cette distinction entre l'aspect simultané des langues des signes et l'aspect linéaire des langues vocales tend aujourd'hui à disparaître à partir de l'étude de la langue en interaction et de l'intérêt croissant pour la multimodalité. Ce type de linguistique de l'oral ne prend plus seulement en compte la succession des phonèmes mais également d'autres « paramètres » comme l'intonation ou prosodie, les gestes et positionnements du corps, ou les expressions du visage. Cette évolution intervient au sein de modèles pour lesquels ces paramètres ne sont plus relégués au domaine du paralinguistique mais relèvent du linguistique, dans la mesure où ils participent à la construction du sens, en interaction.

Pour en revenir aux gestèmes, il est communément admis qu'un signe se distingue ainsi par la combinaison de quatre paramètres :

- la configuration
- l'emplacement
- l'orientation
- le mouvement

Autrement dit, en théorie, répondre aux questions suivantes équivaut à décrire un signe unique, à l'exception de tous les autres :

- quelle est la forme de la main ?
- où se situe la main ?
- dans quel sens la main est-elle orientée ?
- comment la main se déplace-t-elle ?

Tout en résumant la manière dont ces gestèmes conduisent à la double articulation des langues des signes, Yves Delaporte isole une autre spécificité fondamentale de ces unités de la langue des signes :

Ces gestèmes sont les homologues des phonèmes
des langues vocales, et permettent de considérer les
langues gestuelles, à l'instar des langues vocales, comme

des systèmes doublement articulés : un nombre limité d'unités (phonèmes ou gestèmes) permet de produire un nombre immense de mots (langues vocales) ou de signes (langues gestuelles), puis un nombre infini d'énoncés. Les gestèmes se distinguent toutefois des phonèmes sur un point essentiel : ils ont souvent un contenu sémantique.

(Delaporte, 1998c)

Sans développer ici l'entièreté des pistes que recouvre cette affirmation⁴⁸, retenons, par exemple, que certains emplacements seraient potentiellement porteurs de sens : en langue des signes française, la zone autour du nez est l'emplacement privilégié de signes péjoratifs – et notamment sexuels ; le haut de la tête abrite les signes relatifs aux facultés de l'esprit (réfléchir, penser, rêver...)⁴⁹. Cette sémantisation de certains paramètres de la langue des signes trouve son origine dans une propriété singulière :

... les signes sont souvent iconiques. Il faut entendre par là que, contrairement aux mots des langues vocales, ils ont très souvent une certaine ressemblance avec la réalité qu'ils nomment. Dans le signe ARBRE, l'avant-bras dressé représente le tronc, et les doigts écartés les branches. Cette langue échappe donc à l'arbitraire sémiotique, caractéristique scandaleuse qui l'a fait occulter par des générations de linguistes. Mais la relation entre le référent et le signifiant n'apparaît qu'après que leur relation a été apprise, comme il est aisé de s'en convaincre en montrant le signe ARBRE, ou n'importe quel autre, à des entendants qui ignorent cette langue. Le sens ne peut jamais être deviné a priori : les signes sont iconiques et pourtant conventionnels⁵⁰.

(Delaporte, 2002 : 327)

Autrement dit, le signe entretient donc des relations avec la chose qu'il désigne. Alors qu'à partir du son produit, le mot « chat » ne donne rien à entendre qui permette d'établir un lien avec l'animal de compagnie, le signe désignant le même « chat » en stylise les moustaches. C'est ainsi qu'il faut comprendre Christian Cuxac lorsqu'il fonde

48 Ou ses approximations dans la mise en équivalence entre gestèmes et phonèmes.

49 Sur cette question précise, voir la section « Des paramètres porteurs de sens » de la monographie d'Yves Delaporte (2002 : 314-316), pour qui « une caractéristique unique de la langue des signes est que les paramètres sont fréquemment porteurs de sens avant même que d'être combinés à d'autres pour produire un signe, alors que les phonèmes sont des unités purement distinctives, sans signification par elles-mêmes » (ibid. : 325). L'ethnologue évoque également le « sémantisme » de certaines configurations (ibid. : 316).

50 Il faut replacer cette dernière remarque d'Yves Delaporte dans le contexte d'une conversation qui vise à déconstruire l'association entre iconicité et « transparence » de la langue des signes.

sa théorie de l'iconicité pour la description des langues gestuelles sur le fait qu'elles ont la possibilité de « donner à voir ».

Aux côtés d'Elena Pizzuto, ce dernier explique très bien comment et pourquoi la première modélisation de Stokoe, qu'ils qualifient d'« assimilatrice », pouvait difficilement considérer l'iconicité autrement que comme « hors norme » (Cuxac et Pizzuto, 2010 : 43) : cette singularité fondamentale mettait en péril l'édifice théorique qui visait à établir le statut de langue des langues des signes. En effet, comme nous l'avons vu, cet édifice reposait sur l'établissement de ressemblances et analogies structurelles.

Le caractère iconique des signes a également valu aux sourds et à la langue des signes la négation de leurs capacités à abstraire, bien qu'en réalité, iconique ne soit pas plus synonyme de concret qu'arbitraire n'équivaut à abstrait (Delaporte, 2002 : 329). Il est paradoxal de constater que cette confusion fut partagée par ceux qui refusaient aux signes des sourds le statut de langue et par ceux qui le défendaient. Ces derniers ont donc longtemps écarté ce qui constitue pourtant probablement l'un de ses caractères les plus originaux, l'iconicité. Alors que l'affirmation historique selon laquelle la langue des signes américaine était une langue reposa donc initialement sur la démonstration que, *comme* les langues vocales, elle était doublement articulée, l'affirmation que la langue des signes française était une langue reposa sur la démonstration qu'elle était... *comme* l'ASL.

Réveil Sourd et importation théorique

L'œuvre de Bernard Mottez constitue un des premiers apports historiques aux études françaises des langues signées. Or parmi les tous premiers articles de ce dernier on compte notamment un exposé sur « la langue des signes aux États-Unis » (Mottez, 1976) ainsi que la « paraphrase d'un article de W. Stokoe » (Mottez, 1978)⁵¹. Du congrès de la Fédération mondiale des sourds (WFD – *World Federation of the Deaf*) à Washington en 1975 à la création de l'IVT (*International Visual Theatre*) à Paris en 1976, cette importation théorique est à replacer dans le contexte du renouvellement des relations entre les communautés sourdes françaises et américaines, d'une part, entre les

51 Il s'agit respectivement du titre et du sous-titre originaux de ces publications.

communautés de chercheurs intéressés par les langues gestuelles, d'autre part. Ces relations sont primordiales dans l'avènement d'un « réveil Sourd » en France. Ce réveil est donc également scientifique. Au-delà de la référence aux travaux de Stokoe, il repose plus largement sur la collaboration étroite entre chercheurs français et américains, permettant la publication des travaux de ces derniers, en français.

En témoigne le numéro 56, de la revue *Langages*, intitulé sobrement « La langue des signes ». En 1979, le réveil Sourd vient donc de débiter en France. Les recherches produites par des linguistes français sont alors quasiment inexistantes⁵². Dans la continuité des efforts de Bernard Mottez, on retrouve ici l'importance de l'*importation* des recherches américaines comme socle pour l'émergence d'un champ de recherche linguistique en France. En effet, mis à part François Grosjean, à l'initiative du numéro qu'il dirige aux côtés d'Harlan Lane, l'ensemble des auteurs est américain. Bien plus, à l'image d'Harlan Lane, il ne s'agit pas d'inconnus, mais bel et bien d'une partie du fer de lance des recherches américaines : Harlan Lane, Harry Markowicz, Ronnie Wilbur, Howard Poizner, Robbin Battison et James Woodward font aujourd'hui partie du « panthéon » des chercheurs pionniers outre-Atlantique. Bien plus, tandis que leurs recherches ont souvent participé au défrichage du champ, la continuité de leur intérêt scientifique pour la langue des signes a fait d'eux des spécialistes à l'expertise difficilement égalable par la longévité de leur carrière et la somme de leurs travaux (Lane, 1976 ; 2005 ; Markowicz, 1972 ; Wilbur, 1977 ; 2000 ; Woodward ; 1972). Les sections de l'article de Markowicz⁵³, « la langue des signes : réalité et fiction », visent à déconstruire des préjugés aussi élémentaires que « la langue des signes est universelle », « les signes ne sont que des gestes », « la langue des signes n'a pas de grammaire ». Pourtant, loin d'être adressé au grand public, ce b.a.-ba répond à des travaux de « spécialistes » français tels qu'Oléron (1978) qui doutait explicitement des qualités linguistiques des productions signées.

De l'étude de la langue des signes à celle de *La surdité dans la vie de tous les jours* (Mottez, 1983), relevons ici une autre influence théorique importante : celle de la

52 Si l'on écarte les travaux d'Oléron, vis-à-vis desquels les travaux « contemporains » américains et français à venir, sont en complète rupture.

53 Soulignons que Markowicz était un collègue de Mottez. Sur la rencontre et la collaboration entre les deux chercheurs, voir Kerbouc'h (2012 : 20), et la notice biographique de Bernard Mottez établie par Andrea Benvenuto (Mottez, 2006 : 375).

sociologie – linguistique – d'Erving Goffman⁵⁴. Plus largement, la recherche française, à l'instar de Markowicz et Woodward, partage les cadres de la sociolinguistique de Labov, avec un intérêt constant pour la variation⁵⁵. Au-delà de la variation, les linguistes français s'intéressent également à la manière dont l'étude de la langue des signes et de ses spécificités peut permettre de renouveler les approches théoriques de la faculté de langage.

D'un objet périphérique à un analyseur de la faculté de langage

La publication de numéros thématiques de revues spécialisées constitue un marqueur de l'émergence, de la banalisation et de la diversification des recherches sur la langue des signes et ses locuteurs. À partir des années 2000, de tels numéros se multiplient : *Recherches linguistiques de Vincennes* (n° 29, 2000), *AILE* (n° 15, 2001), *Langue française* (n° 137, 2003). Cette pratique éditoriale est toujours d'actualité avec la publication récente de dossiers dans les *Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage - TIPA* (n° 34, 2018) et dans la *Revue de linguistique et de didactique des langues - Lidil* (n°60, 2019). Dans la lignée de Christian Cuxac, les interrogations théoriques portent notamment sur la question de la modalité, de l'impact de ses contraintes sur les formes et les propriétés de la production linguistique⁵⁶.

Qu'importe leur nombre restreint de locuteurs relativement aux langues vocales, il ne s'agit plus d'étudier les langues gestuelles comme d'étranges objets aux limites de la linguistique, mais de les replacer au centre d'un questionnement épistémologique disciplinaire⁵⁷: les langues des signes ne sont pas des *exceptions* mais bel et bien une

54 Celle-ci est également relevée par Kerbouc'h (2012 : 20) et Bedoin (2018 : 64-65).

55 Cette importance épistémologique de la variation se retrouve dans un numéro de *Langage et société*, consacré aux langues des signes, intitulé « « Sourds et langues des signes : norme et variations » » (n° 131, 2010). L'importance des recherches sociolinguistiques est également illustrée par le numéro 7 de la revue *Glottopol*, « Les langues des signes (LS) : recherches sociolinguistiques et linguistiques », paru la même année.

56 Cette idée était déjà présente chez Woodward : « *The deaf community is a fertile testing ground for linguistic (Bellugi and Fischer, 1972) and sociological (Meadow, 1972) theories, since the deaf community is in some special ways unique. The primary languages in the deaf community are channeled through a visual-manual mode, and as Hymes (1964) has pointed out, changes in channel can result in radical changes in codes and code structures* » (Woodward, 1973 : 91).

57 À ce sujet, Christian Cuxac expose les choses ainsi : « on pourra certes mettre en doute la représentativité et donc la validité d'un modèle cognitif construit à partir d'objets linguistiques qui ne concernent directement qu'un millièème de la population mondiale. Songeons toutefois à la piètre connaissance que nous aurions de l'appareil psychique humain si nous avons limité nos observations et nos investigations aux états de pleine conscience des gens dits raisonnables » (Cuxac, 2003 : 15).

expression particulière de la faculté de langage. Leur description et leur prise en compte théorique doit donc conduire au renouvellement des modèles linguistiques. En 2001, après plus de vingt ans de recherche, Christian Cuxac insiste sur l'importance de la prise en compte des langues des signes pour la modélisation de la faculté de langage :

Plusieurs raisons sont avancées dans cet article pour défendre l'hypothèse que les langues des signes sont des objets linguistiques du plus haut intérêt pour appréhender et modéliser la faculté de langage : 1) Ce sont des langues qui disent mais aussi qui peuvent dire et montrer en même temps : leur couverture langagière est donc plus vaste que celle des langues orales. 2) La nature quadridimensionnelle du canal visuo-gestuel donne lieu à une grande stabilité économique des structures des langues des signes. Celles-ci étant moins sujettes à des remaniements diachroniques que les structures des langues orales, elles se ressemblent beaucoup d'une langue des signes à l'autre et, pour les plus stables d'entre elles, pourraient bien avoir le statut de primitives d'interface cognitivo-sémantique directement observables. 3) Enfin, eu égard à la problématique des sourds isolés et des micro-communautés de sourds, la constitution sémiogénétique des langues des signes est un phénomène que l'on peut étudier actuellement en synchronie comme en diachronie.

(Cuxac : 2001 : 18)

La prise en compte de la spatialité et de l'iconicité des langues des signes, de ce fait « langues comme les autres et pas comme les autres » (Cuxac, 2003 : 13), non comme un écart à la norme de l'expression linguistique humaine mais comme des propriétés structurelles rendues possibles par le canal visuo-gestuel interroge en retour les langues vocales, audio-phonatoires, « privées » de telles ressources sémiotiques. De la contrainte de la surdité qui explique l'émergence de langues gestuelles au sein des communautés sourdes, on passe à la contrainte de canal qui s'exerce aussi bien sur les langues vocales que sur les langues gestuelles. Ainsi, Christian Cuxac invite à un « retournement épistémologique » qui fait des langues des signes des analyseurs de la faculté de langage :

En revanche, les LS constituent un ensemble de langues non marquées : iconiques et non-iconiques, temporelles et spatiales, si ressemblantes entre elles, elles offrent un taux de généralité idéal de même qu'un empan

fonctionnel langagier maximal pour s'interroger sur l'être formel du langage humain. C'est dans cet esprit que je propose d'opérer un retournement épistémologique concernant la recherche en typologie linguistique. La question, posée à partir de la base concrète des modèles cognitivolinguistiques à la fois très généraux et structurellement stables que sont les langues des signes, devient alors : qu'entraînent comme mises en forme possibles pour des systèmes linguistiques l'application de contraintes très fortes comme de ne pouvoir recourir ni à un support spatial, ni à des stratégies d'iconicisation du monde et de l'expérience ? On verrait ainsi, dans les structures formelles des langues audio-orales, des traces attestées des opérations nécessitées par la mise en jeu de ces contraintes.

(Cuxac, 2003 : 30)

Cette invitation ouvre ainsi la porte aux travaux récents qui consistent à comparer langues des signes et langues vocales afin de contribuer à une théorie linguistique générale où l'analyse des différentes modalités permet un questionnement sur les structures du langage en amont du canal privilégié. Les études des langues des signes y deviennent une ressource aussi incontournable que fondamentale afin de contourner le biais audio-phonatoire qui réduisait la théorie linguistique à la prise en compte des langues vocales.

Diversification et consolidation des recherches : diachronie, étymologie

Au-delà de ce retournement épistémologique, la consolidation des recherches linguistiques sur les langues gestuelles s'entreprind également par le développement du travail en diachronie évoqué par Christian Cuxac. En France, celui-ci est essentiellement entrepris à partir de sources du XIX^e siècle, et prend la forme d'une « archéologie » des signes qui s'articule autour de trois axes principaux et interdépendants :

- la recherche d'anciens signes ;
- celle de précédentes théories et modélisations de la langue des signes ;
- le développement de l'étymologie de la LSF.

Ainsi, la publication commentée de dictionnaires de signes du XIX^e siècle

relève des deux premiers axes. En l'absence de photographie ou de vidéo, ces dictionnaires ont à la fois recours au dessin et à la description par le français pour rendre compte des signes. Par ailleurs, cette reconstitution d'archives de signes anciens est une condition de possibilité à la recherche étymologique. Cette interdépendance entre recherche de signes du passé et émergence de la question étymologique est particulièrement prégnante dans l'œuvre d'Yves Delaporte. Ce dernier, ayant exhumé le dictionnaire de l'abbé Lambert de 1865, produisit également le premier *Dictionnaire étymologique et historique de la langue des signes française* (2007). La velléité de comparatisme entre ASL et LSF qui avaient amené les premiers linguistes américains en France⁵⁸ et participé aux composantes académiques du réveil Sourd, a ainsi laissé place à une étude plus complexe où les signes du XIXe siècle servent autant à l'étymologie de l'ASL qu'à celle de la LSF, et bien plus, à la recherche d'étymons communs. L'identification de ces derniers a permis, en retour, de rendre compte de davantage de proximité lexicale entre les deux langues que la seule comparaison de leur lectes contemporains. Le schéma suivant résume la complexification de l'analyse comparatiste contemporaine entre ASL et LSF, enrichie du pôle historique des signes français du XIXe siècle :

ASL ↔ LSF

ASL ↔ LSF
 ↖ ↑
 ↘ ↓
signes français XIXe

Enfin, l'exégèse des productions du XIXe siècle mit à jour des techniques de représentations graphiques des LS auxquelles les premières tentatives de dictionnaires contemporains font écho. Ainsi, le dessin, certes d'après photo, à partir de techniques de calques, fut l'outil retenu pour le premier dictionnaire de LSF, édité par l'IVT⁵⁹.

58 À l'instar d'Harry Markowicz (Kerbouc'h, 2012 : 20) et Carol Padden (Mottez, 2006 : 369).

59 Concernant cette technique voir Delaporte, « La trace des signes : de la photographie au dessin » : « Dans bien des domaines, et particulièrement l'anthropologie des techniques, le dessin est irremplaçable. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer les merveilleux dessins des publications entomologiques de naguère et les photographies paresseuses qui tendent aujourd'hui à les supplanter. C'est que la main du naturaliste ou celle de l'ethnologue ne reproduit pas seulement l'image photographiée, elle est guidée par un savoir accumulé, conduisant à distinguer, dans la reproduction photographique du réel, entre ce qui est pertinent et ce qui ne l'est pas » (Delaporte, 2007 : 98). Ainsi, notons qu'à l'instar des grandes heures du dessin naturaliste pour la reconnaissance des oiseaux et

Au-delà de la représentation graphique, la redécouverte des travaux du XIXe siècle est également l'occasion de prendre connaissance de modélisations pertinentes qui préfigurent les travaux du XXe siècle. C'est le cas de la mimographie d'Auguste Bébien (Renard, 2004) dont les caractéristiques retenues pour la description des signes ne sont pas sans rappeler les paramètres énoncés précédemment⁶⁰. Ainsi, à l'instar de la publication de dictionnaires du XIXe siècle, on assiste au commentaire de tels écrits, désormais inscrit dans une filiation des systèmes de notations des langues gestuelles⁶¹.

Universaux, dialectologie, typologie

La diversification des recherches sur les langues gestuelles s'incarne également dans une extension des échelles d'analyse internes au champ. Après les recherches initiales sur les langues des signes « nationales » telles que l'ASL ou la LSF, on assiste au développement de deux autres échelles : celle de la généralisation théorique sur les langues des signes – notamment à partir de la recherche d'universaux – ; celle de l'attention portée aux variations dialectales. À titre d'exemple, en 2006, Wendy Sandler et Diane Lillo-Martin, deux spécialistes américaines reconnues, publient un ouvrage explicitement consacré à cette question des universaux : *Sign Language and Linguistic Universals*. À l'autre bout du spectre, on peut citer l'ouvrage d'Yves Delaporte et d'Yvette Pelletier sur les *Signes de Pont-de-Beauvoisin* (2012), une école pour filles

l'identification d'espèces animales, l'avantage du dessin réside dans sa capacité à faire ressortir certains traits plutôt que d'autres – autrement dit, de poursuivre ou de rendre justice à l'effort de stylisation à l'œuvre au sein des LS elles-mêmes. Par la suppression du fond et le jeu sur les contrastes, il est possible de choisir ce que l'on rendra – davantage – visible. Aujourd'hui, ce système persiste de manière semi-automatisé, à partir de logiciel de traitement photographique, bien qu'il tende à être remplacé ou complété par la vidéo.

60 Au cours de conversations informelles, il m'a déjà été rapporté l'hypothèse selon laquelle Stokoe aurait eu connaissance des travaux de Bébien. Néanmoins, en l'absence de citation de la part de Stokoe, cette hypothèse demeure difficilement vérifiable.

61 Parmi, les « notations contemporaines » (Renard, 2004), on comptera notamment :

- la notation de Stokoe ;
- la notation de François-Xavier Nève ;
- le D'Sign de Paul Jouison ;
- le HamNoSys (*Hamburg Notation System*)
- le Signwriting de Valerie Sutton.

Au-delà de l'outil linguistique de description, certaines adaptations de ce dernier ont donné des résultats saisissants en terme d'*écriture* de la langue des signes à partir d'exercices de dictée/lecture : une histoire racontée par un premier locuteur, notée par un second, puis signée à nouveau par un troisième donne lieu à une comparaison entre les deux productions signées. Ce système de notations est également enseigné au sein de la communauté sourde américaine, sous la forme d'ateliers.

dont l'éloignement géographique de son homologue pour garçons donna naissance à un dialecte genré⁶². D'autres recherches portent, notamment aux États-Unis, sur des sous-groupes et variations sociolinguistiques au sein des communautés signantes, telles que la communauté sourde LGBT de San Francisco (Blau, 2017), où le *Black ASL* (Hill, 2017).

Cette diversification des recherches a également permis l'élaboration de théories concernant la typologie des langues des signes. Dans un article synthétique sur le sujet, évoquant métaphoriquement « les racines, les feuilles et les branches », Ulrike Zeshan montre comment la description de diverses langues des signes particulières a permis le développement d'études comparatives entre langues des signes, et conduit ainsi à des constructions théoriques concernant la variation à travers et entre elles. Enfin, ces dernières ont ouvert la voie à des hypothèses et résultats portant sur des universaux linguistiques indépendants de la modalité d'une part, et permis l'établissement de différences liées à la modalité entre langues des signes et langues vocales d'autre part (Zeshan, 2008 : 674). Documentant l'histoire de l'étude des langues gestuelles, l'auteure nous fournit également une « mosaïque » chronologique de l'évolution des données sur les langues des signes. On y retrouve d'abord l'ASL et d'autres LS occidentales, suivies par des LS « urbaines » non occidentales, auxquelles viennent s'ajouter les dialectes villageois (ibid. : 675).

Je me permets ici une digression dont l'importance me semble de taille. Ces « *village sign languages* » (Zeshan et De Vos, 2012) sont également connus dans la littérature sous l'étiquette de « *shared sign languages* » (Nyst, 2012). Loin d'être anodine, celle-ci vient souligner un trait commun de ces langues villageoises, celui d'être partagé par un certain nombre d'entendants, dépassant l'entourage familial direct. En effet, si toute langue est nécessairement partagée, il s'agit ici d'insister sur le partage de ces langues par les sourds et les entendants. Or, avec précaution, mon travail cherche notamment à déconstruire l'idée selon laquelle les langues des signes seraient – uniquement – les langues des sourds : il y a de plus en plus de preuves que cela soit « vrai », d'un point de vue historique et de leur sémiogenèse (Baker et Padden, 1978 ; Fischer et Lane, 1993 ; Burch, 2002) ; il y a de moins en moins de preuves que cela soit

62 À cet égard, on peut citer les travaux de Barbara Le Master (1997) sur la langue des signes irlandaise, où la variation genrée est étudiée à une échelle plus large.

« vrai » du point de vue de leur analyse sociolinguistique ou interactionnelle contemporaine (De Meulder, 2019). D'ailleurs, si l'on ne sera pas étonné de l'affirmation selon laquelle l'observateur influence les phénomènes qu'il observe, force est de constater que les cohortes de linguistes entendants, leurs publications et leurs enseignements, participent aux changements sociolinguistiques des communautés signantes.

Pour en revenir à la contribution de Zeshan, différentes études de cas viennent ensuite illustrer ces recherches typologiques à partir de comparaisons entre langues des signes. Il s'agit notamment de l'étude de l'expression du possessif (2008 : 681-686) et de ses liens avec des signes exprimant sémantiquement la préhension dans diverses langues (ibid. 683-683), ou du recours à des données de ces dialectes villageois (ibid. : 686-691), comme celui de Kata Kolok, à Bali, pour l'étude de l'usage de l'espace de signation (ibid. 697-689). De tels articles rendent compte de la possibilité de tenir désormais un discours théorique général sur *les* langues des signes à partir de données rassemblées par des dizaines de chercheurs, durant des décennies. Autrement dit, de l'étude des dialectes et sociolectes à la recherche d'universaux, de l'étude comparative entre langue des signes à l'étymologie, ce sont toutes les branches théoriques et méthodologiques de la linguistique contemporaine qui concourent aujourd'hui à la connaissance des langues gestuelles⁶³.

Et si depuis la fin des années 90, « plusieurs universités françaises mènent des activités de recherche linguistique sur la LSF » (Bondel et Tuller, 2000 : 43), notamment Paris 8⁶⁴, Rouen et Lille, notons qu'il s'agit également de lieux de formation à l'interprétation : la structuration française de l'enseignement supérieur, liant enseignement et recherche, associée à la professionnalisation des interprètes via l'université y ont assuré un recrutement important de linguistes de la langue des signes.

63 À ce titre, le monde anglo-saxon compte bon nombre de volumineuses et ambitieuses synthèses collectives qui demeurent sans équivalent dans le champ de la recherche française (Brentari, 2010 ; Pfau, Steinbach et Woll : 2012 ; Orfanidou, Woll et Morgan, 2015).

64 Tandis que Christian Cuxac est désormais à la retraite, notons que l'équipe d'enseignant-chercheurs de Paris 8 compte deux de ses anciennes doctorantes, Marie-Anne Sallandre (2003), professeure, et Ivani Fusellier (2004), maîtresse de conférence. Le recrutement de ces dernières fut précédé par celui de Brigitte Garcia, professeure, ayant soutenue sa thèse à Paris 5 en 2000, sous la direction de Frédéric François. À des degrés divers, les travaux de ces chercheuses participent à la « perspective sémiogénétique » (Cuxac, 2001) et à la « théorie de l'iconicité » (Cuxac, 2000) proposées par Christian Cuxac.

Interprétation, éducation, critique sociale

En ce qui concerne les recherches spécifiques sur cette question de l'interprétation, bien que celle-ci ait déjà été traitée dans différentes publications précédemment évoquées⁶⁵, il faut attendre 2007 (Bernard, Encrevé et Jeggli) pour qu'un ouvrage français qui y soit entièrement consacré. Ainsi que j'ai déjà pu le souligner (Schmitt, 2016 : 130), à l'international, cette littérature s'articule principalement à partir du point de vue de la théorie et de la pratique de l'interprétation (Janzen, 2005 ; Napier et al., 2006), de la formation des interprètes (Marschark et al., 2005), de la recherche internationale dans ce domaine (Nicomedus et Cagle, 2015), ou de concepts encadrant leur pratique professionnelle, comme la neutralité (Metzger, 1999).

D'autres champs professionnels où l'usage de la langue des signes s'est développée depuis les années 1980 ont produit des numéros thématiques, consacré aux sourds et à la surdité. J'identifie ces publications comme une étape significative de diffusion des savoirs *linguistiques* permettant leur appropriation en dehors de leur cercle de production. Au sein de telles publications, seuls quelques articles relèvent de la linguistique. Ceux-ci fournissent alors généralement des synthèses adressées à des non-spécialistes – de la linguistique ou de la langue des signes plus généralement – ainsi qu'à des praticiens. C'est par exemple le cas de l'article de Geneviève Le Corre, intitulé « La langue des signes française (LSF) » (2007), au sein d'un numéro de la revue *Enfance*.

Et si en 2011, « entre handicap et minorité culturelle », la revue *Empan* consacre un numéro aux « Surdités » sans qu'aucun article de ce type n'apparaisse, il faut y voir le miroir de la « suite logique de positionnements » précédemment évoquée : alors que les langues des signes ne sont plus jugées comme déficientes vis-à-vis des langues vocales, en devenant membres de groupes linguistiques et culturels porteurs de ces langues, les sourds échappent possiblement à leur statut de handicapés de la parole et du langage. Maîtrisant une autre modalité d'expression, ils peuvent désormais être considérés positivement comme différents, plutôt que déficients.

Ainsi, au-delà du statut de langue, tandis que l'histoire et la sociolinguistique permettent d'objectiver les langues des signes comme « langues minoritaires, minorées » (Garcia & Derycke, 2010), l'altérité contenue dans le statut de minorité

⁶⁵ Notamment Quipourt et Gache, « Interpréter en langue des signes : un acte militant ? » et Jeggli « L'interprétation français/LSF à l'université » dans le numéro 137 de *Langue française* (2003).

culturelle et linguistique, associée aux luttes et mobilisations sociales pour la reconnaissance de la langue des signes, ouvre la voie à un intérêt pour les sourds de la part de franges « militantes » et autres sphères « alternatives ». Dès la fin des années 1970, grossissant les rangs des premiers stagiaires et apprenants de la langue des signes à l'IVT, Jean Grémion observait l'arrivée de ces « militants ». En plus de parents d'enfants sourds et de professionnels directement concernés par le retour de la langue des signes dans l'éducation des enfants sourds, il assiste à l'enthousiasme et au soutien de « tous les enfants de Mai 68 qui voient dans l'émancipation des sourds le juste combat de la libération d'une minorité opprimée » (Grémion, 2017 : 139)⁶⁶.

Cette intégration des sourds et de leurs mobilisations à une sorte de convergence des luttes pour le droit des minorités⁶⁷ s'affirme dans la publication de dossiers de revues de critique sociale. Ainsi, menant « une réflexion à la croisée de l'engagement politique, de la création artistique et de la recherche », la revue *Vacarme*⁶⁸ consacre en 1997 sa section « Minorités » à un dossier de douze pages intitulé « Des sourds et des mal entendus »⁶⁹. En 2016, c'est autour de la revue *Z*, « revue itinérante d'enquête et de critique sociale » de se pencher sur les sourds à travers un dossier intitulé « Le Rivage des Signes ». À l'instar du sous-titre de ce dernier, à vingt ans d'écart, les deux revues présentent les « Sourds en lutte contre la médicalisation de leurs existences », tandis que les similitudes de contenu sont frappantes : retour sur l'histoire de – l'interdiction – de la langue des signes, de l'abbé de l'Épée au congrès de Milan, critique de l'oralisme, de l'implant cochléaire et des politiques éducatives, indignation face au manque d'interprètes, entretien croisé avec des artistes sourds.

66 Ainsi, dans le compte-rendu d'un atelier, Jean-Jacques Daetwyler évoque IVT comme « un groupe qui essaie d'échapper à la « colonisation » par les entendants » (Grémion, 2017 : 134).

67 C'est par une convergence semblable que le « monde des sourds » est apparu comme thème du festival de cinéma de Douarnenez, avant de s'installer durablement comme l'un des rendez-vous de ce « festival des minorités » (chapitre 9).

68 La revue est présentée sur son site de la manière suivante : « *Vacarme* est née de la rencontre d'individus engagés dans différents *mouvements sociaux* — notamment la lutte contre le sida et la défense des sans-papiers — et de leur désir de confronter ce qu'ils apprenaient du monde depuis leur expérience politique au savoir qu'ils forgeaient dans leurs travaux respectifs de chercheurs, d'enseignants, d'écrivains, de thérapeutes ou d'artistes. Ils ont voulu que *Vacarme* soit un lieu d'échanges entre *réseaux militants, intellectuels et artistiques*, un espace qui échappe aux séparations traditionnelles entre la pratique et le savoir, la politique et l'art, l'urgence d'agir et la nécessité de penser » (mes italiques).

69 Notons que l'un des articles, « La scène des sourds » s'articule autour d'entretiens avec des comédiens d'IVT. Pour l'auteure, ce dernier « n'est pas une scène de plus. C'est à la fois un acte politique fondateur pour la culture sourde et un laboratoire ».

Des années soixante-dix à aujourd'hui, des premières recherches linguistiques aux mobilisations sociales, du champ de l'interprétation à celui de l'éducation, c'est donc à partir de l'affirmation du statut linguistique de la langue des signes que les revendications politiques des sourds et la reconnaissance de la légitimité de ces dernières par d'autres « réseaux militants » se déploient dans la société. Groupe culturel porteur d'altérité, les sourds ont également fait leur apparition comme objet de l'anthropologie. Pour autant, ces recherches demeurent limitées face à la masse des travaux linguistiques.

Pour une anthropologie de la langue des signes⁷⁰

Au-delà d'être un des plus grands rassemblements d'anthropologues au monde, il semblerait que le *meeting* annuel de l'AAA, auquel j'ai participé en 2012, soit également un des plus importants rassemblements d'anthropologues s'intéressant à la langue des signes et aux communautés sourdes. Cela ne signifie pas qu'ils y étaient nombreux : cette année-là, nous étions environ une douzaine à y participer. Pour un anthropologue de la langue des signes, il fut pertinent de faire partie d'un panel organisé par la Société d'Anthropologie Linguistique (*Society for Linguistic Anthropology, SLA*), étant donné qu'un certain nombre d'articles à propos de la langue des signes furent publiés dans le *Journal d'Anthropologie Linguistique (Journal for Linguistic Anthropology, JLA)*, tels que ceux de Leila Monaghan (2000) ou Carol Padden (2000).

Quelques articles dans le *JLA*, une douzaine de chercheurs présents à l'un des plus grands rassemblements d'anthropologues au monde... Où se cachent les anthropologues s'intéressant à la langue des signes s'il est difficile de les trouver, y compris dans le *JLA* ou au congrès de l'AAA ? Ils ne se cachent pas. Ils sont simplement peu nombreux. En ce qui concerne les revues françaises, les publications d'Yves Delaporte dans *L'Homme* (1998a) et *Ethnologie française* (2000a ; 2000b) sont aussi remarquables qu'exceptionnelles. Pour *Ethnologie française*, comptons également un article d'Hélène Hugounenq (2009), qui a soutenu sa thèse en 2009, sous la direction de ce dernier. Pour *L'Homme*, on pourra ajouter un article de Jean-Louis Siran de 2004 qui évoque la rencontre avec une « nouvelle ethnie » à travers le compte-rendu et le

⁷⁰ Les remarques suivantes reprennent en partie mon intervention au 111^{ème} congrès de l'*American Anthropological Association*.

commentaire des travaux d'Yves Delaporte (Delaporte 2002 ; Pelletier et Delaporte, 2002). Autant dire que dans les prestigieuses revues du champ, les publications sur les sourds demeurent anecdotiques.

Par ailleurs, dans l'espace français de la recherche, il n'existe aucun enseignant-chercheur sur poste en section 19 – ni d'ailleurs en section 20 – qui soit spécialiste de la langue des signes. S'il existe des chercheurs issus d'autres disciplines des sciences humaines et sociales – philosophie (Andrea Benvenuto à l'EHESS), histoire (Yann Cantin à Paris 8), ceux-ci ne détiennent pas d'habilitation à diriger des recherches. Cela ne signifie pas que les recherches sur la langue des signes soient rares. Comme nous l'avons vu, il en existe beaucoup. Cependant, la plupart de ces recherches sont menées dans le champ qui a garanti à la langue des signes son statut d'objet légitime pour la recherche scientifique : la linguistique⁷¹.

Considérant la somme de ces travaux, si l'on considère qu'il nécessaire de (re)lier la société et les pratiques linguistiques afin de mieux comprendre ces dernières⁷² et que les regards épistémologiques sur les phénomènes linguistiques sont complémentaires et cumulatifs, le développement d'une conversation équilibrée nécessite l'accroissement des recherches anthropologiques sur les langues gestuelles. Il s'agit donc d'une nécessité épistémologique, celle de décrire ces langues avec la même diversité de regards et de disciplines que les autres langues. Or, dans l'actuel état de l'art, force est de constater que l'étude des langues gestuelles demeure moins « complète » que celle de la plupart des autres langues en raison d'un manque de description ethnographique. En particulier, très peu de travaux de terrain concernent les langues des signes dans les mondes dont les anthropologues professionnels sont encore majoritairement issus – que nous pourrions appeler l'Occident, l'Ouest, ou les pays sur-développés. L'étude de la langue des signes, pour un anthropologue, constituerait-elle un défi suffisamment complexe pour qu'il s'avère plus aisé de l'entreprendre en relation avec les terrains les plus anciens et les plus « solides » de la discipline – c'est-à-dire les plus exotiques, ceux qui l'ont vu naître ?

71 Notons également qu'une sociolinguistique des langues des signes, en tant que telle, s'est développée, notamment sous l'égide de Ceil Lucas (2001), actuellement éditrice de la revue *Sign Language Studies*, créée par William Stokoe et publiée aux presses de l'université Gallaudet.

72 Cela ne signifie pas que cette relation doive être développée ou explicite dans tous les travaux linguistiques.

Le Pérou (Goico, 2019), la Thaïlande (Nonaka, 2009 ; 2014), le Guatemala (Johnson, 1991), l'Inde (Kusters, 2020), le Népal (Green, 2014 ; Hoffmann-Dilloway, 2011 ; 2016), le Kenya (Miyamoto et Mori, 2015), le Mali (Nyst, 2015b) ou le Ghana (Kusters, 2014) reflètent aujourd'hui la diversité des continents où les langues gestuelles sont actuellement étudiées par des anthropologues et des linguistes de terrain (Nyst, 2015a), principalement venus d'Europe et d'Amérique du Nord. Du fait de cette exploration privilégiée de terrains éloignés issue de la tradition anthropologique, nous avons désormais atteint un paradoxe : en ce qui concerne l'ASL et la LSF, on compte des centaines voire des milliers d'articles, plusieurs dizaines de thèses ayant pour objet les langues gestuelles, dans le champ de la linguistique pour seulement quelques travaux isolés dans le champ de l'anthropologie.

Quelque soit le terrain considéré, cette description ethnographique alimente pourtant de manière inédite les débats entourant la construction de modèles théoriques pour l'étude des langues des signes. À cet égard, les conversations à propos des langues des signes – dites – « émergentes » (LSE – *emerging sign language ESL*) s'avèrent particulièrement intéressantes. Pour résumer, caricaturalement, certains envisagent ces LSE d'une manière Chomskyenne, comme spontanément issus de la boîte à outils linguistique commune, universelle (*universal grammar*), que les enfants sourds partageraient avec tous les humains. Bien plus, les LSE pourraient ainsi nous renseigner de manière inédite sur les propriétés de cette boîte noire cognitive. Leurs détracteurs argumentent en faveur d'un processus interactionnel, peut-être moins original, plus lent, historique, plus social – notamment en lien avec l'entourage entendant et les pratiques langagières multimodales locales (Haviland, 2013 ; 2016).

Je sais qu'il s'agit là de débats épistémologiques bien plus complexes, et que l'on pourra voir ici une simplification à même de mettre le feu aux poudres qu'incarnent les tensions entre – et au sein – de divers champs. Cependant, personnellement, je préfère ces flammes vives plutôt qu'étouffées. Dans tous les cas, à quelques exceptions près, nous manquons encore d'éléments pour permettre une conversation épistémologique plus large, entre anthropologues et linguistes, à propos des langues gestuelles. Or les linguistes ont fait leur part, en étudiant avec intérêt, depuis plusieurs décennies, et en

nombre, les langues des signes⁷³.

Ces remarques à propos de la description linguistique des langues gestuelles soulèvent également des questions d'hétéroglossie, de performance, de pouvoir et de participation⁷⁴ dans la mesure où nous parlons ici de langues minoritaires et des difficultés pour leur reconnaissance pleine et entière dans un univers académique qui utilise les langues vocales afin de décrire les langues gestuelles⁷⁵. Or, porter un autre regard sur les interactions entre sourds et entendants a tout à voir avec cette reconnaissance des langues des signes. L'une des formules dont je suis devenu familier au cours de mes recherches est qu'il n'y a pas de place pour une langue s'il n'y a pas de place pour ses locuteurs. Autrement dit, il n'y a pas de place pour les locuteurs s'il n'y a pas de place pour leur langue.

Changer notre regard, notre point de vue – analytique, scientifique, épistémologique, politique, collectif, individuel – sur les interactions entre sourds et entendants consiste notamment à prendre en compte – voire à créer – des situations où il y a de la place à la fois pour les personnes sourdes et pour leurs langues. À cet égard, les pratiques artistiques en langue des signes constituent des espaces privilégiés pour une ethnographie renouvelée des relations entre sourds et entendants. Des scènes de théâtre aux concerts, des écrans d'ordinateurs aux festivals, l'anthropologie des mises en scènes de la langue des signes que je propose ne consiste en rien d'autre que de décrire, partout où elle est présente, la place occupée par la langue des signes... et *tous* ses locuteurs.

73 Y compris de manière « qualitative ». À cet égard, notons que de l'importance épistémologique relative de la linguistique de la langue des signes aux États-Unis découle un nombre important de linguistes intéressés aux langues gestuelles. Or, parmi les « descriptions ethnographiques » de langues des signes « exotiques » à notre disposition, un certain nombre d'entre elles sont issues de linguistes de terrain plutôt que d'anthropologues de la langue. Je renvoie ici à la distinction épistémologique américaine entre *anthropological linguistics* et *linguistic anthropology*. À nouveau, il s'agit de souligner l'émergence initiale des langues des signes comme objet au sein de la linguistique – ainsi que les conséquences liées à l'inertie de cette primauté. Parallèlement, les « cultures sourdes » ne se sont pas imposées institutionnellement comme objet de l'anthropologie sociale ou culturelle aux États-Unis – pas plus qu'en France. Leur étude demeure principalement l'apanage des *Deaf Studies*. Sur la place de l'anthropologie dans la fondation des *Deaf Studies*, voir Schmitt, 2013.

74 Le panel 5-0230, auquel je participais, le 17 novembre 2012, s'intitulait « *Heteroglossia, Performance, Power And Participation* ».

75 À ce sujet, voir « le problème nodal de la représentation des formes » que représente « la notation des LS », soulevé par Cuxac et Pizzuto (2010 : 51-53).

Chapitre 2
Gestes des sourds : entre esthétique et linguistique

Gestes des sourds : entre esthétique et linguistique

Les champs du théâtre et de la linguistique ont en commun de décrire les signes comme gestes. Dans les deux cas, entre basculement épistémologique et expérimentations, cette appréhension des signes correspond historiquement à un intérêt renouvelé pour le corps. En effet, l'avènement de l'étude multimodale de la communication humaine, et a fortiori le développement d'une linguistique de la langue des signes, reposent sur une mise à distance de modèles « textuels » au sein desquels la théorie linguistique peinait à distinguer la langue de son incarnation écrite. Or, tandis que cet attrait pour le corps ouvrit la scène à la langue des signes, il caractérise également la remise en cause du textualisme au sein des études théâtrales, notamment à partir de l'émergence des *Performance Studies*⁷⁶.

Néanmoins, cette réhabilitation du corps et de la gestualité humaine dans les pratiques théâtrales et la théorie linguistique n'implique pas nécessairement la prise en compte du statut linguistique de la langue des signes. C'est cette place des gestes des sourds, entre esthétique et linguistique, qui va nous guider d'une critique des *gesture studies* à une réflexion sur le statut de la langue des signes dans certaines pratiques artistiques contemporaines. Afin de mettre en perspective les parallèles que je suggère entre l'épistémologie des *gesture studies* et certains positionnements artistiques et de mieux cerner leurs apories communes, il convient de revenir sur la revendication symbolique de la langue des signes comme parole.

76 Mon projet de recherche *Sign Language Performed : Multisited Ethnography of Signing Artistic Practices*, mené dans le cadre de mon séjour à UCLA et d'une bourse Fulbright de la Commission Franco-Américaine, interrogeait notamment les relations entre certains travaux d'Erving Goffman (1959 ; 1967 ; 1974) et les *Performance Studies* (Schechner, 1977 ; 1985 ; Turner, 1982 ; 1987). Or, ma rencontre avec Charles Goodwin et le fruit de mes recherches m'ont également permis de mettre en évidence l'influence du sociologue sur le développement de certaines branches de l'anthropologie linguistique américaine, notamment à UCLA. Cette recherche non publiée fut présentée au séminaire du CLIC (*Center for Language Interaction and Culture*) sous le titre « "From Theater to Ritual and Back" : a Revisited (Hi)Story of Social Sciences starring(including?) Erving Goffman, Victor Turner, Richard Schechner, Peter Brook, Howard Becker and Clifford Geertz ». J'ai néanmoins abordé les relations entre anthropologie linguistique, *Performance Studies* et *Deaf Studies*, à partir de la question de la performance et de l'interaction, plutôt que celle du corps, au sein d'un texte traitant plus généralement des modèles théoriques pour l'étude d'un « monde de l'art signant » (Schmitt, 2013 : 370-371).

La langue des signes comme parole

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, l'abandon progressif du qualificatif de « muets » pour désigner les personnes locutrices de la langue des signes fut d'abord le fait des plus fervents défenseurs de l'oralisme, idéologie et méthodes éducatives visant à faire parler les sourds. Parallèlement, les sourds se sont appropriés cet abandon afin de se qualifier eux-mêmes de « sourds », qu'il s'agisse de renommer leurs journaux ou leurs associations (Mottez, 1996). Il s'agissait dans un premier temps de trouver une étiquette commune rendant compte de la présence de « sourds parlants » parmi la communauté des sourds signants que l'on désignait indifféremment de « sourds-muets ». Aujourd'hui, le terme de « sourds-muets » est, au mieux, perçu comme désuet, au pire, comme péjoratif⁷⁷.

Le rappeur Erremsi, qui se définit comme CODA (*Child of Deaf Adults*), propose dans l'une des vignettes audiovisuelles de sa série intitulée « Parlons peu, signons bien » une discussion des raisons pour lesquelles il ne faut pas dire, selon lui, « sourds-muets ». Les réponses à sa vidéo sur les réseaux sociaux indiquent que certains sourds demeurent néanmoins attachés à l'expression de « sourds-muets ». Ceci s'explique par deux faits au moins. Premièrement, il s'agit de prendre en compte la dimension « oraliste » des premières suppressions de « muets », de même que la revendication du droit à ne pas utiliser leur voix de la part de certaines personnes sourdes – autrement dit, de rester « muettes » malgré les efforts de « démutisation » dont elles ont été l'objet. Deuxièmement, cette discussion, comme beaucoup d'autres, portent sur les usages dans une langue vocale, et non en langue des signes. Or le signe qui sert à désigner les sourds en LSF va de l'oreille à la bouche, et tend bien à différencier les sourds des entendants à partir de leur mode de communication (Schmitt, 2012a/b).

À ce propos, Yves Delaporte nous donne « la preuve par les signes », que du point de vue des sourds, « les entendants sont des parlants », et que par symétrie les sourds sont des muets⁷⁸. Autrement dit, si les sourds peuvent parler, insister sur cette

77 <https://www.youtube.com/watch?v=qtN3PE4090w>

Concernant la forme, ces vidéos rendent compte de normes de communication bilingue (Schmitt, 2016 : 238-239) sur lesquelles nous reviendrons (chapitre 7).

78 Pour plus de détails, je renvoie à sa discussion du signe « sourd » par Yves Delaporte (Delaporte, 2002 : 50). Faisant référence à l'étymologie du signe, le chercheur évoque notamment que la

capacité entretient des liens avec l'oralisme, tandis que le terme de « sourds-muets » contient des éléments propres aux visions emic des sourds, que l'on retrouve dans leur langue⁷⁹. « Sourds-muets », enfin, renvoie pour Yves Delaporte à une « catégorie anthropologique » servant à identifier les sourds signeurs, au XIXe siècle. C'est en ce sens qu'il faut comprendre son attachement à une « ethnologie de la surdimutité ».

Au-delà de la question de la maîtrise de la modalité orale des langues vocales par les sourds et de leur auto-définition en langue des signes, l'abandon en français du terme « sourd-muet » prit un sens nouveau dans la seconde moitié des années soixante-dix, autour du réveil Sourd. Issu de la mobilisation commune et complémentaire de parents entendants d'enfants sourds et d'adultes sourds, ce mouvement pour l'émancipation des sourds et la reconnaissance sociale et politique de la langue des signes (Bedoin, 2018 : 41-48 ; Kerbouc'h, 2012; Mottez & Markowicz, 1980) visait notamment son retour dans l'éducation des sourds, dont elle avait été évacuée à la suite du congrès de Milan en 1880 (Delaporte, 1998b).

Notons au passage que si l'on parle bien de réveil Sourd, Bernard Mottez ne manque jamais d'insister sur cette convergence entre mobilisation de sourds et d'entendants : « les sourds sont à coup sûr le fer de lance de ce mouvement, mais ils ne sont pas les seuls : le mouvement ne fut possible qu'en raison de l'implication et de la mobilisation d'entendants » (Mottez, cité par Grémion, 2017 : 212). Si pour ma part je'ai pu proposer d'« inviter les personnes entendants dans l'histoire des sourds » (Schmitt, 2013 : 369), il s'agissait avant tout de sortir de l'angle mort analytique qui consiste à séparer sourds et entendants en amont de l'analyse, qu'elle soit sociologique, historique ou linguistique. Il s'agit selon moi d'un écueil épistémologique que de nombreuses recherches en linguistique de la langue des signes, de même qu'au sein des *Deaf studies*, n'ont pas été en mesure d'éviter. À l'inverse, je formule l'hypothèse que les travaux ethnographiques ou sociolinguistiques qui s'attachent à la description d'interactions observables, parce qu'ils prennent en compte les situations d'énonciation et les pratiques

configuration du signe correspond à l'initialisation du mot « parlant » et que son emplacement se situait auparavant devant la bouche, tandis qu'il se réalise actuellement au niveau de l'oreille.

79 Sur l'autodéfinition des sourds, voir également mon commentaire de Delaporte, et ma proposition d'appréhender les représentations de la surdit     partir de points de vue emic et etic (Schmitt, 2012). La synth     de Diane Bedoin, proposant une *Sociologie du monde des sourds*, d       de mani     similaire la question des « h    -repr    tations » et « auto-repr    tations » (Bedoin, 2018 : 50-56).

linguistiques à l'oeuvre sans préalablement distinguer les locuteurs par leur « identité », ouvrent de précieuses voies pour naviguer plus sereinement vers la déconstruction des identités sourdes et entendants. De fait, des linguistes aux associations de sourds et de parents, la revendication de la langue des signes comme langue à part entière et « voix » des sourds fut portée conjointement par des sourds et des entendants.

En France, dès la fin des années soixante-dix, le titre de la première émission de télévision mettant en scène la langue des signes, *Mes mains ont la parole* (1979-1988), où Marie-Thérèse L'Huillier présentait des contes en langue des signes, illustre clairement ce mouvement⁸⁰. Remarquons qui plus est que Danielle Bouvet, l'une des protagonistes de ce projet, est également l'auteure de *La parole de l'enfant sourd* (1982)⁸¹, un texte théorique qui accompagna l'ouverture de classes bilingues par l'association 2LPE, et pour qui la langue des signes peut légitimement incarner cette parole. C'est dans le même esprit qu'André Meynard, psychologue, psychanalyste et clinicien intitula son premier ouvrage consacré aux sourds *Quand les mains prennent la parole* (1995), argumentant l'importance de la langue des signes pour le développement langagier et psychologique des personnes sourdes.

Ainsi, à l'instar de Carol Padden et Tom Humphries dont l'ouvrage *Deaf in America : Voices From a Culture* (1988) peut être considéré comme l'un des textes fondateurs des *Deaf Studies*, les sourds revendiquent désormais leurs mains comme leur « voix », leurs langues gestuelles comme leur « parole ». Dans la continuité de cette

80 Je reviendrai sur la révolution qu'incarnent les développements récents d'internet, notamment le haut débit et la généralisation du partage et de la consultation de vidéos en streaming, en ce qui concerne l'accès à diverses archives en langue des signes.

A titre d'exemple, relevons dès à présent qu'il est ainsi aisé de retrouver la « trace » de tels programmes. S'il s'agit parfois d'initiatives individuelles et d'enregistrements à la qualité variable, certains matériaux sont directement mis en ligne par des institutions et professionnels de l'archive. C'est le cas pour le générique et deux épisodes de *Mes mains ont la parole*, disponibles sur le site de l'INA :

<https://www.ina.fr/video/I05041990/generique-mes-mains-ont-la-parole-video.html>

On retrouve également ce générique, ainsi qu'onze épisode sur une playlist dédiée à l'émission sur la chaîne Youtube de BiblioSignes, le réseau des « pôles Sourds » des bibliothèques de la Ville de Paris :

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLwtbLS5D-VmcRV8nTF6yRr4tq2NVxvbhh>

81 Diane Bedoin mentionne l'ouvrage parmi les travaux universitaires pionniers en sciences humaines et sociales, dans le champ de la pédagogie. En effet, celui-ci est issue d'une thèse intitulée « La Parole de l'enfant sourd : l'apport de la langue des signes dans le processus d'appropriation du langage par l'enfant sourd » qui figure parmi les premières mentionnées au sein de la liste proposée par Sophie Dalle (2006 : annexe 5). Jean Grémion précise également que Danielle Bouvet faisait régulièrement partie des hôtes d'IVT (2017 : 213), ce qui explique qu'elle ait fait appel à Marie-Thérèse Abbou, l'une des comédiennes d'IVT pour être l'animatrice et conteuse de l'émission *Mes mains ont la parole*.

revendication, aujourd'hui, alors que le « chan(t)signe », la pratique de traduction ou de création de chansons bilingues ou en langue des signes, connaît un fort essor, à travers la multiplication de groupes et artistes s'y référant, cette parole se fait donc également chant (chapitre 7 et 8). De l'émetteur au récepteur, de la « voix » aux organes qui la perçoivent, il s'agit donc de « chanson pour les yeux et les oreilles », ainsi que le présente la formation artistique Albaricate (chapitre 7). Or, cette symétrie et équivalence entre les yeux et les oreilles, les mains et la bouche, n'est pas seulement l'apanage des artistes. Il s'agit initialement de la manière dont les sourds se représentent eux-mêmes leur mode de communication lorsqu'ils affirment être des « visuels » (Delaporte, 1998c : 49).

Bernard Mottez ne s'y trompa pas lorsqu'avec son collègue américain Harry Markowicz il lance le bulletin *Coup d'œil* afin de diffuser les recherches et initiatives menées autour de la langue des signes durant le réveil Sourd. Et c'est également cette métonymie qui prévaut pour désigner le plus grand festival international d'arts en langue des signes, Clin d'œil, qui a lieu à Reims tous les deux ans (chapitre 9). Entre l'« Œil et la Main », pour reprendre le titre de l'émission hebdomadaire en langue des signes sur France 5, toujours sur les ondes après avoir fêté sa 600ème en décembre 2015 et ses 25 ans en janvier 2020, les représentations des sourds font donc la part belle à un système reconnaissant deux modes de communication (Delaporte, 2002 : 33-43) et deux normes langagières. Ces deux modes renvoient ainsi à des organisations cognitives symétriques appelant à deux modes d'être dans la norme, ou plutôt à deux normes, être sourd et être entendant, sans qu'aucune ne soit dévalorisée par rapport à l'autre (Schmitt, 2012)⁸².

Cette double symétrie, l'œil pour l'oreille, les mains pour la bouche, objectivée et reprise par les linguistes, a donné lieu à l'identification de la modalité « visuo-gestuelle » comme boucle d'émission-réception aussi distincte que comparable dans son principe de fonctionnement, à la boucle audio-phonatoire des langues vocales. Insistant sur le canal d'émission, la part de la main l'emporte néanmoins lorsque les spécialistes parlent plus volontiers de langues gestuelles que de langue des signes – cette dernière dénomination pouvant également s'appliquer, d'un point de vue analytique, aux langues vocales, pour peu que l'on se réfère aux théories du signe élaborées par Saussure (1916),

82 Voir Schmitt, 2012 notamment page 204, proposant une synthèse de Delaporte (2002) à ce sujet.

Peirce (1978) ou Benveniste (1966 ; 1974)⁸³.

Ceci rend également justice à l'influence de la proprioception dans la semiogenèse des langues des signes. « L'iconicisation de l'expérience perceptivo-pratique » (Cuxac & Pizzuto, 2010 : 48) qui préside à la création des signes relève ainsi non seulement du champ visuel, mais également de la proprioception, et de « la gestualité humaine environnante » (Boutet et al, 2010 : 70). Autrement dit, la lexicalisation de gestes standardisés constitue l'une des voies possibles pour la création de signes. De l'imitation et de l'iconicité à l'attribution d'un sens conventionnel précis, c'est donc essentiellement en référence aux gestes de la main qu'un signe peut émerger. C'est le cas du signe « choisir » qui *stylise*⁸⁴ le choix du typographe entre deux caractères, mais est aussi polysémique que le verbe de la langue française. Ainsi, « ce qui permet à un signe, si iconique soit-il d'exprimer une abstraction, c'est la polysémie, le passage d'un sens concret à un sens figuré » (Delaporte, 2002 : 347). Choisir, action cognitive abstraite, c'est faire *comme* le typographe lorsqu'il réalise l'action concrète de choisir entre deux caractères. Ces liens entre geste et pensée sont au cœur des problématiques de recherche développées par les *gesture studies*.

Entre langue, geste et pensée : *gesture studies* et multimodalité⁸⁵

Les *gesture studies* doivent notamment à David McNeill (1992 ; 2000 ; 2005) et à Adam Kendon (2004 ; 2011) le cadre théorique d'un champ de recherche qui tend à se développer en France⁸⁶. McNeill et Kendon se rejoignent globalement dans l'élaboration

83 Si les débats demeurent en ce qui concerne les pratiques « éditoriales » et la qualité des articles sur wikipédia, l'entrée « signe linguistique » a le mérite de faire le lien entre ces trois auteurs : https://fr.wikipedia.org/wiki/Signe_linguistique

84 « Le mot stylisation me paraît être celui qui convient le mieux pour nommer le processus de construction des signes. Il rend compte à la fois de la similitude avec le référent, et de l'économie représentée par la combinatoire de paramètres formels » (Delaporte, 2002 : 328).

85 Ma rencontre avec les *gesture studies* fut notamment alimentée par ma participation, en visioconférence depuis UCLA, au séminaire du *Gesture Group* de Berkeley, animé par Eve Sweetser. Parallèlement, j'ai pu approfondir considérablement ma connaissance des études multimodales par la participation aux séminaires de Charles Goodwin. Enfin, j'ai pu soumettre mes hypothèses à plusieurs membres de la communauté scientifique des *gesture studies* par la présentation d'un poster à l'occasion du 7e colloque de la société internationale pour les *gesture studies* (*ISGS – International Society for gesture studies*), du 18 au 22 juillet 2016 à Paris. Au delà de l'apport des nombreux panels et des échanges autour de mon poster, j'ai également pu consolider mon appareil critique à partir de conversations informelles, notamment avec John Haviland.

86 Sur l'émergence d'un intérêt pour les *gesture studies* en France, Sophie Dalle fait état d'activités scientifiques spécialisées dès le milieu des années 90. Elle souligne alors que « l'analyse des gestes humains est un champ de recherche encore mal défini, mais partagé par des chercheurs de disciplines

d'une théorie du langage qui n'oppose pas geste et langue, corps et voix, mais les postulent comme complémentaires. Kendon souligne notamment la construction multimodale du sens lorsque la langue se déploie dans l'interaction en face-à-face.

Pour Kendon, qui s'intéressa au début de sa carrière aux langues des signes des autochtones d'Australie et de sourds en Papouasie-Nouvelle-Guinée, ce type de théorie renouvelle également la question des origines des langues. Si la langue contemporaine peut être considérée comme *essentiellement* multimodale, c'était sans aucun doute le cas des premiers systèmes de signes employés par les humains (Kendon, 2010).

Néanmoins, si Kendon en particulier intègre les langues des signes à ses travaux, celles-ci ont paradoxalement été ignorées par certains auteurs participant au champ des *gesture studies*⁸⁷. On peut notamment l'expliquer par l'absence quasiment totale de la langue des signes aussi bien des théories classiques de la linguistique dite « moderne » que des enseignements et formations contemporaines des linguistes dans le milieu universitaire⁸⁸. Au-delà des implications épistémologiques de son étude pour la linguistique dans son ensemble, elle est largement évoquée comme une langue à part, le temps d'un cours⁸⁹, plutôt que comme une langue à part entière, à même de changer la part de la main, des gestes ou du corps dans la conception globale du langage humain. Qui plus est, pour avoir accès à des cours de linguistique de la langue des signes qui dépassent le niveau de l'initiation, il faut précisément se spécialiser dans la linguistique de la langue des signes. Or, les *gesture studies* ont émergé comme une critique interne, bien que marginale, de cette linguistique moderne, qui ignore encore en grande partie les langues des signes, afin d'intégrer la dimension multimodale des langues vocales.

C'est donc à partir d'un intérêt pour les gestes depuis le point de vue de la linguistique des langues vocales plutôt que d'une confrontation avec la linguistique de la langue des signes que sont nées les *gesture studies*. Ainsi, sauf cas exceptionnel – Kendon lui-même – les protagonistes des *gesture studies* n'ont été que peu ou pas formé

et d'objets très diversifiés. La tenue de forums internationaux et interdisciplinaires sur ce sujet en témoigne, à l'instar des *Gesture Workshop* organisés depuis 1996 en Europe » (2006 : 6-7).

87 A contrario, concernant le *Gesture Group* californien, en 2012-2013, je mentionnerai la participation de Terra Edwards, auteure d'une thèse sur la langue des signes tactiles des sourdaveugles de Seattle (Edwards, ; 2012), afin d'illustrer la présence de chercheurs spécialistes de langues gestuelles.

88 Exception faite, en France, des universités proposant des formations d'interprétation en langue des signes, ou d'autres cursus directement en lien avec l'usage de la langue des signes.

89 C'est en tout cas ce que suggère mes observations à UCLA ou à l'université de Strasbourg, ainsi que mes discussions avec des linguistes de formation.

à l'étude des langues des signes. Sur ce point, j'apparais donc plus mesuré que Christian Cuxac quant aux conséquences de la percée théorique américaine des années soixante :

Moins d'une vingtaine d'années plus tard, après la création du laboratoire de recherche de Bellugi et de Klima à San Diego (côte ouest des États-Unis et d'inspiration générativiste) et de celui de Stokoe à l'Université de Gallaudet (côte est et d'inspiration structuraliste plutôt à l'européenne) et une circulation intense entre les deux, il n'était plus un jeune linguiste américain qui doutât du caractère authentiquement linguistique de la langue des signes américaine et surtout qui n'eût reçu, durant son cursus, une information conséquente sur le fonctionnement structural de l'ASL.
(2003 : 8)

Pour être plus précis, je pense notamment à l'organisation des cursus universitaires qui peut faire des enseignements spécialisés traitant des langues gestuelles une option davantage qu'un bagage requis. Quant au fait d'aborder la linguistique des langues gestuelles dans des enseignements plus généraux, je jugerais plus volontiers l'information de minimale⁹⁰. Sans débattre davantage du degré d'exposition à la linguistique des langues gestuelles propres aux formations linguistiques américaines, force est de constater, qu'au final, de nombreuses publications continuent de rendre compte d'une absence de référence à l'étude de ces langues, faisant l'impasse sur les implications épistémologiques qui en découlerait.

Ainsi, il n'est pas surprenant que le cadre conceptuel de certains articles de *gesture studies* ou traitant de multimodalité ne s'embarrassent pas de l'existence de langues visuo-gestuelles (Kirsch, 2011 ; Keevallik, 2010). De ce fait, l'opposition entre « corps » et « voix » que l'on peut parfois relever fait alors de cette dernière la seule véritable dépositaire de la langue. Dans ce cas, les gestes sont perçus comme tout aussi complémentaires à la construction du sens linguistique qu'exclus de ce statut en propre : production linguistique et corps sont certes décrits comme indissociables – c'est bien là un apport des *gesture studies* – mais également comme mutuellement exclusifs. Dans ces exemples, l'opposition entre linguistique et corporéité se trouve renforcée – plutôt que dépassée. Autrement dit, si les possibles apports du corps à la construction du sens

90 Selon mes observations à UCLA.

sont pris en compte, la double articulation de la langue demeure exclusivement située dans le vocal, à l'exclusion du corporel. Les démonstrations du statut linguistique des langues des signes, l'existence d'une double articulation dans la modalité visuo-gestuelle à travers elles, sont ignorées.

Il ne s'agit pas ici de généraliser ou d'occulter les évolutions plus récentes des *gesture studies* mais plutôt de souligner que l'intérêt pour les gestes qui les définit n'est pas toujours accompagné de l'intégration des gestes des sourds à leur cadre d'analyse. À l'occasion de la rencontre l'ISGS à Paris en 2016, le panneau introductif de l'exposition « Gestes parlants » posait ainsi les relations entre geste et langage : « même si la définition du geste est toujours débattue, on considérera d'après Kendon (2000), qu'un geste est une action corporelle visible et consciente qu'elle soit ou non accompagnée de langage ». S'il est ici question de comparer langage et geste au sein des *gesture studies* (Sweetser, 2009), d'associer leur description dans l'analyse, l'un et l'autre demeurent associés respectivement aux modalités audio-phonatoire et visuo-gestuelle. Si de telles observations échouent probablement à rendre justice au champ dans son ensemble et en particulier aux travaux les plus récents et pertinents, elles n'ont cependant rien d'exceptionnelles.

Parallèlement, la description des langues gestuelles en tant que langue fut présente de manière flagrante à cette septième conférence de l'ISGS. En effet, sur les onze créneaux horaires de sessions parallèles, six d'entre eux comportaient une session « *Sign Language* ». Durant ces mêmes créneaux ou d'autres, on trouvait également des sessions intitulées « *Gesture-Sign* », « *Acquisition, Gesture, Sign* », « *Gesture and Sign* », « *Sign & Creativity* », « *Sign-Gesture* ». Par ailleurs, ces sessions comptaient de nombreuses linguistes renommées – comme par exemple, Carol Padden, Diane Brentari et Wendy Sandler pour les Etats-Unis ; Brigitte Garcia, Marie-Anne Sallandre et Annie Risler pour la France. Pour autant, si force est de constater que les langues des signes sont ainsi « intégrées » au champ des *gesture studies*, je décrirai cette intégration comme relevant d'une forme de cohabitation ou d'une juxtaposition épistémologique.

En effet, de mon point de vue, une grande partie des travaux présentés ne remettaient pas en cause les apories conceptuelles que j'évoque. Si d'intéressantes contributions interrogeaient de manière pertinente le continuum geste-signe, notamment

dans l'analyse de la sémiogenèse de langues des signes de micro-communauté (je songe particulièrement au symposium intitulé « *From co-speech gesture to sign. Cases of sign language creation in the Middle and South America* »), il convient de souligner que ces travaux prenaient tous une langue des signes comme objet d'une part, s'inscrivaient dans une démarche ethnographique d'autre part. Enfin, lorsque l'évocation des langues des signes est identifiable par des chercheurs du champ des *gesture studies* – plutôt que par des linguistes des langues gestuelles qui auraient rejoint ce dernier –, on assiste parfois à des énoncés et raisonnements aux bases théoriques plus que fragiles. Sur le panneau « Gestes, langues et cultures » de l'exposition, on trouvait ainsi une étrange affirmation concernant l'instabilité de « l'équivalence entre signe et mot » : « compte-tenu des contraintes liés au canal visuel et à la simultanéité des paramètres à prendre en compte, l'équivalence entre signe et mot est relativement instable. De ce fait, la question du contour précis d'un signe reste encore débattue ».

Par ailleurs, du côté de la linguistique des langues vocales, lorsqu'elle est observable en ces termes, l'insistance particulière sur les gestes dans l'analyse linguistique, comme accompagnant la langue mais ne pouvant s'y substituer, conduit paradoxalement à une désincarnation de la voix. En dehors de la description de l'appareil phonatoire ancrant la langue dans la physicalité du corps, les productions sonores des langues vocales apparaissent alors comme largement « invisibles », ce qui contribue à les opposer à la modalité visuogestuelle. Pour autant, la « lecture » labiale à laquelle recoure de nombreux sourds suggère que la parole vocale peut également être définie comme un geste, ou du moins que son incarnation physique comporte des éléments visuellement perceptibles.

Pour en revenir aux gestes, si l'on considère précisément les langues des signes comme langues gestuelles et que l'on tire toutes les implications de cette affirmation, que dire de travaux spécialisés sur l'étude des gestes lorsque ceux-ci concluent avec enthousiasme que les gestes peuvent être le véhicule de la pensée⁹¹? Ce type d'avancée théorique, aussi salutaire soit-elle pour le renouvellement épistémologique de l'étude des

91 À cet égard, ayant pour objectif de renouveler les relations entre corps, langue et pensée, les travaux précédemment évoqués comme exemples voient dans les gestes une structure externe connectée à la pensée (Keevallik, 2010) ou concluent que le corps et la parole/le discours (*talk*) sont coordonnés (Kirsch, 2011).

langues vocales, n'en constitue une que dans le champ d'une linguistique excluant les langues gestuelles de son cadre théorique. Il ne s'agit pas pour autant de nier l'apport de ces travaux à l'étude de la multimodalité dans les interactions en langues vocales, ni de confondre ces dernières avec les interactions en langue visuo-gestuelle, mais bel et bien de critiquer, lorsqu'elle est identifiable, l'absence de référence aux corpus de linguistique de la langue des signes. En ignorant le statut de langue attribué aux gestes des sourds, de tels travaux ne peuvent que se limiter dans leurs conclusions – si ce n'est se méprendre – quant aux potentialités langagières propres au corps humain et à la modalité visuogestuelle. Bien que rares, des recherches tentent néanmoins de faire le pont entre *gesture studies* et linguistique de la langue des signes.

Il n'est pas étonnant que celles-ci remettent fondamentalement en cause certains schèmes – et même schémas – des *gesture studies*, à l'instar de Dominique Boutet, Marie-Anne Sallandre et Ivani Fusellier-Souza qui relèvent et critiquent le phonocentrisme du continuum gestuel proposé par Kendon (1988, Boutet *et al* : 2010). Concernant les points de convergences, il est indispensable de relever que les *gesture studies*, les études sur la multimodalité dans les interactions en langues vocales, et la linguistique des langues gestuelles, partagent des réflexions et innovations méthodologiques concernant la description et la notation des gestes⁹². Au-delà des systèmes de notations complexes développées depuis Stokoe, les dessins de signes réalisés à partir de photos et présents dans la littérature scientifique sont similaires aux croquis des publications des *gesture studies* (Kendon, 2010 ; Keevallik, 2010 ; Kirsch, 2011). Alors qu'Yves Delaporte explicitait l'intérêt de réaliser de tels dessins à partir de photographies (Delaporte, 2007), ces différents champs ont désormais fréquemment recours à l'enregistrement vidéo, en utilisant les mêmes outils et logiciels⁹³. Leurs apprentis sont notamment formés à l'usage d'ELAN⁹⁴. Ce logiciel permet l'annotation

92 Ce sont ces interrogations convergentes sur l'inscription graphique de données issues de l'observation des corps qui ont mené Sophie Dalle (2006) à aborder la question des *gesture studies* au sein de son travail sur les dispositifs théoriques et méthodologiques développés par la linguistique des langues gestuelles.

93 Du côté des chercheurs pionniers dans l'étude de la multimodalité, de la photographie aux croquis de posture aux annotations de plus en plus complexes, les publications de Charles Goodwin au fil de sa carrière offre un aperçu passionnant du développement de pratiques éditoriales spécifiques dans ce champ, des années 1970 à aujourd'hui. De nombreux articles se trouvent en libre accès sur son site personnel : <http://www.sscnet.ucla.edu/clic/cgoodwin/publish.htm>

94 « ELAN est un outil professionnel pour la création d'annotations complexes de ressources vidéos et

complexe de vidéos, codant aussi bien les unités linguistiques reconnues en tant que telles – en langue vocale ou gestuelle – que les expressions du visage, ou de nombreux paramètres non vocaux.

Dans tous les cas, comment ce que les sourds disent avec leurs mains pourrait-il être entendu – au moins pour la description linguistique – à part égale du verbe des langues vocales si l'on n'écarte pas définitivement des théories linguistiques dominantes l'amalgame entre corps et expression non verbale ? Le geste de la langue des signes apparaît encore en partie comme prisonnier d'une corporéité largement opposée conceptuellement au linguistique. Il ne s'agit pas d'occulter ou de minimiser l'émergence de cadres épistémologiques permettant désormais la comparaison et l'analyse conjointe des productions en langues des signes et en langues vocales, mais plutôt de regretter l'inertie des modèles que ces nouveaux cadres tentent de déconstruire.

Aujourd'hui, l'étude du pointage (Kendon, 2010) dans les langues vocales et les langues des signes alimentent la discussion théorique concernant le continuum entre geste et signe (Boutet *et al.*, 2010), celle de « la négation chez les enfants signeurs et non signeurs » interrogent les « patrons gestuels communs » (Blondel *et al.*, 2017). De manière incontournable pour ces conversations, la linguistique de la langue des signes a établi qu'au sein de la gestualité humaine, de l'iconique peut jaillir le linguistique. Mais si la théorie de l'iconicité de Christian Cuxac a mis en avant que la langue de signes a pour propriété de pouvoir dire en montrant (Cuxac, 2000), qu'en est-il lorsque les artistes montrent sans dire ? Lorsque l'esthétique prend le pas sur le linguistique et que les signes ne sont parfois plus compréhensibles par les sourds eux-mêmes ?

Esthétisation de la langue des signes : un statut linguistique questionné

L'étude des tensions autour de l'esthétisation de la langue des signes permet de rendre compte de quelle manière celle-ci peut, paradoxalement, contredire ou amenuiser son statut linguistique. Tout comme pour les *gesture studies*, les réflexions autour de la place du corps dans le spectacle vivant, le théâtre et la danse notamment, ou le cinéma,

audio », ainsi que l'indique sur son site, l'unité du Max Planck Institute for Psycholinguistics, The Language Archive (TLA) qui en assure le développement et en propose le téléchargement. On y trouve également des démonstrations et des exemples de captures d'écran (mais pas d'explications sur l'étymologie du nom du logiciel) : <https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>

continuent parfois de distinguer conceptuellement la langue des signes des autres langues, et de voir la mobilisation du corps comme un support « exceptionnel » – plutôt que constitutif – de la faculté de langage.

Le continuum de modalité visuogestuelle entre une expression linguistique – un énoncé en langue des signes – et une expression artistique non linguistique – des mouvements de danse, par exemple – peut notamment conduire à la dilution du sens lorsque la mobilisation artistique de la langue des signes⁹⁵ altère en la forme au détriment de la compréhension linguistique. Le fait lui-même – perte de sens ou altération de la forme « linguistique » – existe dans les expérimentations poétiques en langue vocale, au moins depuis Dada. L'usage de la voix dans l'opéra, une forme plus traditionnelle qu'iconoclaste, n'est pas non plus étranger à ce phénomène. Enfin, on relèvera dans les musiques actuelles des productions où le chant peut étirer, écraser ou altérer les phonèmes jusqu'à délitement partiel ou complet du sens des paroles – qu'il s'agisse de certaines vocalises de Thom Yorke ou de la pratique de différentes formes de cri dans des genres contemporains variés issus du rock, voire de la vitesse comme virtuosité dans le *flow* du hip hop. L'enjeu réside dans la référence, ou non, à un « texte » linguistique (paroles, livret) dont la compréhension est altérée, et le caractère assumé – ou non – de ce type d'opérations dans la construction du rapport aux publics – notamment sourds et entendants.

Dans le cas de la langue des signes, de prime abord, le public entendant est considéré comme non locuteur des langues gestuelles, tandis que l'on ne se soucie parfois guère du public sourd – qui ne bénéficie pas de l'accès à la version en langue vocale, souvent coprésente⁹⁶. L'affront est ainsi accentué lorsque la création est bilingue et que le public entendant a accès au « texte » linguistique dans la langue et la modalité qu'il maîtrise, alors que la langue des signes, relayée au rang d'illustration, n'est pas ou difficilement compréhensible par ses locuteurs.

Du point de vue du public entendant non averti, la mobilisation et l'appropriation artistique de la langue des signes séduit, et peut même être saluée en tant que telle

95 Je songe ici à une mobilisation de formes de la langue des signes en partie ou complètement détachée d'un discours linguistique.

96 À ce propos, voir les discussions concernant la création du NTD, et ses relations au public sourd (chapitre 6).

comme démarche positive à destination des sourds, leur permettant d'accéder à des productions artistiques dont ils étaient préalablement exclus – quand bien même l'altération des formes remet largement en cause cet accès.

Du côté du public sourd, à tort ou à raison, toute altération des formes de la langue des signes est généralement sujette à de vives critiques. Qu'importe qu'un visage neutre du début à la fin du clip « Savoir Aimer » de Florent Pagny⁹⁷ puisse éventuellement relever d'intentions artistiques visant à créer du contraste avec les émotions exprimées – il s'agit là autant d'une hypothèse que d'une observation de l'effet produit (chapitre 8). Pour les sourds, il y a injure et dommage à la communauté puisque cette « langue des signes » qui s'offre aux spectateurs à une grande échelle ne respecte pas les règles d'usage de celle qu'ils pratiquent – où les expressions du visage constituent une dimension essentielle de la construction du sens, que les chercheurs rapprochent de la prosodie des langues vocales, certains discutant même leur intégration aux paramètres linguistiques de la langue des signes. Et sans indication ou commentaire supplémentaire, ils s'estiment lésés par l'exposition d'une langue des signes tronquée auprès d'un public entendant qui ferait potentiellement l'amalgame avec la langue des signes telle qu'elle est réellement pratiquée.

Le tollé fut identique aux Etats-Unis lors de la sortie plus récente du clip de « My Valentine » de Paul McCartney⁹⁸, interprété en langue des signes par un Johnny Depp et une Nathalie Portman aux visages figés (chapitre 8). Que dire donc de cette langue des signes mal maîtrisée et « professionnellement » employée par des artistes entendants tandis que les artistes sourds qualifiés ne manquent pas mais souffrent dans le domaine artistique comme dans d'autres de préjugés et de différentes formes de discrimination dans l'accès à la formation et à l'emploi ?

En France, le débat fit rage récemment autour du film *La famille Bélier*, aux acteurs célèbres jouant des rôles de sourds. Les sourds américains se mobilisent régulièrement pour dénoncer ces situations. Ce fut notamment le cas autour de l'annonce du casting d'une actrice entendant pour jouer le rôle de l'héroïne sourde dans « *The Avenged* » – avec dans ce dernier cas des arguments de la part du réalisateur touchant

97 <https://www.youtube.com/watch?v=g-gh2hIRhkc>

98 <https://www.youtube.com/watch?v=f4dzzv81X9w>

aux obstacles que la déficience auditive entraînerait sur le plateau de tournage⁹⁹.

Pour en revenir à l'altération volontaire des formes de la langue des signes, on peut toujours argumenter que les sourds ne connaissent rien aux paradigmes de la création contemporaine et aux règles de l'esthétique. Les arguments ci-dessus relèvent effectivement en partie d'idéologies linguistiques et de positionnements politiques auxquels on peut reconnaître ou non une forme de légitimité, notamment en référence aux politiques contemporaines d'intégration. C'est tout à fait différent si l'on s'intéresse précisément au statut linguistique des gestes employés. Si la compréhension par le public sourd et les locuteurs de la langue des signes est mise à mal, il ne s'agit plus de langue des signes en tant que telle, mais d'une représentation de celle-ci. C'est le cas pour *La famille Bélier* où certains sourds ont évoqué l'importance des sous-titres – initialement à destination des entendants non avertis – pour leur compréhension de certains échanges en langue des signes. Mais le cas ne se limite pas à des performances réalisées par des entendants.

Dans le domaine du théâtre, *Spring Awakening*, comédie musicale adaptée de manière bilingue par le très renommé *Deaf West Theatre* de Los Angeles, a suscité la perplexité et la critique de certains spectateurs sourds qui ont désigné certains passages comme complètement tronqués dans leur adaptation en langue des signes – quelques signes pour un énoncé.

A l'instar des plus importantes productions cinématographiques et théâtrales, *Spring Awakening* fut ainsi très largement commenté. Je citerai notamment :

- le reportage du *Daily Moth* qui inclut des interviews de DJ Kurs, le directeur artistique du *Deaf West Theatre* et de Linda Bove, l'une des « *ASL master* » de la pièce¹⁰⁰;
- la liste de dix critiques acerbes que Jehanne McCullough (que l'on retrouve également parmi les personnes interrogées par le *Daily Moth*), dont le recours à

⁹⁹ Les controverses autour du film ont donné ses lettres de noblesse au hashtag #DeafTalent. Sur le fil *Twitter* on retrouve d'ailleurs les explications du réalisateur Jason Gurvitz et du producteur Michael Ojeda, commentées par une journaliste sourde : <https://twitter.com/deaftalent>
Jules Dameron, l'une des protagonistes du mouvement *DeafTalent* est elle-même sourde et réalisatrice professionnelle. Elle a notamment à son actif un court-métrage, « *It's My Role* », qui évoque directement la question de la place des comédiens sourds dans le rôle de sourds signeurs, et celle de leur casting : <https://www.youtube.com/watch?v=GeW4LJtXwow>

¹⁰⁰<https://www.youtube.com/watch?v=uFeuqkoBYQY>

la « *SimCom* » et le fait que la comédie musicale s'adresserait à un public entendant, au détriment du public sourd¹⁰¹;

- le billet d'un autre blogueur sourd qui distingue la prestation et la pièce dans son ensemble (notée 3/5) de la performance artistique en ASL en elle-même (notée 1 sur 5)¹⁰²;

- un article publié dans les pages théâtrales de la section « culture » du site du *Guardian* qui s'intéresse spécifiquement à la réception du public sourd et signeur en allant à la rencontre d'une diversité de spectateurs¹⁰³;

- une critique très développée des choix artistiques entrepris en relation avec l'histoire du *Deaf West Theatre* et celle de la pièce par Linda Buchwald¹⁰⁴.

À des degrés divers, les quatre premières publications évoquent explicitement la question du public sourd, et mettent en avant cette attention comme les distinguant des compte-rendus de la presse entendant – qu'il s'agisse de rétablir la « vérité » à propos du spectacle (*Surdus Explores*), d'évoquer ce que la presse entendant échoue à couvrir (Jehanne Mc Cullough), ou d'interroger directement les spectateurs sourds (*Guardian*).

À l'inverse, le compte-rendu de Linda Buchwald est précisément le seul à ne pas discuter l'usage de la « *SimCom* ». Cette attention au public sourd et à la manière dont la langue des signes est mise en scène fait aussi bien écho aux recommandations théoriques de Miles et Fant (1976 – chapitre 5) pour l'analyse des pratiques théâtrales en langue des signes qu'à la distinction entre critique « sourde » et critique « entendant » de ces pratiques par Stephen Baldwin, et qui révèle selon lui d'intéressantes différences culturelles (Baldwin, 1993).

Si au chapitre 5, afin de discuter de l'institutionnalisation des pratiques artistiques en langue des signes, je relève précisément que ces textes théoriques relatifs à la description de ces pratiques demeurent peu nombreux dans le champ académique, l'échantillon de réactions face à *Spring Awakening* permet de souligner le fait qu'il est possible d'identifier, aux États-Unis, une communauté de commentateurs de plus en plus

101 <https://jehanne.wordpress.com/2015/12/06/10-things-the-raving-reviews-dont-tell-you-about-spring-awakening-2/>

102 <http://surdusexplores.blogspot.com/2015/12/the-truth-about-spring-awakening-its.html>

103 <https://www.theguardian.com/stage/2015/oct/29/spring-awakening-broadway-deaf-viewers-give-verdict>

104 <https://www.americantheatre.org/2014/10/19/signs-of-the-times-spring-awakening-at-deaf-west/>

importante, faite d'interprètes et de comédiens professionnels, ou de chercheurs, ainsi que de journalistes au sein de médias sourds.

Qu'il s'agisse de l'indignation face à certains usages artistiques de la langue des signes ou de la mise en avant de cette même communauté, nous aurions également pu nous pencher sur un autre exemple : lorsque le public entendant américain s'est ému de voir un mime entendant et signant accompagner la chanteuse Sia sur le plateau de *Saturday Night Live*, le public sourd et les interprètes professionnels spécialisés dans la traduction dans le champ artistique se sont largement déclarés outrés¹⁰⁵.

Qu'il s'agisse de cette prestation télévisée de Sia ou du succès de *Spring Awakening* sur Broadway, chaque apparition médiatisée de l'ASL donne donc désormais lieu à de tels corpus de critiques et commentaires, à la fois en anglais et en ASL . Ceux-ci pourraient aisément donner lieu à des études approfondies de la réception des pratiques artistiques en langue des signes (sans compter les nombreux posts sur les réseaux sociaux, eux aussi en ASL ou en anglais).

Au-delà de positions partisans, il est en partie possible d'objectiver le point de vue des sourds à partir d'analyses linguistiques. Ce type de mobilisation et d'appropriation de la langue des signes exploitent ses potentialités esthétiques dans la modalité visuo-gestuelle, ce qui pourrait de prime abord être considéré comme contribuant à son statut de langue : être disponible pour la création artistique et de ce fait présente dans l'espace public, n'est-ce pas donner ses lettres de noblesses à la langue des signes en tant que langue ?

Cependant, est-ce vraiment le cas si à la voix et au discours linguistique des chanteurs et comédiens entendants on juxtapose – et oppose en partie – le corps et les gestes de sourds ou d'entendants qui empruntent à la langue des signes plus qu'ils ne traduisent avec fidélité ? Qu'en est-il lorsque ces messages, linguistiques ou non, sont

105 https://www.youtube.com/watch?v=8Hg_rlqOZHc

À titre d'exemple, on pourra consulter les critiques de la prestation de Sia par Lydia Callis (interprète qui fit le buzz en apparaissant aux côtés du maire de New York en octobre 2012 – voir Schmitt, 2016 : 135-136) ou Don Grushkin (professeur de *Deaf Studies* à la *California State University de Sacramento*) :

https://www.huffpost.com/entry/sias-snl-mime-and-sign-la_b_6508970

<https://www.quora.com/What-do-Deaf-people-think-of-the-performance-of-the-sign-language-translator-in-Sias-video-below>

Relevons que Lydia Callis fait le lien avec la controverse autour du clip de Paul McCartney tout en citant en contrepartie des artistes et collectifs sourds, tels que D-PAN et SignMark qui font par ailleurs partie de notre corpus de chan(t)signe.

prétendus, présentés ou perçus, comme équivalents au discours en langue vocale alors qu'ils sont difficilement compréhensibles par les sourds ?

Dans l'espace contemporain de la création artistique, la langue des signes est ainsi souvent tronquée au détriment de l'accès au discours linguistique, pour peu qu'elle soit esthétique pour le public entendant. Encore une fois, il ne s'agit pas de discréditer l'exploration artistique en tant que telle. Le spectacle *Les Survivants* de la compagnie Danse des Signes proposait une adaptation chorégraphiée de traductions en langue des signes de poèmes de Boris Vian (Schmitt, 2011) où l'expérimentation, présentée en tant que telle aux sourds comme aux entendants, n'était pas accompagnée d'une langue vocale à laquelle seuls les entendants auraient accès. Cette dernière affirmation est à mesurer : si la langue vocale n'occupait pas l'espace sonore, elle fut présente dans l'espace visuel, sous sa modalité écrite, de différentes manières selon le développement de la création et ses versions successives – d'un livret avec les poèmes à des vidéoprojections à certains moments du spectacle. Je souhaitais ici insister sur le fait que, dans cet exemple, la langue des signes est la seule langue « incarnée » sur scène.

Quant à la mise en scène des poèmes sous leur forme écrite, elle intervenait afin de donner accès au texte source, aussi bien aux sourds qu'aux entendants, bien que l'objectif diffère alors selon ces publics. Concernant les entendants, il s'agit davantage de les accompagner dans la compréhension du spectacle. Concernant les sourds, il s'agit plutôt de leur permettre de confronter l'adaptation au texte dont elle est issue.

Au-delà de la poésie visuelle des *Survivants*, un exemple cinématographique peut nous éclairer encore davantage sur les possibilités de mettre en scène une langue des signes dont le discours ne soit pas nécessairement linguistiquement compréhensible par les spectateurs sourds : le long métrage *The Tribe* présente une langue des signes ukrainienne sans sous-titres, difficile d'accès aux sourds d'autres pays et non traduite pour les entendants, avec un parti pris de compréhension commune, mise en scène par des plans et un montage tournés vers les situations et actions plutôt que vers le message linguistique¹⁰⁶.

Dans le spectacle vivant et le cinéma, la compréhension linguistique du message en langue des signes *peut* donc éventuellement passer au second plan avec une certaine

¹⁰⁶On retrouvera une critique pertinente du film par Pauline Stroesser dans le numéro 8 du magazine *Art'Pi* (2014 : 34-35).

légitimité, mais seulement si ce traitement de la langue est assumé. Or, généralement, lorsque les critiques se multiplient et que l'on peut identifier des arguments convergents, il s'agit plutôt de dénoncer l'incompétence et la non prise en compte du public sourd. Bien plus, comme nous l'avons vu, à partir de confusions entre créativité et accessibilité, la mise en scène artistique de la langue des signes peut se faire au détriment du statut objectivement linguistique des gestes employés, qui deviennent, dans certains cas, incompréhensibles.

La langue des signes demeure voix mais perd son statut de parole « audible » lorsqu'elle n'est plus accessible aux sourds en tant que discours. Le geste demeure enfermé dans une corporéité – ici, esthétisante – coupée de la double articulation de la langue. Aux États-Unis, bien que les pratiques actuelles ne soient pas davantage exemptes de critiques, dès 1976, Dorothy Miles et Lou Fant, précurseurs des études théâtrales consacrées aux productions en langue des signes affirmaient avec conviction que la compréhension par le public sourd devait constituer une priorité – avant la préoccupation du public entendant (chapitre 5). De leur point de vue, une telle attention ne peut que bénéficier à la qualité globale des œuvres produites, tout en fournissant une expérience artistique commune et enrichissante aux publics sourds et entendants¹⁰⁷.

La mise en scène de la langue des signes, non seulement comme médium aux qualités et propriétés esthétiques à explorer, mais également comme langue à part entière, entraîne nécessairement une attention au discours linguistique et aux modalités de son traitement artistique. Parole des sourds, elle cesse de l'être lorsqu'elle n'est plus adressée à ces derniers, lorsque l'esthétique prend le pas sur le linguistique. Les expérimentations contemporaines permettent néanmoins de rompre avec l'opposition traditionnelle entre corps et langue, entre le non verbal et le coverbal, et d'interroger les capacités humaines à communiquer. En outre, si le sensible dépasse la question des sens pour devenir parole, autrement dit, lorsque les mains des sourds naviguent entre geste esthétique et geste linguistique, elles contribuent aussi à faire du geste artistique un

107« *Thus the cardinal rule for deaf theatre, and one that could usefully be shared by sign-language theatre, is that productions should be relevant and fully comprehensible to deaf audiences. Only when this is achieved should playwrights and directors in this medium turn to the problem of conveying information to the nonsigners in the audience. Very possibly this shift in priorities will result in better theatre, through techniques that add to the artistry of the whole and provide mixed audiences with genuine and rewarding shared experiences* » (Miles & Fant, 1976 : 28).

geste politique.

Les rares créations monolingues se démarquent dans la mesure où, contrairement à certaines créations bilingues, la langue des signes ne peut s'y trouver limitée à accompagner ou illustrer la parole vocale. À l'inverse, dans une mise en scène bilingue, si sa dimension strictement linguistique est amenuisée, l'espace esthétique occupé par la langue des signes risque toujours de se situer paradoxalement « à côté » de la langue.

Encore une fois, si la langue des signes possède la propriété de dire en montrant, cette capacité de dire lui est retirée lorsque les mises en scène bilingues privilégient le discours dans la modalité audio-phonatoire et relègue la langue des signes à une forme esthétique d'illustration de ce dernier dans la modalité visuogestuelle. Mon propos n'est pas ici de remettre en cause l'existence de créations remportant l'adhésion du public sourd. Néanmoins, celles-ci témoignent généralement d'une attention à ce public qui passe par un traitement esthétique de la langue des signes qui s'appuie précisément sur sa dimension linguistique. Par ailleurs, notons que les controverses évoquées ne concernent pas nécessairement des créations de la part d'entendants. L'exemple de *Spring Awakening* est le plus saillant : il s'agit d'une création mêlant comédiens sourds et entendants, de la part d'un théâtre professionnel « sourd », dont le directeur artistique est lui-même sourd¹⁰⁸. Au-delà d'identités sourdes ou entendants, tout comme pour ma critique des *gesture studies*, il s'agissait d'identifier certaines apories qui persistent dans le champ des pratiques artistiques. Si le point de départ est bel et bien ici la présence de la langue des signes – plutôt que son absence, dans les deux cas, la conversation porte sur l'intégration inachevée des gestes des sourds en tant que langue.

Au final, de l'épistémologie à la scène, je formule l'hypothèse que l'intégration achevée de la langue des signes dans les champs linguistiques et artistiques, lorsqu'elle est observable, se définit par un traitement égalitaire des langues et des locuteurs, au-delà des différences de modalités de leurs expressions. Afin de conclure ce chapitre sur les gestes des sourds, entre esthétique et linguistique, nous allons à présent nous pencher sur leur présence et résonance médiatiques – qu'il s'agisse d'apparition télévisuelles ou de l'écho médiatique de pratiques théâtrales. J'en profiterai pour souligner une dernière fois les parallèles que je propose de tisser avec le traitement de la langue des signes par

¹⁰⁸Je reviendrai sur la place de l'« identité sourde » dans la création artistique en langue des signes au chapitre 5.

les *gesture studies*. Ce sera également l'occasion de fournir quelques propositions théoriques à même de sortir des impasses épistémologiques que j'ai décrites jusqu'à présent.

« Signes de/d' (in)compréhension : langues des signes dans les médias, langues des signes dans les *gesture studies*¹⁰⁹ »

Explorant divers ponts interdisciplinaires, mon travail de recherche questionne les chemins possibles vers un modèle linguistique et sémiotique unique – compris comme un cadre théorique et méthodologique unifié – qui serait non seulement disponible à la fois pour l'étude des langues vocales et des langues gestuelles – et leurs gestes, expressions faciales... – mais également pour l'étude des interactions entre sourds et entendants où de multiples langues et modalités sont mobilisées. C'est dans ce cadre qu'il faut interpréter ma critique des *gesture studies* autant que mon intérêt pour l'histoire et l'épistémologie de la linguistique des langues gestuelles. Face aux impasses d'un morcellement théorique entre cette linguistique, celle des langues vocales et les *gesture studies*, il convient à mon sens de privilégier les cadres qui se basent sur l'existence et la co-présence de modalités et de langues multiples dans la communication humaine plutôt que sur la juxtaposition de multiples modèles.

S'appuyant sur un corpus de vidéos et de matériaux en lien avec des productions et événements artistiques ainsi que des débats dans l'espace public, ma réflexion sur le traitement artistique de la langue des signes mobilise donc, autant qu'elle interroge, les études, notamment linguistiques, des langues gestuelles en relation aux *gesture studies*. Et s'il ne s'agit pas tant de propositions théoriques précises que de recommandations épistémologiques générales, cette réflexion est d'abord issue de ma pratique ethnographique. Elle rend compte de problématiques soulevées par les situations observées sur le terrain des pratiques artistiques en langue des signes – processus de créations, œuvres et contextes de réception. Comment analyser des matériaux où l'usage simultané de langues et modalités multiples, au cours de processus d'interprétation ou de performances bilingues, rend complexe, obsolète ou impossible de considérer isolément langue-s vocale-s et langue-s des signes ?

¹⁰⁹Le titre de cette section et son contenu reprennent en partie ceux du poster que j'ai présenté à l'occasion de l'ISGS 7.

Or, si mon analyse de la « scène signante comme espace sémiotique multimodal »¹¹⁰ ne se limite pas aux théâtres et à leurs coulisses, c'est également en raison de la prise en compte de l'augmentation continue de la production d'objets audiovisuels consultables sur internet. Avec ou sans visée artistique, les langues gestuelles, la langue des signes américaine (*American Sign Language, ASL*) en particulier, bénéficient désormais d'une exposition médiatique sans précédent, tels que des représentations primées à Broadway¹¹¹, ou des apparitions remarquées à l'occasion d'événements musicaux populaires et de grande échelle¹¹². Ces performances artistiques sont constitutivement plurilingues et multimodales.

Médias, langue des signes(s), espace public : le boum américain

Ainsi, du scandale des funérailles publiques de Nelson Mandela au clip *My Valentine* de Paul McCartney, de Broadway au stade *Soldier Field* de Chicago, des discours télévisés du maire de New York Bloomberg à ceux de son successeur de Blasio, la langue des signes américaines a donc atteint une exposition médiatique nationale et internationale sans précédent. Néanmoins, les moqueries suscitées par les expressions faciales de Lydia Callis¹¹³, les plaintes concernant l'absence de ces expressions dans la prestation de Johnny Depp et Natalie Portman¹¹⁴, ou la dénonciation du recours à la « *Sim Com* » (*Simultaneous Communication*) sur scène par le *Deaf West Theatre (Spring Awakening)* mettent en avant de sérieux malentendus ou de sincères ignorances relatives aux théories linguistiques et aux langues gestuelles. Tandis que Marlee Matlin s'est exprimée sur CNN afin de condamner le faux interprète de l'hommage à Mandela et sur twitter afin de soutenir Jonathan Lamberton – un interprète sourd certifié (*Certified Deaf Interpreter*)¹¹⁵, ses interventions en tant que figure

110Il s'agit ici de la traduction du titre du poster que j'avais présenté à l'occasion des onzièmes rencontres TISLR - *Theoretical Issues in Sign Language Research* Conference, à Londres en octobre 2013.

111De la création du NTD aux succès du *Deaf West Theatre*, je reviendrai sur certains aspects chronologiques du « parcours » de la langue des signes à Broadway au chapitre 6.

112Je songe notamment au dernier concert des *Grateful Dead*, en juillet 2015 à Chicago, que je mentionne dans mon article consacré aux « mises en scène contemporaines de la langue des signes », des « sourds et interprètes dans les arts et médias » (2016 : 134).

113Notons que le commentaire des « humeurs » - *moods* - de Lydia Callis figuraient dans la section « comédie » - *comedy* – de l'Huffington Post.

114Ces exemples sont également discutés dans l'article précédemment cité (ibid.).

115L'interprète en langue des signes du maire de Blasio fut dénoncé comme faisant semblant. L'actrice oscarisée Marlee Matlin l'a publiquement défendu sur twitter en expliquant qu'il s'agissait d'un

publique sourde interviennent comme tentatives d'apporter davantage de connaissances au grand public. Concernant cette importante médiatisation, relevons que l'exposition de la langue des signes entre en écho avec les contextes où elle fait irruption. Les événements – et scandales...– internationaux, tels que les funérailles de Mandela, ouvrent des espaces pour une discussion publique sur les langues des signes et les droits et besoins linguistiques des personnes sourdes en tant que citoyens.

Les espaces sémiotiques multimodaux et leur analyse

En étudiant les pratiques langagières dans ces contextes, il devient possible de considérer ces événements linguistiques – et les débats qui les accompagnent – comme des espaces sémiotiques multimodaux, à l'instar de la « scène signante » elle-même. L'anthropologie linguistique contemporaine fournit des éclairages pour ce type de discussion, en traitant, en quelque sorte, les langues vocales comme des langues gestuelles, et traitant possiblement langue des signes et langues vocales de la même manière – comme incarnée, multilinéaire et compositionnelle.

En effet, nous avons vu qu'en prenant en compte les corps, les regards et expressions faciales dans l'étude des langues vocales, les recherches actuelles dans le domaine des *gesture studies* ou intéressées par la multimodalité font face à des problématiques de transcription semblables aux débats contemporains des études des langues gestuelles, et reposent souvent sur des extraits vidéos ou des croquis comme supports pour l'analyse (Goodwin, 2007; Goodwin, 2010).

Où se situe la langue (des signes) ?

L'utilisation de matériaux vidéos et l'observation de la scène signante invite la recherche à déplacer la question de « qu'est-ce que la langue ? » vers « où se situe la langue ? » : comment le sens est-il construit en contexte et distribué à travers différentes ressources sémiotiques ? Les matériaux multilingues et multimodaux, tout en différant d'échanges prenant place principalement en langue des signes, mettent en lumière le fait que les langues gestuelles sont souvent imbriquées dans des interactions complexes qui ne peuvent être comprises sans une approche plus large du langage comme processus

interprète sourd certifié.

construit en interaction et distribué à travers différents plans sémiotiques.

À l'inverse, les distinctions systématiques entre « corps/gestes » et « parler/voix » (compris comme le canal linguistique) ou les oppositions entre gestes (compris comme une action corporelle visible) et composantes symboliques du langage – ainsi qu'elles apparaissent, comme nous l'avons vu, dans certains travaux de *gesture studies* – se révèlent extrêmement problématiques d'un point de vue épistémologique. Tandis que les « gestes » sont perçus comme complémentaires à la construction d'un sens linguistique plein et entier, ils sont également largement exclus de ce statut. Les productions linguistiques et corporelles ont beau être décrites comme inséparables – j'ai déjà souligné que cela pourrait être la plus importante contribution des *gesture studies* à la théorie linguistique – elles peuvent également l'être, dans le pire des cas, comme mutuellement exclusives. Alors que ces modèles réintroduisent dans l'analyse un corps qui fut longtemps ignoré par la linguistique, ceux-ci ignorent toujours les langues gestuelles.

Mes travaux ont notamment pour objet de lier ces défis théoriques à des débats plus généraux, espérant contribuer à une meilleure compréhension de la manière dont sourds et entendants construisent leurs vies dans un monde d'interaction partagé. En effet, si nos points de vue et regards scientifiques sur les langues (des signes) sont en lien avec notre temps, en partie culturellement et historiquement déterminés, provisoires, l'appel à des modèles qui favorisent l'égalité entre toutes les langues et locuteurs en présence ne constitue pas seulement un enjeu d'analyse scientifique. Ceci relève de nos propres valeurs quant au monde que nous étudions et habitons.

Chapitre 3
Deaf studies, disability studies

Deaf studies, disability studies

Ce chapitre nous conduira à un retour sur l'émergence des *Deaf studies* et leurs développements contemporains. Il nous renseignera également sur le positionnement des *Deaf studies* vis-à-vis des *disability studies*, et plus largement vis-à-vis des constructions sociales du handicap. Il s'agit là d'un enjeu que le chercheur partage avec les artistes avec lesquels il travaille sur le terrain des pratiques artistiques en langue de signes. Entre minorité culturelle – voire groupe ethnique (Lane, Pillard et Hedberg, 2011) – et personnes en situation de handicap, les personnes sourdes et ceux qui créent avec elles sont quotidiennement confrontés au « dilemme du handicap¹¹⁶ » (Bahan, Lane et Hoffmeister, 1996 : 232) lorsqu'il s'agit de diffuser leurs créations, de rechercher des subventions. Qu'il s'agisse de l'affiliation individuelle à la MDPH ou des lignes budgétaires « culture et handicap », les artistes sourds sont constamment renvoyés à une catégorie sociale, politique et institutionnelle du handicap qu'ils rejettent majoritairement (Schmitt, 2010).

Alors que le « modèle social » du handicap entend ne pas réduire les personnes en situation de handicap à leur déficience, qu'est-ce qui fonde cette opposition à une pensée du/par le handicap, sur le terrain des arts en langue des signes ? Afin de répondre à cette question de recherche, ce chapitre évoquera notamment l'agenda politique des mouvements associatifs sourds, ainsi que certaines constructions théoriques et épistémologiques des sciences humaines et sociales autour du handicap et de la surdité.

En effet, les controverses entre Harlan Lane et Lennard Davis¹¹⁷ (Davis, 2002 ;

116« *The Disability Dilemma : The DEAF-WORLD faces a dilemma with regard to the provisions in the law concerning children with disabilities. On the one hand, disability legislation aims to provide Deaf children and adults with an education, access to information, and protection of their civil rights; they must have these provisions if they are to live fulfilling lives and to be participating citizens in our democracy. Therefore, the DEAF-WORLD supports such legislation. On the other hand, the DEAF-WORLD is a linguistic and cultural minority quite unlike disability groups and with a different agenda. Moreover, to be Deaf is not a disability in Deaf culture, and most members of the DEAF-WORLD see no disability in their way of being. To give up their legal rights would be self-defeating; to demand them under disability law seems like hypocrisy and undermine the Deaf agenda, which aims for acceptance of ASL and Deaf culture* » (Bahan et al., 1996 : 232).

117A partir d'essais ayant pour objet la question de la revendication politique des droits des personnes sourdes, les deux auteurs proposent respectivement : d'assimiler strictement les sourds à une catégorie ethnique relativement rigide – en exploitant des recherches à la fois génétiques et généalogiques sur les origines de la communauté sourde américaine ; de s'allier à d'autres groupes « identitaires » ou « minoritaires » à partir de l'identification de traits et d'intérêts communs.

Lane, 2005) à la place du handicap dans l'œuvre de Bernard Mottez (Mottez, 1977), des festivals et compagnies qui proscrivent le handicap de leur vocabulaire¹¹⁸ à l'« accessibilité » des pratiques artistiques pour les sourds, des luttes des sourds afin d'exister en tant que groupe linguistique et culturel à la reconnaissance officielle de la langue des signes dans une loi sur le handicap, ma démarche générale repose sur la variété des niveaux d'analyse et des matériaux convoqués afin de rendre compte de la complexité et des nuances de ce dilemme du handicap tel qu'il est vécu par les sourds et théorisé par les *Deaf studies* et les *disability studies*.

Il ne s'agira pas donc tant de réfléchir à ce que les sourds ont à perdre ou à gagner en se rangeant sous la bannière du handicap – exercice auxquels se prêtent ouvertement d'autres auteurs (Berbier, 2002 ; Davis, 2002 ; Lane, 2005) que de démêler les incompréhensions et malentendus qui sclérosent le débat et les échanges. À cet égard, contribuant à la réflexion sur « la participation sociale et l'engagement des personnes handicapées à travers les pratiques culturelles, artistiques et sportives¹¹⁹ » ce chapitre a pour objectif de contribuer au renouvellement des relations entre *Deaf studies* et *disability studies*, en pointant tout autant certaines incompatibilités théoriques ou pragmatiques qui n'auraient pas été suffisamment interrogées ou décrites, que les compatibilités et complémentarités sous-estimées jusqu'à présent, de même que les ponts observables au quotidien entre la « minorité sourde » et les autres personnes en situation de handicap.

Afin d'amorcer cette conversation, il convient de revenir sur ce que sont les *Deaf studies*, de leurs origines à leurs développements contemporains.

L'émergence des *Deaf studies*¹²⁰

Selon Christopher Krentz, l'expression *Deaf studies* est apparue pour la première fois en public en 1971, lorsque Frederick C. Schreiber l'employa (Krentz, 2009 : 113).

118C'est le cas de la majorité des groupes professionnels d'artistes sourds, qu'il s'agisse d'IVT ou du NTD, ou plus récemment des compagnies Danse des signes de Toulouse ou On/Off de Lyon.

119Je fais ici référence au titre de l'un des axes et panel du colloque franco-latinoaméricain de recherche sur le handicap, des 10 et 11 juillet 2014 à Paris, au sein duquel je proposais une présentation intitulée « *Deaf Studies, disability studies, langue des signes et handicap : Du positionnement théorique au terrain des pratiques artistiques en langue des signes* ».

120Les paragraphes suivants reprennent en partie la section « Il était une fois les *Deaf Studies* » de mon article « Sciences sociales, sourds et langue des signes : d'un champ d'expérience-s à un champ d'étude » (Schmitt, 2013 : 16-18).

Dans son discours, le directeur de l'Association nationale des sourds américains (*National Association of the Deaf – NAD*) s'interroge : « si l'on peut avoir des *Black studies*, des *Jewish studies*, pourquoi pas des *Deaf studies* ?¹²¹ ». Schreiber argumente ainsi dans le contexte d'une recherche nord-américaine, rompue à l'analyse de différents sous-groupes culturels et identitaires, organisée en départements et centres de recherche.

De la légitimité de telles études à leur raison d'être, Schreiber en appelle à la construction d'un autre regard sur les personnes sourdes : « afin que les personnes sourdes puissent avancer à notre époque, elles doivent avoir une meilleure image d'elles-mêmes et de leurs capacités¹²² » (Schreiber cité par Krentz, 2009 : 117). Il s'agit d'un trait fondamental : l'émergence et le développement des *Deaf studies* entretiennent un lien étroit et historique avec les représentations collectives des personnes sourdes et de leur langue.

De la NAD aux départements universitaires, en invoquant l'amélioration de la perception des sourds par eux-mêmes comme horizon pour le développement des *Deaf studies*, Frederick C. Schreiber attribue à ces dernières un rôle dans l'aménagement et l'appropriation d'une conscience collective au sein de la communauté sourde. En encourageant cette prise de conscience, le champ académique émergent se dote d'un objectif social défini : permettre aux personnes sourdes d'avancer dans la société, individuellement et collectivement, favoriser leur participation sociale, à la vie académique et à la production de connaissances – notamment à propos des sourds.

Aux États-Unis, les premiers programmes universitaires spécifiques apparaissent selon la chronologie suivante : Boston University, 1981 ; California State University at Northridge (CSUN), 1983 ; Gallaudet, 1994. À ces programmes, il faut ajouter ceux, précurseurs, qui ne portent pas le titre de *Deaf studies*, mais où sont cependant enseignés l'*American Sign Language* (ASL), la culture sourde et l'histoire des sourds, comme par exemple à l'université de Northeastern et à l'université du Nouveau Mexique (Krentz, 2009 : 113)¹²³. Accompagnant ces ouvertures et créations, on voit se

121« *If we can have Black studies, Jewish studies, why not Deaf studies ?* » (Schreiber cité par Krentz, 2009 : 117-118).

122« *If deaf people are to get ahead in our time, they must have a better image of themselves and their capabilities* » (Schreiber cité par Krentz, 2009 : 117).

123Pour un état des lieux plus contemporain, voir la section « *Deaf Studies Departments and Programs : The State of the Field* » in Fernandes et Myers (2009 : 1-2).

développer divers travaux académiques et scientifiques en relation avec les sourds et la langue des signes dans les domaines de l'éducation, l'art, la littérature, l'anthropologie, l'histoire, la sociologie, la linguistique et la psychologie : un nouveau champ interdisciplinaire est né.

Les concepts plus récents de *Deafhood*¹²⁴ (Ladd, 2003) et de *Deaf gain* (Bauman & Murray, 2009) s'inscrivent dans la filiation directe de ce discours. Et s'ils sont assimilés par un nombre croissant de sourds, notamment à partir de conférences associatives et de formations (Fernandes et Myers, 2009 : 9-10 ; Kusters et De Meulder, 2013), ils demeurent cependant peu repris dans la littérature française. Développant de nouvelles recherches à partir d'un cadre hérité, ces travaux contemporains relèvent d'une épistémologie des *Deaf studies* qui pourrait se résumer autour des principes suivants : l'opposition explicite à un modèle et une épistémologie de type médical ; la défense d'une focalisation sur la vie des sourds comme cadre élargi pour la description de la surdité ; la valorisation de l'expérience des sourds comme productrice de savoirs et connaissances spécifiques.

La dimension de progrès social vers une société inclusive constitue donc une part explicite du programme des *Deaf studies*. Au-delà de ces objectifs et considérations pragmatiques et éthiques, qu'est-ce qui fonde ce champ ? Qu'est-ce qui permet des identifications réciproques qui font qu'auteurs et travaux font champ ?

Sans rentrer dans une polémique sur la nécessité d'une telle entreprise, notons que l'institutionnalisation des études sur les sourds en France devrait faire face à une réticence ou inertie institutionnelle qui font de l'hexagone un espace scientifique avant tout disciplinaire – voire interdisciplinaire – et secondairement thématique¹²⁵. Les démarches scientifiques et formations ne sont pas orientées de prime abord vers un

124Concernant le concept de *Deafhood*, voir la critique de Kusters et De Meulder (2013). En français, on pourra également consulter les éléments de synthèse proposés par Diane Bedoin (2018 : 95). Si l'on souhaite privilégier la source à ses commentaires, Paddy Ladd lui-même apporte un éclairage concis dans un article de 2005. Bien que le concept soit populaire au sein de la communauté sourde française, sa dilution relative dans les 500 pages d'*Understanding Deaf Culture* (2003), en anglais, explique une appropriation indirecte à travers une communication directe, en langue des signes, lors de conférences et autres événements scientifiques ou associatifs.

125L'universalisme républicain français, de même que l'histoire politique de la nation française et de sa langue, constituent un second ensemble de discours et pratiques pouvant s'opposer à l'institutionnalisation de recherches axées sur l'étude de minorités et de communautés linguistiques. À cet égard, les liens entre politiques d'intégration adressées aux étrangers et aux sourds sont éclairants (Hugounenq, 2009).

groupe ou un sous-groupe de population.

Du côté des étudiants, l'organisation des enseignements et des diplômes feront d'eux des historiens, des sociologues, des linguistes... Les diverses *X-Studies* ; *Gender Studies*, *Black Studies*... sont certes discutées et enseignées – à des degrés divers selon les sensibilités théoriques des enseignants – néanmoins, elles le sont presque exclusivement¹²⁶ dans des départements, facultés et Unités de formations et de recherche (UFR) aux intitulés et identités disciplinaires (histoire, lettres, sciences sociales,...).

Dans tous les cas, les enseignements de sciences humaines et sociales liés à la langue des signes et aux communautés signantes sont encore peu nombreux en France et interviennent essentiellement dans le cadre de formations en sciences du langage et autres diplômes d'interprètes en langue des signes d'une part, et dans le cadre de formations liées au champ médico-social ou à l'éducation des sourds d'autre part. Qu'il s'agisse de la formation de professionnels travaillant auprès d'un public en situation de handicap ou d'une entrée par la langue, ces enseignements n'ont pas pour point de départ les sourds comme groupe culturel, comme communauté.

Or, l'apport politique des *Deaf studies* réside précisément dans cette institutionnalisation de l'étude des sourds en tant que communauté culturelle et linguistique. À cet égard, il est intéressant de relever que Paddy Ladd, figure de proue des *Deaf studies* anglaises, place « le service à la communauté » comme critère d'affiliation au groupe culturel des sourds – et pas uniquement le niveau de langue des signes. C'est-à-dire qu'œuvrer pour les sourds, que l'on soit sourd ou non, constitue pour lui un autre trait, social et non biologique, qui permet d'être considéré comme membre de cette communauté. C'est ainsi qu'en France comme aux États-Unis, les décès de chercheurs identifiés comme agents du changement, sourds ou entendants, font place à de véritables deuils collectifs, conjuguant hommages, conférences et témoignages, commémorations et obsèques. Ces événements constituent autant de rassemblements où la communauté célèbre des contributions scientifiques dont la portée n'est plus seulement théorique, mais historique, sociale et politique. Afin d'illustrer ce critère de « service à la communauté » appliqué à des chercheurs entendants, je songe ici aux décès de Bernard Mottez ou d'Harlan Lane. C'est également de cette manière qu'il faut interpréter le fait

¹²⁶À titre de contre-exemple, on pourra citer les Masters Études sur le Genre à Lyon, récemment mis en place conjointement par les universités Claude Bernard Lyon 1 et Lumière Lyon 2.

que Bernard Mottez apparaisse dans la liste des « grands sourds » sur le site sourds.net¹²⁷ – il n'existe aucune ambiguïté sur le fait qu'il soit entendant. Il s'agit par là d'affirmer son appartenance à la communauté qu'il aura servi. Du côté des sourds, je songe notamment à Cyril Courtin ou Guy Bouchauveau. Bien que ce dernier ne soit pas chercheur, je jette ici un premier pont entre recherche et pratiques artistiques, entre *Deaf studies* et *Deaf Theatre*, dans leur velléité commune de changer la perception sociale des sourds, et la reconnaissance similaire dont artistes et chercheurs bénéficient de la part de leurs pairs.

De la reconnaissance des sourds comme collectif à l'appartenance à ce collectif, se pose la question du positionnement du chercheur, mais également de l'artiste et de tous les entendants ayant une activité professionnelle en relation avec les sourds ou la langue des signes. Autrement dit, paraphrasant le titre d'une récente communication à l'occasion du dernier forum européen des interprètes en langue des signes (EFLSI – *European Forum of Sign Language Interpreters*), est-il acceptable de « tirer profit » de la communauté sourde sans en faire partie¹²⁸?

Au-delà des arts et de la recherche, cette question est régulièrement posée aux États-Unis, lorsqu'il s'agit de la critique du développement d'applications pour l'apprentissage de la langue des signes – par des informaticiens et entreprises jugés non sourds – ou de l'appel à privilégier des services d'interprètes dirigés par des sourds (*Deaf-led ; Deaf-owned*¹²⁹) – plutôt que par des entendants. Il ne s'agit pas de répondre ici à cette interrogation mais de souligner sa place dans les *Deaf studies*, en relation avec la portée sociale prêtée initialement au champ et de l'injonction contemporaine pour les chercheurs, sourds et entendants, de se positionner vis-à-vis de la communauté sourde.

En France, dans le monde universitaire, l'aménagement d'espaces de réception institutionnalisés – ou du moins formalisés – pour les *Deaf studies* rend compte d'un héritage académique autant que d'une gestion pragmatique de la question de la

127 <https://www.sourds.net/2009/01/24/les-grands-sourds-bernard-mottez/>

128 « *Is it ok to make your living from the Deaf community without being a part of it ?* », Anne-Lena Nilsson, EFLSI 2019, 7 septembre, Malmö, Suède.

129 Parallèlement, les commerces et entreprises dont les sourds sont dirigeants ou propriétaires sont également célébrés :

<https://www.britishdeafnews.co.uk/celebrating-deaf-led-business-uk/>

<https://www.deaf-interpreter.com/the-rise-of-deaf-owned-businesses/>

participation des personnes sourdes à la recherche.

Des espaces français de réception des *Deaf studies*

Avant d'aborder la réception des *Deaf studies* en France, je veux à présent fixer le sens que je prête à cette expression à partir leur émergence américaine : « pour expliquer les choses très brièvement, les *Deaf studies* s'attachent à l'étude des personnes Sourdes en tant que groupe linguistique et culturel ». Si je n'ai pas de définition plus synthétique à proposer que celle de Laurine Groux-Moreau¹³⁰, il est important de préciser que celle-ci la formule dans le contexte de la recherche anglophone – britannique et américaine, essentiellement. Or, c'est précisément à cet espace scientifique et à ses réseaux que je restreindrai cette étiquette.

Autrement dit lorsque j'évoque moi-même l'existence de « *Deaf Studies made in France* » (Schmit, 2013 : 24), il s'agit autant de dresser des parallèles épistémologiques avec des travaux issus de la recherche française que de distinguer ces derniers d'un corpus distinct, en langue anglaise. Cette séparation linguistique est une conséquence du critère principal qui fonde ce corpus : l'inscription explicite des travaux dans le champ des *Deaf studies*, par l'appartenance institutionnelle des auteurs (département, poste de *Deaf studies*), leurs espaces de publications (revues spécialisées, numéros thématiques, ouvrages collectifs) ou l'intertextualité forte entre les textes, notamment par le partage de références aussi bien canoniques que rendant compte de réseaux contemporains.

Par ailleurs, si nous avons vu précédemment l'importance de l'importation théorique des travaux américains pour le développement de recherches sur la langue des signes en France, les premiers travaux français en sciences humaines et sociales portant

130 « *To explain it very briefly, Deaf Studies is concerned with the study of Deaf people as a cultural and linguistic group* ». Cette définition est extraite d'un texte non publié disponible en ligne, « *Hearing privilege in Deaf space : when academia meet activism* » au sein du livret issu des rencontres *Academia and Identity - when research meets activism - Workshop and Lectures* qui eurent lieu le 16 mars 2015 à Leuven : <http://academiaandidentity.mystrikingly.com/>

Laurine Groux-Moreau est doctorante à l'université de Bristol, initialement affiliée au *Centre for Deaf Studies* – désormais fermé.

À de stade, on pourra également se référer à la définition plus étendue de Sutton-Spence et West : « *Deaf Studies encompasses the study of the language, culture, and community of Deaf people. Traditional and medical models have usually viewed deafness as an impairment to be cured; deaf people are to be restored or rehabilitated and allowed—or obliged—to live as much like hearing people as possible. Within Deaf Studies, however, Deaf people are seen as members of a minority community with their own linguistic and cultural identities. This challenges mainstream society views of Deaf people as disabled, as in need of cure, help, or patronage* » (2011 : 422).

sur les sourds en tant que groupe culturel et linguistique sont apparus de manière relativement concomitante à leurs homologues américains, c'est-à-dire durant les années 70. Ainsi, les travaux français des années 1990 et 2000 se placent dans la filiation directe de ceux qui avaient accompagné le réveil Sourd, davantage que dans une discussion approfondie de la littérature américaine ou anglaise¹³¹. Cette dernière est loin d'être inconnue. Cependant, elle apparaît davantage comme un espace de recherche parallèle auquel il est fait référence auteur par auteur, voire discipline par discipline, que comme un champ identifié en tant que tel¹³².

Récent, l'intérêt explicite pour les *Deaf studies* s'est développé en France, notamment autour de journées d'études et de séminaires à l'initiative d'étudiants et chercheurs de l'EHESS. Ainsi, les 26 et 27 novembre 2012 sont organisées deux journées d'étude intitulées « *Deaf Studies, Deaf History* : quelles épistémologies ? ». Cet accent sur l'interrogation épistémologique n'est pas anodine. Elle vient précisément questionner ce qui *fonde* les *Deaf studies* au-delà d'une convergence thématique, d'un intérêt partagé pour les populations signantes.

Mon article « Sciences sociales, sourds et langue des signes : d'un champ d'expérience-s à un champ d'étude », dont plusieurs paragraphes furent repris pour la section précédente de ce chapitre, est issu de l'intervention préparée pour cet événement. Quant à l'accent porté sur la *Deaf History*, elle tenait en partie à l'identité des organisateurs, à savoir Olivier Schetrit, Yann Cantin et moi-même. En effet, Yann Cantin était alors doctorant en histoire, tandis que j'avais étudié certains aspects de la question sourde en tant qu'apprenti historien dans le cadre de mes deux années de master en histoire contemporaine. Bien plus, nous souhaitions également rendre compte de l'importance des travaux historiques dans la consolidation des *Deaf studies*.

Ces journées d'étude proposaient l'argumentaire suivant :

Deaf Studies et *Deaf History* constituent des champs de recherche dont la « traduction » est difficile dans l'espace de la recherche française. En effet, la quête de leurs équivalences conceptuelles, épistémologiques ou

131Notons qu'à l'époque les traductions étaient rares et que les efforts pour avoir accès aux articles et ouvrages dépassaient de loin l'énergie que nécessite aujourd'hui quelques minutes de recherche sur internet.

132Au « filtre » de la réception française, Harlan Lane est ainsi perçu comme historien ou psychologue, Carol Padden comme linguiste, etc.

institutionnelles interroge les pratiques et théories des chercheurs qui s'intéressent aux communautés sourdes et à leur histoire. Bien plus qu'un état des lieux, ces journées d'étude ont pour enjeu la diffusion de ces champs méconnus en France tout en ouvrant d'une manière inédite la discussion autour de leurs bases théoriques. Afin de mesurer leurs apports effectifs et potentiels, les chercheurs seront ainsi réunis afin d'identifier les points de consensus et de divergences, il s'agira donc de discuter et d'explicitier leur appropriation critique. Au delà d'un découpage en apparence « thématique », de quelle manière *Deaf Studies* et *Deaf History* ont-elles et peuvent-elles contribuer à construire des épistémologies particulières et pertinentes pour l'analyse des objets, sujets et phénomènes qu'elles isolent ? En apportant une visibilité et un cadre public à des réseaux éparpillés, ces journées d'étude ont pour double objectif de valoriser et faire dialoguer les recherches déjà menées et d'apporter un espace d'échange et de partage inédit aux doctorants¹³³.

Par la suite, l'ouverture du séminaire « Sciences sociales et surdité : travaux en cours de jeunes chercheurs », par Andrea Benvenuto pour les années 2014-2015 et 2015-2016, ne constituait certes pas une inscription explicite des participants dans un champ qui serait celui des *Deaf studies*. Cependant, de fait, il s'agissait d'un espace d'échange autour de la présentation de recherches dont on *pourrait* considérer qu'elles en relèvent, dans la mesure où il s'agissait de travaux de sciences humaines s'intéressant aux sourds, d'une part, menés par des sourds – pour une partie d'entre eux –, d'autre part. L'enjeu était notamment de procurer un espace de discours qui soit un espace signant – ou en tout cas, bilingue, avec une interprétation langue des signes-français assurée à

133 Cette interrogation sur la réception d'un champ interdisciplinaire proprement anglo-saxon n'est pas propre aux *Deaf studies*. Elle fait par exemple écho aux questionnements de la recherche française vis-à-vis des *Visual studies*. A titre d'exemple, certains éléments de réflexion proposés dans la présentation du colloque des 6 et 7 janvier 2011, « Les *Visual Studies* et le monde francophone » s'appliquent parfaitement aux *Deaf studies* : « Plutôt que de parler de retard, il faut sans doute se demander quels travaux européens relèveraient pleinement des *visual studies* aux yeux des acteurs anglophones, et substituer à l'idée de traditions intellectuelles étrangères voire antagonistes, celle d'un manque de relations voire d'ouvertures réciproques. Les *visual studies* ne désignent-elles pas une tendance également perceptible, depuis une ou deux décennies, dans plusieurs disciplines « européennes » ? » ; « La différence de langue ou de rhétorique scientifique ne suffit pas, d'une part, à expliquer le nombre réduit de références aux *visual studies* dans les travaux francophones, alors même que la « French Theory » a largement contribué au développement de ce champ ; elle ne suffit pas, d'autre part, à justifier l'absence presque complète de traductions d'ouvrages considérés comme des classiques. Quelle leçon tirer de ce vide référentiel et éditorial ? ».
<https://calenda.org/202920>

chaque séance.

Cette présence d'interprètes et de participants sourds s'inscrit dans l'héritage des pratiques de recherche amorcée durant le réveil Sourd par Bernard Mottez, reprises par le séminaire « Surdité et langue des signes : analyseurs politiques, philosophiques et sociolinguistiques » de l'EHESS d s 2006-2007. Cependant, le séminaire ouvert en 2014 s'adressait spécifiquement à de « jeunes chercheurs ». Autrement dit, au-delà de la dimension de séminaire de « spécialistes » en formation, permettant, à l'instar d'autres séminaires de doctorants, à des étudiant-e-s de présenter leur recherche en train de se faire auprès de pairs, de discuter de leurs matériaux et de leur méthodologie – plutôt que de présenter des « résultats » –, ce séminaire mettait en partie en œuvre, par sa forme, le « programme » des *Deaf studies* : il aménageait une place aux étudiants et doctorants sourds de l'EHESS et d'autres institutions d'enseignement supérieur et de recherche, un espace signant au sein duquel échanger.

Par ailleurs, d'un collectif progressivement élargi depuis les journées d'études de 2012 émergea la volonté d'approfondir une réflexion et une critique communes à l'égard des *Deaf studies*. A partir de l'année 2016-2017, ce séminaire de jeunes chercheurs laisse place au séminaire intitulé « Les *Deaf Studies* en question ». Le choix du titre reflète cette volonté non pas de célébrer ou de réifier les *Deaf studies* mais bien de les interroger. Pour les participants, il s'agit de s'appropriier les recherches et concepts issus des *Deaf studies* tout en positionnant leurs propres travaux vis-à-vis de ces concepts et recherches. Le premier argumentaire du séminaire était le suivant :

Se développant en parallèle avec les *Disability Studies*, les *Deaf Studies* (expression apparue aux  tats-Unis au début des années 70) ont connu une importante production scientifique dans le monde anglo-saxon depuis les quarante dernières années. Ces recherches ont eu comme point commun le déplacement d'un paradigme ancré sur la vision médicale réparatrice de la surdité qui fait de l'« audisme » (Humphries, 1975), c' st à dire de la production de discriminations lorsque l'accès au monde sonore est établi comme norme dominante pour penser la condition des sourds, vers une approche sociologique et anthropologique où les sourds sont considérés comme une minorité linguistique et culturelle avec des caractéristiques spécifiques. En France, le sociologue Bernard Mottez, a contribué à la diffusion des approches issues de ce champ

d'études à partir des années 1970. Si les *Deaf Studies* n'ont pas pénétré l'espace académique français au point de devenir des champs d'études spécifiques, ce n'est pas seulement en raison des découpages disciplinaires et des réseaux de production scientifique et de formation académique propres à la France, mais aussi en raison de tensions théoriques et épistémologiques vis-à-vis des *Deaf Studies*. Ce séminaire, conçu comme un espace de partage entre chercheurs et jeunes chercheurs sourds et *entendants* à l'échelle nationale et internationale, se propose d'explorer ces tensions et d'analyser les conditions dans lesquelles la recherche en sciences sociales et humaines sur les communautés sourdes et signantes s'est structurée en France. Il servira en outre à favoriser la circulation des recherches récentes issues des *Deaf Studies* et de l'espace académique francophone.

Le séminaire « recrute » Mike Gulliver, dont j'avais fait la connaissance à New York en février 2012. Nous participions tous les deux aux sessions consacrées aux *Deaf Geographies*¹³⁴ au sein de la conférence annuelle de l'Association américaine des géographes (*American Association of Geographers - AAG*). Le partage de l'expérience de Mike Gulliver à Bristol et de son regard aussi critique que *documenté* sur les tribulations institutionnelles des *Deaf studies* en Grande-Bretagne permet régulièrement aux participants du séminaire de mettre en perspective l'émergence historique des *Deaf studies* aux États-Unis avec leur développement anglo-saxon. Les contributions de Mike Gulliver nous éclairent également sur leur diversification et effervescence contemporaine, notamment en relation avec de nouvelles disciplines, dont témoignent par exemple le développement des *Deaf Geographies*.

Deaf Geographies

Le résumé de l'intervention de Mike Gulliver à l'occasion d'un séminaire intitulé « Géographies du handicap, géographies sourdes : de quoi parlons-nous ? » organisé par le Programme Handicaps et Sociétés (PHS) et le GT (groupe de travail) Handicap(s) et Sociétés de l'EHESS, nous fournit un aperçu de ces « géographies sourdes » :

Depuis plus de 200 ans, les chercheurs utilisent les termes géographiques pour décrire la réalité des sourds. A

¹³⁴Ces sessions avaient été organisées par Cynthia Benoît et Austin Kocher.

quoi ressemblerait un « pays sourd » ? Les sourds, sont-ils des « étrangers » parmi les entendants ? Est-ce que la langue des signes représente un moyen de communication « international » ? Les sourds, représentent-ils une « diaspora » globale, une communauté « indigène », originaire d'un « monde visuel » dont l'internationalisme contournerait et refaçonnerait les « frontières » de notre monde entendant politico-social ? Depuis longtemps, ces métaphores géographiques ne sont restées qu'à l'état de métaphores. Récemment, des chercheurs géographes richement investis dans les recherches avec la communauté sourde, se sont saisis de ces idées. Le résultat ? Une nouvelle branche de la géographie qui constitue un point de rencontre entre les recherches sur la surdité et la géographie humaine : la Géographie Sourde. La Géographie Sourde (qui inclut la géographie des sourds, et la géographie faite par les personnes sourdes elles-mêmes) représente un outil critique puissant qui permet d'explorer et analyser la réalité et les connaissances de la communauté sourde et de les valider auprès du monde non-sourd. Elle représente aussi un pont disciplinaire, qui permet un échange riche entre chercheurs de domaines divers (de la culture et de la société, des langues, de la linguistique, du handicap, du développement, de l'habitat construit etc.) autour d'un langage commun « d'espace ».

Il m'a paru pertinent de partager ce texte synthétique, en français, dans la mesure où, au delà de ses relations avec le séminaire des *Deaf studies en question*, Mike Gulliver peut être considéré comme l'un des principaux spécialistes de ces géographies sourdes, autant par les contributions de ses propres travaux de recherche (2009 ; 2015) que par l'attention continue qu'il porte au développement de ce champ et aux initiatives éditoriales qui en découlent.

Ainsi, Mike Gulliver a co-écrit l'entrée « *Geographies* » de l'encyclopédie SAGE des *Deaf studies* (Gulliver et Kitzel, 2016). Il a co-dirigé un dossier sur ce « champ émergent » (Gulliver et Fekete, 2017) dans une revue spécialisée de géographie humaine. Enfin, il a tenu un blog consacré à ce domaine de recherche où « les *Deaf studies* rencontrent la géographie¹³⁵ ». Bien que ce dernier n'ait pas été mis à jour depuis plusieurs années, il contient notamment une riche bibliographie chronologique du

135« *Where Deaf Studies and Geography meet* » - <https://deafgeographies.com/>

champ¹³⁶.

Selon Mike Gulliver et Mary Beth Kitzel, les principes élémentaires des *deaf geographies* seraient donc les suivants : « les géographies sourdes existent au point de rencontre entre les *Deaf studies* et la géographie humaine¹³⁷», elles « décrivent comment, par le simple fait de vivre leur vie à l'intérieur de corps visuels, plutôt que de corps entendants, les personnes Sourdes produisent des espaces Sourds¹³⁸». Autrement dit, elles reposent sur l'hypothèse suivante : « les utilisateurs sourds des langues des signes habitent un monde différent de leurs homologues entendants en raison de leur méthode de communication visuelle unique¹³⁹».

Par une sorte d'effet de poupées gigognes, la communication en langue des signes serait donc à l'origine de constructions d'espaces singuliers, propres aux sourds, et se déployant dans le temps. De l'ordre de l'interaction à des ensembles socioculturels plus vastes, de la phénoménologie à la sociolinguistique et à l'histoire, on peut y voir une autre interprétation de la manière dont la « culture sourde » serait *issue* de la surdité. En effet, les géographes travaillant dans ce champ « s'intéressent à l'émergence et à l'origine de la culture sourde¹⁴⁰».

Si le plus petit pont d'ancrage des géographies sourdes s'inscrit ainsi dans la communication en face-à-face dans une modalité visuo-gestuelle, ma contribution aux panels consacrées aux *Deaf Geographies* lors du congrès de l'AAG en 2012 insistait sur les nécessaires jeux d'échelles qu'impliquent d'entreprendre la description de géographies sourdes internationales. En effet, si les contours du « monde sourd » s'avèrent *in fine* globaux, l'analyse des ancrages locaux et nationaux, de même que l'entrelacement de réseaux relevant de ces différentes échelles, est indispensable afin d'établir les propriétés d'une telle communauté mondiale autant que la diversité de ses expressions. Ce plus petit dénominateur commun, une communication en langue des signes, constitue également la base de l'autodéfinition des sourds locuteurs de langues

136 <https://deafgeographies.com/resources/>

137 « *Deaf geographies exist at the meeting point between Deaf Studies and human geography* » (Gulliver et Kitzel, 2016 : 450).

138 « *Deaf geographies describe how, by the simple expedient of living out their lives from within visual bodies, rather than hearing ones, Deaf people produce Deaf spaces* » (ibid.).

139 « *Deaf users of sign languages inhabit a world that is different than their Hearing counterparts due to their uniquely visual method of communication* » (Gulliver et Fekete, 2017 : 121).

140 « *Deaf cultural geographers, then, are interested in how Deaf culture emerges and where it comes from and goes to* » (Gulliver et Kitzel, 2016 : 452).

gestuelles dans l'espace français, les distinguant des entendants. De nombreux indices permettent de formuler l'hypothèse selon laquelle cette auto-définition serait partagée par la plupart des communautés sourdes à travers le monde (Friedner et Kusters, 2015 : x). Bien plus, ce partage d'une *identité modale* constituerait le socle des rencontres et réseaux internationaux de sourds. Les premières traces de ces derniers sont concomitantes de l'institutionnalisation de l'éducation des sourds en France et aux États-Unis, et se développèrent tout au long du XIXe et du début du XXe siècle, notamment à travers la création et le renforcement de réseaux nationaux propres aux sourds – associatifs, sportifs, de presse. Aujourd'hui encore, la description du *tourisme sourd* – le fait pour une personne sourde de chercher à rencontrer d'autres individus sourds, de visiter des écoles spécialisées, de participer à des événements collectifs, de se renseigner sur les associations locales, durant un séjour de vacances, quel que soit le pays où il ait lieu – renforce cette hypothèse.

Au-delà de constructions sociales internes aux cultures sourdes, quelle que soit l'échelle, qu'il s'agisse d'interactions entre des individus ou des groupes, ce serait donc par la reconnaissance pragmatique du partage d'un mode de communication que se formeraient les collectifs d'individus sourds.

Néanmoins, notons que des exemples de plus en plus nombreux (Groce, 1985 ; Nonaka, 2007), à travers le globe et les périodes historiques, démontrent que ces collectifs peuvent, sous certaines conditions – principalement un nombre d'individus sourds proportionnellement plus important –, être constitués de sourds et d'entendants. L'existence de telles communautés, loin d'affaiblir l'hypothèse d'une *identité modale*, nous indique que celle-ci, bien qu'*issue* de la surdité, peut être partagée par les entendants. Ces faits rejoignent les analyses d'Yves Delaporte, pour qui, si les sourds sont des visuels, « le regard sourd » (1998c) est celui d'un locuteur de langue des signes. Il soutient cette thèse par l'exemple de sourds non locuteurs d'une langue des signes qui ne démontrent pas d'acuité visuelle particulière, et par l'exemple d'enfants entendants de parents sourds, locuteurs d'une langue des signes qui partagent cette orientation visuelle.

Si la construction de ce regard, issu de la pratique d'une langue gestuelle, peut être observé chez des entendants, du côté des sourds, il participe de leur caractérisation comme groupe culturel. Tandis que Christian Cuxac souligne l'importance des

contraintes de canal en insistant sur le fait que les langues des signes, bien que partagées avec les entendants, sont issues cognitivement d'individus sourds et sociohistoriquement des communautés qu'ils ont formées, et enfin que la surdité influe sur le mode d'organisation de ces langues, on pourrait définir les « espaces sourds » (« *Deaf spaces* ») comme reposant sur l'usage de langues gestuelles plutôt que vocales, et les conséquences de cet usage sur l'organisation sociale de ces espaces. Autrement dit, pour qu'un espace puisse être considéré comme sourd, il doit notamment s'agir d'un espace d'interaction, d'un espace social, *caractérisé* par la prédominance de l'usage de la langue des signes¹⁴¹.

De la théorie à ses objets, de l'étude de l'espace aux espaces étudiés, la répartition géographique de ces derniers constitue un critère d'identification des évolutions récentes des *Deaf studies*.

Des « Sourds en Amérique » aux « Sourds à travers le monde »

Dans les dernières décennies, les *Deaf studies* ont « étendu » leur champ par le biais d'une expansion et d'une diversification des zones géographiques au sein desquelles elles s'intéressent aux populations signantes, au-delà des situations des pays abritant les institutions académiques auxquelles les chercheurs étaient rattachés au moment de l'émergence du champ. Ce glissement-extension pourrait être synthétisé par la mise en exergue de deux ouvrages : le canonique *Deaf in America (Sourd en Amérique ; Padden et Humphries, 1988)* auquel a succédé *Deaf Around the World (Sourds à travers le monde ; 2010)*. On observe plus généralement l'apparition d'ouvrages collectifs s'attachant à décrire la vie des sourds à travers le monde.

Plus ou moins explicitement, ces derniers participent de facto à une sorte de déessentialisation des communautés sourdes, puisque la diversité des inscriptions géographiques des communautés sourdes dans des contextes sociaux, politiques, économiques, culturels distincts et variés suffit à sortir « le sourd » d'une sorte de condition – certes socio-culturelle et linguistique – universelle et figée. En quelque

141À l'inverse, le recours à un interprète où l'usage d'une langue des signes dans un espace ne suffit pas à faire de lui un « espace sourd ». Et si nous réfléchissons dans la seconde partie aux critères qui ont permis historiquement et permettrait aujourd'hui parler d'un « théâtre sourd », la troisième partie nous permettra notamment d'étudier la diversité de la mise en scène de langue des signes dans la création audiovisuelle et ses relations avec la construction de tels « espaces sourds ».

sorte, si culture sourde il y a – si « les sourds, c'est comme ça » (Delaporte, 2002), cette affirmation d'une spécificité sourde, collective, ne pourrait alors se comprendre qu'en écho aux propos de Jean-Loup Amselle : il n'y a « pas de culture [sourde] sans cultures [sourdes] » (Amselle, 2001 : 14). Ainsi, c'est aux différentes manières d'être sourd – *Many Ways to be Deaf* (Nakamura, Monaghan, Schmaling et Turner, 2003) – que s'attacherait désormais un champ globalisé des *Deaf studies*.

C'est peut-être ici la force et l'originalité contemporaine des *Deaf studies*. Ce qui fonde leur unité, au delà des frontières géographiques et disciplinaires, ce serait cet ADN issu des *Deaf studies* américaines, ayant pour programme de décrire la vie des sourds – en tant que communauté-s linguistique-s – ou du moins leurs pratiques linguistiques.

Par ailleurs, à l'instar des communautés de locuteurs qu'elles étudient, y compris à l'échelle internationale, les *Deaf studies* elles-mêmes demeurent un petit monde – *A Small World* (Friedner et Kusters, 2015) –, ou plutôt leur existence globalisée résulte de l'imbrication et de la mise en réseaux d'une diversité de petits mondes – scientifiques, qui ont en commun d'avoir pour projet l'étude de/et la pratique d'une langue gestuelle. Ainsi, toujours à l'instar des communautés étudiées, au delà de la juxtaposition de communautés sourdes ou de recherche, c'est leur histoire et leur mise en réseau particulières qui les distinguent d'autres communautés et groupes, et notamment au sein de l'ensemble des personnes handicapées.

WFD, *Deaf studies* et plaidoyers contemporains

Entre recherche, mouvements sociaux et travail des associations, l'étude des plaidoyers contemporains de la Fédération mondiale des sourds (*World Federation of the Deaf*) nous permet d'amorcer la question des relations actuelles entre *Deaf studies* et *disability studies*, entre les sourds et la catégorie du handicap. Indépendamment de leur volonté propre, les discours autour du handicap et les législations internationales et nationales qui y sont associées constituent un cadre incontournable pour les communautés sourdes.

Dans un texte visant à « situer » les communautés sourdes vis-à-vis des constructions en terme de « handicap » et de « minorité linguistique et culturelle », la

WFD se positionne explicitement en réaffirmant clairement que les « communautés Sourdes du monde entier se considèrent depuis longtemps comme des groupes linguistiques et culturels »¹⁴² (2019 : 2). Il s'agit d'un consensus contemporain de la part des associations sourdes, auquel le discours des *Deaf studies* a assurément participé. En ce qui concerne la WFD, c'est évident : à travers des références canoniques sur lesquels reposent l'émergence des *Deaf studies*, l'argumentation s'appuie ainsi sur l'importance paradigmatique de l'établissement du statut linguistique des langues des signes (Stokoe, 1960), sur la conséquence épistémologique que constitue l'étude des sourds comme collectif à partir de la notion de culture (Woodward, 1972 ; Padden et Humphries, 1988), et sur la consolidation de cette catégorisation comme « groupe culturel et linguistique » à partir des productions de *Deaf studies* institutionnalisées (Baynton, Gannon, & Bergey, 2007, Lane, 1992).

Passant en revue les différents cadres légaux et instruments internationaux à disposition des sourds afin de faire valoir leurs droits, c'est seulement après être revenu en détail sur la question du statut de « minorité » et des « droits linguistiques » que la WFD se penche sur les « outils » relevant des politiques du handicap. Au-delà d'une certaine prudence rhétorique, l'esprit du texte ne laisse pas de doute sur la dimension de pis-aller de telles provisions. C'est précisément parce que l'interprétation dominante de la communauté sourde comme personnes handicapées l'*exclut* de manière contraignante d'une prise en compte comme « minorité » pouvant bénéficier collectivement de « droits linguistiques »¹⁴³ que le recours aux législations telles que la Convention relative aux droits des personnes handicapées (CRPD) est envisagé. Autrement dit, pour paraphraser le titre du document – « *Complementary or diametrically opposed : Situating Deaf Communities within 'disability' vs 'cultural and linguistic minority' constructs* » –, si cette exclusion met en lumière une certaine *opposition* entre les constructions en terme de « handicap »¹⁴⁴ et celles en termes de « minorité linguistique et culturelle », leur

142 https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://wfdeaf.org/wp-content/uploads/2019/09/LM-and-D-Discussion-Paper-FINAL-included-IS-7-August-2019.pdf&hl=en_US

« Deaf communities around the world have long considered themselves as linguistic and cultural groups ».

143 « *The dominant interpretation of the Deaf Community as "people with disabilities", has excluded this community from the benefit of qualifying as a language minority* » (10).

144 La WFD reconnaît néanmoins en préambule du texte les compatibilités entre le modèle social du handicap et la perception de la surdité comme handicap communicationnel : « *Under the social model of disability that precedes the human rights model, it is the interaction between an individual's*

complémentarité s'avère stratégique. Ainsi, les recommandations de la WFD concernant le recours aux lois sur le handicap ne peuvent pas être interprétées comme un positionnement *absolument* favorable aux politiques publiques basées sur l'« inclusion » et l'« accessibilité ». Il s'agit d'un positionnement *relatif* à la capacité de ces législations à soutenir les revendications linguistiques des *Sourds* et l'avancée de leurs droits¹⁴⁵.

Tout au long du texte, la WFD réitère ses aspirations profondes quant au fait de voir la communauté sourde légalement reconnue comme « minorité », tout en étant consciente que légiférer sur la question des « droits linguistiques » est elle-même plus complexe, dans de nombreux pays, que sur celle du handicap¹⁴⁶. Cet état de fait conditionne la stratégie de se reposer à l'échelle internationale sur des instruments tels que la CRPD, et à l'échelle nationale, pour le cas français, sur la loi de 2005. Par ailleurs, ce positionnement est soutenu par les recommandations des instances garantes de ces différents instruments. En introduction d'un texte en ligne intitulé « Langues des signes, langues à part entière : une reconnaissance mondiale par l'accès aux soins ? »¹⁴⁷, publié parallèlement à une pétition pour « La médecine en langue des signes dans tous les pays », Jean Dagrón évoque ainsi une prise de parole dont le contexte est également important pour notre propos¹⁴⁸:

'impairment' and barriers in society that creates 'disability'. In other words, it is the environment that is disabling, not the 'impairment' itself ». C'est donc notamment la reconnaissance du poids de l'environnement qui constitue l'enjeu d'un modèle favorable à la défense des droits des sourds.

145Le document revient d'ailleurs sur les relations parfois dommageables entre ces conceptions et l'avancée des droits linguistiques : « *However, over the decades, linguistic and cultural rights of deaf people using sign language have continually been threatened and harmed, sometimes under the auspice of providing "access" and through the principles of "inclusion"* » (4).

C'est le même type de pragmatisme et de relativité, conduisant à un intérêt stratégique, qui caractérise la reconnaissance de la capacité effective de la CRPD à soutenir les droits des *Sourds* par un groupe de chercheurs analysant de manière critique le positionnement de la WFD vis-à-vis du concept d'inclusion : « *the CRPD comes closest to delivering SLP communities' culturo-linguistic agenda than any other minority language legal instrument* » (Kusters, De Meulder, Friedner, Emery, 2015 : 19).

https://www.mmg.mpg.de/61365/WP_15-02_Kusters-Meulder-Friedner-Emery_Diversity-and-inclusion.pdf

146« *The fact remains that linguistic rights are more contentious for many States than disability rights* » (13). Sur ce point, une large étude de corrélation entre l'attribution de « droits linguistiques » aux sourds et à d'autres groupes serait probablement extrêmement éclairante. Pour le cas français, Hélène Hugouenq montre bien comment la co-construction d'une idéologie linguistique monolingue et celle de l'État-nation demeure aujourd'hui un obstacle à la reconnaissance politique de *toute* autre langue.

147<https://blogs.mediapart.fr/edition/medecine-en-langue-des-signes/article/030819/langues-des-signes-langues-part-entiere>

148« *Leaving No One Behind: The Significance of Linguistic Rights as Human Rights for Sign Languages* », 23 juillet 2019.

Dans une intervention remarquée à l'ouverture du Congrès de la Fédération Mondiale des Sourds, le Professeur Fernand de Varennes, Rapporteur Spécial des Nations Unies a indiqué que « la protection des minorités linguistiques dans le cadre des Nations Unies se limite à certaines catégories de minorités "nationales" (...) les communautés de langue des signes doivent s'en remettre exclusivement aux mécanismes des droits de l'homme tels que la Convention relative aux droits des personnes handicapées.

Du positionnement vis-à-vis des textes internationaux aux relations pragmatiques avec les institutions qui les produisent, tandis qu'un représentant de l'ONU inaugurerait le congrès de la WFD¹⁴⁹, il convient de souligner, qu'à l'instar d'autres associations internationales représentant les personnes handicapées¹⁵⁰, celle-ci détient un statut consultatif auprès de l'organisation mondiale – et qu'elle a notamment participé à l'élaboration de la CRPD (Kusters, De Meulder, Friedner, Emery, 2015 : 17-19).

De même, l'*appui* sur les *Deaf studies* n'est pas seulement discursif. Ainsi, le programme de ce même congrès de la WFD en 2019, à Paris, rend visible les relations entre la fédération et les recherches menées au sein des *Deaf Studies*. C'est notamment le cas à travers la conférence plénière introduisant les sessions *Sign Language and Deaf Studies* du congrès, assurée par Maartje De Meulder, le 26 juillet¹⁵¹. Bien plus, alors vice-président, c'est à l'occasion de ce congrès que Joseph Murray, professeur d'ASL et de *Deaf studies* à Gallaudet, est élu président de la WFD. Pour en revenir au texte de la WFD, ces relations apparaissent également au sein des remerciements adressés aux relecteurs, dont Maartje De Meulder, H-Dirksen Bauman ou Annelies Kusters. Consolidant le faisceau de preuves de relations interpersonnelles, les publications de

149L'intégralité du programme du congrès se trouve en ligne, comprenant notamment le résumé de l'ensemble des communications, y compris celles relevant des *Deaf studies* :

https://www.wfdcongress2019.org/medias/content/files/BrochureA5_v7_webmini.pdf

150Si j'ai davantage insisté sur le rôle des centres de recherche au sein du processus de révision de la CIH, l'étude de ce dernier nous renseigne également sur « l'ONU et l'institutionnalisation du partenariat entre organisations de personnes handicapées et organisations politiques » (Barral, 2007 : 239).

151Mise en ligne par Maartje de Meulder, la présentation est intégralement disponible, dans une mise en scène multilingue et plurimodale, en langue des signes internationale, en LSF, et en anglais écrit, comprenant également les *slides* :

<https://www.youtube.com/watch?v=hGACz1Srip0&t=20s>

Parallèlement, les *slides* sont disponibles en format pdf :

https://maartjedemeulder.files.wordpress.com/2019/07/plenary-presentation_de-meulder.pdf

Maartje De Meulder et Joseph Murray permettent d'identifier leurs collaborations répétées (De Meulder et Murray, 2017 ; De Meulder, Murray et McKee, 2019) autant que leur spécialisation dans l'étude des législations, dont rendait compte une présentation commune au congrès¹⁵². Par ailleurs, notons que l'un de leurs textes (Murray, De Meulder, et le Maire, 2018) a précisément pour objet l'étude de l'histoire et de l'interprétation d'un article de la CRPD, évoquant explicitement la langue des signes¹⁵³. De l'analyse d'un article spécifique (Murray, De Meulder, et le Maire, 2018) à un état des lieux mondial (De Meulder, Murray et McKee, 2019), leurs recherches témoignent ainsi de la constitution d'un savoir objectivé par les *Deaf studies* sur l'histoire des revendications des communautés sourdes et leur traductions législatives, notamment en relation avec les politiques du handicap.

Cette contribution des *Deaf studies* ne fait pas l'économie de la critique. Issue de son travail de recherche (De Meulder, 2015) et intitulée « Le droit à la langue des signes pour tous et pour toujours ? », la conférence de Maartje De Meulder au congrès de la WFD remettait en cause la validité d'un certain nombre d'arguments « traditionnels » pour la défense des droits linguistiques des sourds. Elle critiquait notamment l'idée de *nécessité* de la langue des signes exprimée dans un cadre ontologique, et celle d'*utilité* dans un cadre instrumental, ou encore la focalisation sur l'enfance au détriment des autres âges de la vie. Elle fournissait également des pistes afin de renouveler ou d'actualiser cet argumentaire, en insistant davantage sur la dimension de choix et d'opportunité, tout au long de la vie, dans un cadre sociolinguistique ouvert prenant en compte la diversité des ressources et profils linguistiques des sourds.

Toujours aux côtés de Joseph Murray, elle signa également un article (De Meulder et Murray, 2017) soulignant de quelle manière les politiques du handicap, dérivées de visions médicales, ont pour conséquence un traitement spécifique des politiques linguistiques liées aux sourds, différencié de celui des langues vocales.

Concernant la diffusion de ces travaux, il est particulièrement intéressant de relever la complémentarité des espaces de publication de cette recherche spécialisée. Un

152« *Sign Language Legislation 20 Years On : What We Have Learned* », 2019.

153<https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities/article-24-education.html>

« *States Parties shall take appropriate measures, including [...] facilitating the learning of sign language and the promotion of the linguistic identity of the deaf community* ».

premier ensemble relèvent clairement du champ des *Deaf studies* (De Meulder, 2015a), avec en particulier une publication dans *Sign Language Studies* (De Meulder, 2015b) anticipant l'ouvrage collectif dirigé par Murray et De Meulder, « *The Legal Recognition of Sign Languages* » (De Meulder, Murray et McKee, 2019). Parallèlement à ce pendant de la diffusion de leurs travaux *interne* aux *Deaf studies*, un second ensemble apparaît clairement comme *externe*, à l'instar de revues thématiques consacrées aux droits de l'homme ou à la planification linguistique (De Meulder et Murray, 2017 ; Murray, De Meulder, Le Maire, 2018).

***Deaf studies* et plaidoyers contemporains : handicap et droits linguistiques**

L'étude du positionnement de la WFD, à la fois stratégique et théorique permet, de souligner les relations contemporaines entre chercheurs et associations représentatives. Ainsi, prenant une part active à des manifestations collectives importantes dans l'histoire et l'actualisation des réseaux internationaux sourds tels que le congrès de la WFD¹⁵⁴, produisant et diffusant un savoir objectivé qui analyse les plaidoyers de la WFD autant qu'il les alimente, les chercheurs assument de manière contemporaine la portée transformative des *Deaf studies*.

Cette démarche est identique à celle des *disability studies*. Dans les deux cas, la recherche tente de contribuer à l'élaboration de législations tout en conservant une distance critique. En témoignent les analyses de cette participation et de ses fruits, le positionnement théorique vis-à-vis des textes qui en sont issus (CIF, CRPD). Enfin, dans la continuité de relations politiques et historiques avec les mobilisations collectives et les associations¹⁵⁵, fidèles à l'intérêt porté à l'expérience des personnes, ces contributions exposent systématiquement les conditions de participation des représentants associatifs au sein de ce processus politique et social polyphonique.

La différence principale se situe dans le caractère dominant des politiques du handicap. De ce point de vue, parce que leur implémentation se fait largement au

154Notons que cette observation est valable pour la recherche française, le comité d'organisation en charge du programme étant constitué d'Andrea Benvenuto, Marie-Thérèse L'Huillier et Olivier Schetrit (WFD, 2019 : 23).

155J'ai fait le choix de m'intéresser ici aux plaidoyers internationaux et à la WFD, comme pendant de la dimension internationale des contributions des *disability studies* à la révision de la CIH. Cependant, pour le cas français, la description et l'analyse de ces relations est connue des spécialistes (Mottez et Markowicz, 1980 ; Kerbouc'h, 2012).

détriment de leurs aspirations propres, les associations représentatives des sourds, aux échelles internationale et nationale, ne soutiennent pas ces législations en elles-mêmes, mais plutôt le levier qu'elles fournissent actuellement dans la poursuite de leur agenda politique. Autrement dit, si la généralisation de lois sur le handicap et leur application constituent davantage une des *fins* ou finalités des mouvements sociaux d'autres personnes handicapées, pour les sourds, elles apparaissent comme un *moyen*. À cet égard, la WFD distingue clairement la reconnaissance des langues des signes au sein des lois sur le handicap d'autres types de reconnaissance légale – constitution, législation linguistique générale, loi spécifique¹⁵⁶. Ces dernières sont implicitement présentées comme préférables.

De la reconnaissance de leurs langues à la perception sociale de leur groupe, si l'éducation en langue des signes ou l'interprétation peuvent être garanties au titre de l'« intégration » ou de l'« accessibilité », les lois sur le handicap échouent pragmatiquement à répondre aux attentes politiques des sourds, car elles ne sont pas en mesure de contourner l'écueil que pose théoriquement, depuis le point de vue des *disability studies*, la considération de leur déficience – plutôt que leurs pratiques linguistiques – comme point de départ de la gestion de leurs droits linguistiques, au détriment de la prise en compte de leur autodéfinition comme groupe culturel et linguistique.

Des sourds comme handicapés

Si d'autres évolutions contemporaines internes aux *Deaf studies* sur lesquelles nous reviendrons au chapitre renouvellent les conversations et les relations avec le champ des *disability studies*, il convient pour le moment d'approfondir certaines divergences entre les deux champs, dans la mesure où l'inertie de leur relative opacité détermine les conditions actuelles de leurs échanges.

Tandis que l'*audism* (Humphries, 1975) ou l'audiocentrisme (Delaporte, 1998c) pourraient aisément être considérés comme des expressions particulières du validisme,

¹⁵⁶Notons que la loi française de 2005 ne figure pas parmi les lois sur le handicap retenues par la WFD comme reconnaissant « explicitement » la langue des signes. Elle relève des reconnaissances législatives jugées comme « partielle » ou « implicite » par la WFD.

<https://wfdeaf.org/news/resources/infographics-legal-recognition-sign-languages-type-legislation/>

développées autour de la surdité, il est évident que l'expérience des sourds, qu'ils soient signeurs ou non, rejoint en partie celle des autres personnes dites *en situation de handicap*, notamment parce qu'ils partagent cette même catégorisation sociale.

Néanmoins, malgré les similarités entre *Deaf studies* et *disability studies* dans l'identification et la critique des modèles médicaux et déficitaires, respectivement de la surdité et du handicap en général, l'idée de réduire épistémologiquement l'étude des sourds à celle d'un sous-ensemble au sein des populations relevant des *disability studies* pose un certain nombre de problèmes.

Les représentations *emic* des sourds interviennent encore ici de façon significative. En effet, lorsqu'il intervient, le refus de l'étiquette du handicap peut sembler trouver son origine dans des représentations négatives qui ne sont pas sans rappeler les perceptions de la surdité que les sourds prêtent aux entendants. Discriminantes, stigmatisantes, voire dégradantes, elles reposent sur des constructions symboliques relevant de ce que les *disability studies* définissent aujourd'hui comme le capacitisme/validisme (*ableism*)¹⁵⁷.

Tout en relevant certains points de convergences théoriques, mon premier article publié revenait sur les réticences des sourds à rejoindre la bannière du « handicap », en distinguant notamment les écarts et confusions entre la définition critique de ce dernier et ses usages sociaux :

À l'instar de Lennard Davis (2007), on peut peut-être regretter que les sourds ne rejoignent pas ces mouvements de personnes handicapées qui revendiquent par exemple l'idée de « *differently able* » au lieu de celle de « *disabled* », celle d'autrement ou « différemment capable » au lieu de celle d' « incapable », ce concept rejoignant largement la mise en avant par les sourds de leurs capacités autres – notamment la pratique d'une langue autre ou l'établissement d'un rapport au monde principalement visuel plutôt qu'auditif – au lieu d'incapacités. Cependant, leur position, leur rejet du handicap nous en dit beaucoup sur la difficile transmission de ces idées à l'ensemble de la société : alors que les *disability studies* ont développé et tenté de diffuser un modèle social du handicap reposant largement sur la

157« *People have said, "I'm not disabled like a crippled person or a mentally retarded person." But the problem with that refutation is that it uses ableist concepts. It implies that each Deaf person would be diminished if they considered themselves disabled* » (Davis, 2008 : 323)

distinction entre handicap et déficience, les sourds refusent néanmoins le handicap car ils constatent quotidiennement qu'il s'agit d'un avatar du stigmatisme de la déficience. Ainsi, si les sourds refusent leur catégorisation sociale en tant que « handicapés », c'est principalement parce que tout en proposant une lecture de la surdité comme différence culturelle et linguistique, ils sont conscients de l'inadéquation entre cette lecture et les représentations communes du handicap – que nombre d'entre eux partagent d'ailleurs – : malgré l'adoption d'un nouveau vocable, telle que l'expression « personne en situation de handicap », émergeant afin de contextualiser et socialiser les difficultés rencontrées par une personne porteuse d'une déficience en les plaçant à un niveau interactionnel et collectif, et non plus individuel et permanent, la plupart des acteurs politiques et sociaux ne se sont pas appropriés les subtilités introduites par les évolutions conceptuelles issues des *disability studies* et perçoivent la situation de handicap comme l'attribut permanent d'une personne déficiente, diminuée. L'étiquette a changé, mais le contenu demeure largement identique : une personne en situation de handicap, c'est un infirme.

Dix ans plus tard, cette dernière affirmation manque peut-être d'optimisme et de nuance. Cependant, l'observation des limitations qu'engendre, dans le champ artistique, le cadrage des pratiques signantes comme relevant du « handicap » permettent difficilement de la contredire. Autrement dit, du côté des sourds, tant que le discours des *disability studies* ne demeure que partiellement opérant socialement, leur adhésion à la notion de « handicap » se résumera à un pis-aller pour la revendication de leurs droits linguistiques, fondée sur des représentations positives de la surdité et de leur mode de communication.

Assimilation et (in)visibilité

Ainsi, tandis que nous avons évoqué les bases *emic* des *Deaf studies*, le regroupement analytique des personnes sourdes signantes et non signantes aux côtés d'autres personnes handicapées s'avère au contraire doublement *etic* : 1- il se base principalement sur l'étude d'une catégorisation sociopolitique contemporaine extérieure au groupe ; 2- il ne prend pas en compte le discours que les sourds portent sur eux-

mêmes et ce qu'il nous dit de l'existence d'un groupe linguistique particulier dont les contours ne se confondent pas avec celui d'une population porteuse d'une déficience spécifique.

Dans tous les cas, ce que les sourds partagent avec les autres individus en situation de handicap, c'est surtout un étiquetage imposé par la société ainsi que les pratiques et organisations sociales discriminantes qui en découlent. Cependant, les *assimiler* aux autres populations handicapées à partir d'une stigmatisation partagée, c'est ne pas tenir compte de l'importance des productions culturelles issues de la surdité, ni de la spécificité des expériences collectives indépendantes de la discrimination. L'émergence de collectifs signants dont les contours sociolinguistiques varient selon les contextes sociohistoriques constitue ainsi un ensemble de données inédits par rapport à la manière dont les autres collectifs de personnes dites « en situation de handicap » (se) sont historiquement regroupés, politiquement et socialement.

La *rencontre* des collectifs signants avec une pensée par le handicap ou leur gestion par des politiques du handicap est une expression située de leurs relations aux sociétés auxquelles ils participent, mais elle n'est pas à l'origine de leur existence en tant que groupe social. Historiquement, ces groupes préexistent à la notion de handicap. Ethnographiquement, ils y échappent largement dans l'analyse des divers exemples où une langue des signes émerge comme mode de communication partagée entre sourds et entendants à l'échelle de communautés restreintes (Groce, 1985 ; Nonaka, 2007 ; Ginsburg et Rapp, 2013 : 47).

Enfin, si à l'instar des *disability studies*, les *Deaf studies* assument une visée transformative et que l'avancée des droits auxquelles elles entendent contribuer fait partie de leur champ d'études, du côté des sourds, cette défense collective de leurs droits, bien qu'elle structure en partie les mouvements sociaux tels que le réveil Sourd, s'appuie en France et dans le monde anglo-saxon sur des collectifs centenaires dont le militantisme n'est qu'une expression politique contemporaine.

A mi-chemin entre *Deaf studies* et *disability studies*, notons dès à présent que Lennard Davis, que son parcours personnel, sa carrière et ses écrits, ont placé à la croisée des deux champs¹⁵⁸, ne remet pas en cause les réticences des sourds vis-à-vis de

158« CODA », il est l'éditeur d'un manuel de *disability studies* (Davis, 2013).

l'étendard du handicap. Pour autant, il nous met également en garde contre les faiblesses théoriques et limites politiques des alternatives que les *Deaf studies* ont jugés plus désirables, tels que le statut de minorité linguistique ou ethnique¹⁵⁹ – sur lesquels nous reviendrons au chapitre suivant.

Au-delà de considérations politiques, dans un ouvrage traitant des relations entre *Deaf studies* et *disability studies*, l'ancien directeur du département de sociologie de l'université Gallaudet, Yerker Andersson, jugeait que ces dernières se préoccupent finalement peu des sourds¹⁶⁰. En reposant, sur une notion large du handicap, elles conduisent à une *minoration* des sourds dans l'ensemble plus étendu des personnes handicapées, et à une potentielle invisibilisation des problématiques qui leurs sont propres.

Des *disability studies* à l'étude des représentations sociales contemporaines, il s'agit de la conclusion à laquelle j'arrivais déjà à travers mon mémoire de première année de master en anthropologie sociale. Je m'étais alors interrogé sur la manière dont la bannière du handicap, qu'elle soit politique ou analytique, *handicape* les sourds, en me livrant à « une enquête de terrain à partir de l'analyse de plusieurs corpus de photos et de documents variés abordant le handicap dans son ensemble » (Schmitt, 2010 : 59). Dans l'article précédemment cité, je convoquais également ce travail :

Cette enquête suggère clairement qu'il est difficile d'accéder à une autre représentation du handicap que celle du handicap moteur lorsque l'on consulte un support d'information qui traite du handicap de manière générale. D'autre part, dès que l'on emploie l'adjectif d'« handicapé » comme générique, ou que l'on représente iconographiquement la catégorie par un fauteuil roulant, chaque catégorie spécifique est noyée dans une indifférenciation dont le handicap moteur est le seul à émerger. Autrement dit, la catégorie française du handicap est fortement dominée, sémiotiquement et sémantiquement, par le handicap physique, alors que les sourds et les aveugles apparaissent comme une sous-minorité en retrait au sein de la minorité handicapée.

159« *I have come to see the position made by some Deaf people that disability is not a desirable umbrella under which to group Deaf people at this point. That may be the case, but I also think that minority status, ethnicity, or exclusive worlds don't work either* » (Davis, 3008 : 324).

160« *Scholars in disability studies tend to focus less on deaf people or deaf issues; instead, they embrace an expansive notion of disability that includes bodily and mental aspects* » (Andersson & Burch, 2010, pp.193–203, cité par Schmitt, 2012 : 206).

L'étude dont nous avons repris succinctement ici les conclusions les plus générales, souligne donc le fait que le handicap est une catégorie hétérogène, complexe, à utiliser avec précaution dans le cas des sourds, dans la mesure où il est aisé d'y relever le poids du handicap moteur, voire une certaine « domination symbolique du fauteuil roulant ». Au delà d'un débat sur la réalité du handicap des sourds, ces observations permettent de fournir quelques données objectivées sur les raisons qui poussent les sourds à rejeter l'étiquette du handicap : comment leur reprocher de ne pas s'y reconnaître alors que la plupart du temps l'emploi de cette catégorie échoue à identifier les problématiques qui leur sont propres, qu'ils sont loin d'être les premiers à venir à l'esprit de ceux qui la verbalisent, et que leurs aspirations propres sont loin d'être au centre des politiques publiques qui s'y réfèrent ?

(Schmitt, 2010 : 59-60)

De l'incompatibilité théorique aux alliances

Par ailleurs, au-delà d'une certaine validation du positionnement des sourds eux-mêmes, sur un plan plus théorique, tout en reconnaissant les ponts et discussions possibles et souhaitables, je tranche pour la thèse d'une relative *incompatibilité* épistémologique. Dans mon article sur les « points de vue “etic” et “emic” pour la description de la surdité », je faisais état de celle-ci de la manière suivante :

[...] dans la lignée de Bernard Mottez (Mottez, 1977), la notion de handicap communicationnel, partagé et socialement construit, est souvent évoquée dans l'espace de la recherche française afin de désigner les obstacles auxquels les sourds font face quotidiennement dans leurs rapports aux entendants. Cependant, dans le cas de la surdité, qu'il soit médical ou culturel, le modèle du handicap n'est que partiellement compatible avec le paradigme de la différence. En effet, le modèle du handicap peut difficilement se détacher de ses liens avec le paradigme de la déficience puisqu'il privilégie la déficience auditive comme critère définitoire plutôt que les expressions culturelles et collectives de la surdité. De telles manifestations, telles que la LS, peuvent être prises en compte, mais ne constituent pas le point de départ d'un tel modèle. À l'inverse, le paradigme de la différence n'ignore pas la déficience auditive, mais se concentre sur les aspects linguistiques et sociaux qui distinguent les sourds locuteurs de la LS des autres déficients auditifs –

comme la population vieillissante.

Autrement dit, bien qu'un modèle social du handicap ait pour objectif analytique de ne pas réduire les personnes à leur déficience, cet objectif est difficile à réaliser dans le cas des sourds signants, puisque c'est bien la déficience partagée qui invite à considérer toutes les personnes sourdes, indépendamment de leur profil linguistique, comme relevant à *égalité* des *disability studies*.

Enfin, du point de vue de l'organisation de la recherche, de la même manière que l'expérience des *Sourds* peut se retrouver diluée dans la catégorie du handicap, il semble pertinent pour les *Deaf studies* de redouter une forme de phagocytage de la part des *disability studies* dans la mesure où ces dernières constituent politiquement et institutionnellement un champ bien plus développé.

Si le scénario d'une opposition peut largement être écarté par le renouvellement continu des relations entre les deux champs, celui d'une intersection – considérant que le handicap participe de l'expérience de tous les sourds, tandis que l'expérience des sourds signeurs ne peut être écartée des *disability studies* – ne doit pas faire l'impasse sur une capacité d'absorption unilatérale. Qu'il s'agisse de leurs bases épistémologiques ou institutionnelles, si les *disability studies* peuvent se permettre des velléités d'annexion vis-à-vis des *Deaf studies*, l'inverse est impossible : les *Deaf studies* n'ont ni les moyens ni l'épistémologie propices à un tel projet scientifique. De fait, les alliances qui existent, dans l'activisme autant que dans la recherche, constituent autant d'exemples de cette capacité unilatérale des études sur le handicap à englober celles sur la surdité et les sourds.

Au sein de l'EHESS, les activités scientifiques – séminaires, colloques, postes – concernant l'étude des locuteurs de langues gestuelles relèvent principalement du programme « Handicap & Sociétés ». Les chercheurs et chercheuses membres du collectif de recherche sur les *Deaf studies*¹⁶¹, dont certain-e-s sont affilié-e-s à ce programme, participent régulièrement à des événements scientifiques portant plus largement sur le handicap. À titre d'exemple, le colloque international « Représentations et discours du handicap » (19 au 21 novembre 2015 ; Roussel et Vennetier, 2019)

161Celui-ci s'est formé autour du séminaire « Les *Deaf studies* en question », présenté dans la section « Des espaces français de réception des *Deaf Studies* » de ce chapitre.

<https://deafstudies.hypotheses.org/>

regroupait deux panels consacrés aux sourds et aux langues des signes. Deux autres interventions pouvaient être identifiées au sein d'autres panels. En ce qui concerne le premier colloque franco-latinoaméricain de recherche sur le handicap (10 et 11 juillet 2014), il comptait également de nombreuses communications en lien avec les sourds, bien que ces dernières apparaissent diluées dans le programme. Si les recherches sur les sourds sont facilement intégrées à ces manifestations, cette participation n'est pas sans rappeler l'inclusion de panels consacrés aux langues gestuelles au sein des rencontres de *gesture studies* (chapitre 2) : ces contributions font figure d'étude de cas – d'un handicap spécifique – sans que le cadre permette une remise en cause des modalités conceptuelles de cette affiliation ou une discussion épistémologique approfondie sur les divergences existantes.

Au-delà du fond, il convient également de ne pas négliger la complexité de l'exposition de leurs travaux et de l'accès à des espaces de diffusion externes au champ des *Deaf studies* pour les chercheurs sourds. Travail invisible¹⁶², il leur revient souvent d'accompagner leurs hôtes dans la recherche d'interprètes et de financements pour la prestation de ces dernières. Ce travail est en partie partagé par les chercheurs entendants lorsqu'ils souhaitent rendre leur communication « accessible » à un éventuel public de signeurs sourds, dans d'autres espaces. À cet égard, les organisateurs d'événements scientifiques relevant des *disability studies* apparaissent majoritairement comme des allié-e-s : rompus à la question de l'« accessibilité », la mise en place de « dispositifs » veillant à élargir la participation à des personnes aux handicaps divers fait partie de leurs normes organisationnelles¹⁶³.

Entre institutions scientifiques et mobilisations collectives, le parallèle avec le terrain d'autres milieux *militants* s'avère dès à présent pertinent : collectifs féministes¹⁶⁴, mouvements sociaux comme les indignés espagnols ou « Nuit debout » en France,

162À cet égard, celui-ci participe de « L'invisibilité du « travail en plus » de salariés sourds » (Dalle-Nazébi et Kerbouc'h, 2013), quelque soit le secteur d'activité considéré.

163Cela n'empêche pas l'« accessibilité » d'être le plus souvent partielle pour les sourds : il est extrêmement rare que les interprètes soient présents sur l'ensemble des journées ou sessions de ces événements scientifiques. Notons que la présence d'interprètes ne garantit pas non plus par elle-même l'accessibilité pour tous les sourds : lors des rassemblements internationaux se posent la question des langues des signes privilégiées. Le mécontentement de chercheurs sourds participant à la TISLR2000 conduisit à la diffusion d'un manifeste (annexe 1 - « Amsterdam Manifesto ») promouvant un certain nombre de bonnes pratiques concernant cette gestion des langues dans le cadre de colloques scientifiques.

164Je renvoie, par exemple, au blog « Persiste et signe » - <http://persiste-signe.blogspot.com/>

assemblées générales et autres réunions dans les milieux « alternatifs », si l'interprétation en langue des signes n'y est pas systématique, elle y apparaît régulièrement. En écho au modèle social « radical » du handicap, la reconnaissance d'une expérience de l'oppression et de la discrimination ouvre dans ces contextes les portes d'une interprétation de la surdité selon un paradigme de la différence plutôt que de la déficience et prédispose à la perception des sourds comme une minorité « en lutte » (chapitre 1). Et si cette alliance est souvent implicite concernant les revendications spécifiques aux sourds, elle s'avère pragmatique par la pratique de l'interprétation, que les sourds associent à la condition de leur participation aux processus politiques comme citoyens à part entière. L'alliance est par ailleurs réciproque puisque les sourds sont ainsi en mesure de prendre part à ces mobilisations collectives.

Ainsi, après la curiosité et l'intérêt suscités au moment du réveil Sourd et le soutien d'entendants d'horizons divers aux revendications des sourds, la présence d'interprètes aux moments de prise de parole publique contribue aujourd'hui à la participation de nombreux sourds à des mouvements sociaux dont ils étaient auparavant exclus.

Cette participation accrue n'est pas propre aux sourds. On peut songer également aux cortèges de manifestations, sans relation explicite au handicap, désormais rejoints par un nombre croissant d'usagers de fauteuils roulants et plus largement de personnes à mobilité réduite, tandis que la question de leur sécurité, de même que celle des personnes aveugles ou sourdaveugles, interroge en retour les pratiques contemporaines de maintien de l'ordre – autant que les préjugés sur la légitimité de leur présence en tant que *corps fragiles* ou *vulnérables*.

De leurs mobilisations historiques à cette participation à d'autres mouvements sociaux, sourds et autres personnes handicapées mettent en œuvre l'émancipation que les *Deaf studies* et les *disability studies* ont appelé et continuent d'appeler de leurs vœux. En relation avec l'avènement d'un modèle social, cette visée émancipatoire assumée et partagée par les *disability studies* et les *Deaf studies*, articulée autour de la valorisation de l'expérience des personnes, s'applique à la défense de leurs droits. Or, renouvelé par l'apport des *disability studies*, les classifications internationales et législations nationales relatives au handicap constituent le cadre principal des

revendications linguistiques des sourds¹⁶⁵. Cependant, elles demeurent marqué par le sceau de la déficience. Il n'est pas surprenant qu'une classification de l'OMS conserve une inertie quant à sa dimension médicale, puisqu'elle est relative à la santé des individus. Cependant, le modèle social, lorsqu'il ne s'agit pas de ses versions jugées « radicales », prend lui aussi en compte les données biologiques. Plutôt que dans l'exclusion de l'un ou de l'autre, l'enjeu contemporain se situe dans les relations entre biologique et social, individu et collectif, dans chacun des modèles.

Raisonnement en terme de déficience : une inertie du modèle médical ?

Or si les apports du modèle social dans la CIF sont indéniables, son intégration incomplète fait finalement écho aux réserves des sourds quant à une catégorisation par le handicap, où la déficience continue de primer sur l'environnement. Du côté de modèles du handicap spécifiques, en relation avec l'analyse des situations vécues par les sourds, le *handicap mottézien* évoqué précédemment est défini comme partagé, communicationnel, situationnel. Il disparaît à l'échelle d'une interaction en langue des signes, que les locuteurs soient sourds ou entendants. Dans un milieu signant, les sourds ne connaissent pas de limites – ou en tout cas, pas celle de la *barrière de la langue* – à leur participation. Par ailleurs, dans ce modèle, la mesure générale de leur capacité et performance communicationnelle est liée au contexte d'évaluation, en premier lieu à l'environnement sociolinguistique, aux différentes langues pratiquées et à l'échelle des espaces au sein desquelles elles se déploient : ils ne sont plus considérés *a priori* comme des handicapés de la parole et du langage *en raison* de leur déficience auditive, mais comme potentiellement handicapés par les pratiques langagières dominantes.

Avec ces enjeux principalement sociolinguistiques, leur situation – « de handicap » – constitue une sorte de cas limite pour le modèle social : l'histoire des communautés signantes montrent comment la disparition de leur handicap, au sens du modèle social, ne constitue pas théoriquement un horizon social à atteindre, mais une situation observable, le plus souvent sans relation avec les « aménagements » dont l'État

¹⁶⁵Afin d'approfondir la question de l'influence relative des *disability studies* sur les classifications internationales et la loi française, je propose une fiche annexe concernant le « processus de révision de la CIF et loi de 2005 : l'inertie du modèle médical ». Cette digression autour du processus de révision de la CIF, très bien documenté dans la littérature francophone, intervient également afin d'insister sur la dimension de processus social de l'élaboration de telles classifications.

porterait la responsabilité, les progrès de la médecine et de la réparation, ou les évolutions technologiques.

De l'étude *de cas* à l'étude *du cas* des sourds, légiférer uniquement sur la langue des signes comme langue de déficients auditifs, moyen de communication d'une minorité handicapée, lier toute initiative à son égard à l'évaluation individuelle de besoins spécifiques, c'est permettre à l'observateur d'actualiser le constat du spécialiste des politiques du handicap, Serge Ebersold, expert auprès de l'OCDE, lorsqu'il affirmait, il y a plus de quinze ans, que « la perspective qui tend à associer le handicap à une interaction entre l'individu, les contraintes qu'impose sa particularité et son environnement et non à une caractéristique intrinsèque de l'individu, n'est pas encore complètement admise » (Ebersold, 2003 : 32-33). Or le même auteur insiste : « tout raisonnement en termes d'incapacité ou de déficience constitue un frein majeur » (ibid.) puisqu'il déplace l'attention qui devrait être portée aux aménagements envisageables vers les limitations de l'individu, sans tenir compte de ressources *collectives*, telles que la langue des signes, renvoyée au rang de *dispositif* palliant à un handicap qui demeurerait *ontologique*.

Et si les revendications des sourds dans le cadre d'une législation liée au handicap donnent des pistes claires quant à la manière dont la volonté et l'action politique pourraient modifier leur situation sociale (interprétation, éducation, sous-titrage...), il n'en demeure pas moins que toute pensée qui réduit les langues des signes à des dispositifs ne peut qu'amenuiser ou limiter les aspirations formulées depuis le réveil Sourd : la construction de relations égalitaires avec les entendants.

En définitive, les sourds et les *Deaf studies* ne sont pas dans le déni de la déficience auditive. Cependant, les classifications internationales, et les législations nationales qui en découlent, continuent largement de faire d'eux des handicapés de la communication et de la parole, *parce qu'ils sont sourds*. Le fondement individuel de modèles tels que celui de la CIF ignore largement les enjeux sociolinguistiques, au profit d'une focalisation sur la déficience.

Pour autant, nous avons vu que le modèle social rencontre l'autodéfinition des sourds, en situant le handicap en dehors de l'individu¹⁶⁶. Cependant, tandis que le

¹⁶⁶Concernant la diffusion de cet aspect du modèle social, Catherine Barral est plus optimiste que Serge Ebersold : « Décideurs politiques, organisations de personnes handicapées, chercheurs s'accordent

modèle et les *disability studies* qui l'ont porté, demeurent en tension permanente avec la déficience, qui continue largement d'assurer le regroupement épistémologique de l'étude des différentes personnes handicapées, l'acceptation relative de théories du *handicap* par les *Deaf studies* a pour corollaire le refus de la *déficience* en tant que telle – puisque les *Deaf studies* s'appuient sur la reprise du système à deux normes qui caractérisent les représentations des sourds.

Il s'agit ici d'un autre exemple, à l'échelle française, des obstacles à une intégration pleine et entière du modèle social tel que défendu par les *disability studies* et les associations.

Du côté de la recherche, l'évocation de ces relations entre « les *disability studies* et les mobilisations associatives » (Ville, 2014 : 407-409) est centrale dans les contributions de la sociologie du handicap, qu'il s'agisse d'articles spécialisés, de chapitres ou de sections des ouvrages et articles de synthèse (Blanc, 2014 ; Ravaud, 2001 ; Ville, 2014 ; Ville, Fillion et Ravaud, 2014). Cependant, encore une fois, lorsque les sourds y apparaissent, c'est comme cas particulier, en contrepoint du discours principal. Leur intégration complète au discours sociologique général des *disability studies* rencontre des obstacles qui relèvent de la description sociologique¹⁶⁷. En effet, bien que pouvant être analytiquement associés au modèle social du handicap, qu'il s'agisse de leurs discours ou de leurs mouvements associatifs, les sourds se révèlent, d'un point de vue historique et sociologique, comme *à côté*, du moins comme distincts, du regroupement des autres collectifs des personnes handicapées. Et tandis que ces derniers ont porté politiquement la question du handicap, en participant aux modifications des classifications internationales et en militant pour l'avènement de lois nationales, les sourds continuent de se tenir à une certaine distance de cette

aujourd'hui à considérer que le handicap n'est pas une caractéristique de la personne, mais le résultat de l'interaction entre une personne ayant une déficience et les obstacles environnementaux, physiques et sociaux, auxquels elle est confrontée » (Barral, 2007 : 233).

¹⁶⁷A cet égard, les pratiques sportives des *Sourds* fournissent un exemple de leur destin collectif propre et de la manière dont celui-ci est l'objet de tentatives d'intégration à des analyses générales de la sociologie du handicap (De Léséleuc, Le Roux et Anne Marcellini, 2012). Notons d'ailleurs que cette référence, à travers une analyse en termes de stigmaté, participe davantage d'un modèle du handicap social que d'un modèle social du handicap. En effet, les auteures prennent en considération les quatre groupes, suivants : « les personnes handicapées physiques », « les personnes malvoyantes », « les homosexuels » et les « personnes malentendantes ». Dans tous les cas, il y est question d'une « communauté ancienne », qui, encore une fois, se distingue par son histoire et ses caractéristiques sociologiques dont les pratiques sportives sont l'expression.

catégorisation.

Ainsi, il convient d'insister sur le fait que l'intégration des sourds aux *disability studies* et aux politiques du handicap n'est donc pas le fruit de la prise en compte des revendications de ce groupe, mais une conséquence de modèles théoriques et législatifs au sein desquels la déficience joue toujours un rôle unificateur. Dans tous les cas, aux échelles nationales et internationales, les sourds et leurs associations n'ont d'autre choix que de se positionner vis-à-vis de cette catégorisation comme « personnes handicapées », parallèlement à la poursuite de leur propre agenda politique.

De la définition sociale du handicap et du collectif des sourds

De l'émergence des *Deaf studies* aux espaces français de leur réception, de l'exposé des *Deaf geographies* comme exemple de leurs développements contemporains à l'analyse de leur globalisation, nous avons vu de quelle manière les *Deaf studies* se sont construites comme étude des sourds à travers le monde, en tant que groupes humains, notamment en opposition à l'étude de la surdité comme fait individuel. De l'émergence des *Deaf studies* à leurs expressions contemporaines, en déployant l'argumentaire visant à considérer les sourds en tant que minorité linguistique et culturelle, les plaidoyers contemporains permettent de confronter les constructions théoriques des *Deaf studies* aux politiques du handicap.

Alors que les ponts et convergences se situent au niveau de la prise en compte d'un handicap *communicationnel* plutôt que *sensoriel*, les sourds se tiennent à distance de législations qui n'intègrent que de manière incomplète le modèle social du handicap, forgé par les *disability studies*. En effet, dans de tels cadres, les difficultés inhérentes à la défense des droits collectifs qu'ils revendiquent sont accentuées par l'inertie du modèle médical.

Au grand dam des *disability studies* et des associations de personnes handicapées, à l'échelle internationale et française, cette inertie de la focalisation sur l'individu plutôt que l'environnement – qu'il s'agisse d'un raisonnement en terme de déficience ou de percevoir les personnes handicapées comme « personnes en situation de handicap » quelque soit la situation... – continue de limiter la portée sociale des législations contemporaines.

Dans le cas des sourds, l'établissement de la déficience *auditive* comme socle de leur intégration au sein d'une telle pensée par le handicap s'oppose non seulement à leur autodéfinition ou aux fondements épistémologiques des *Deaf studies*, mais également à un modèle social abouti où l'environnement primerait. Précisément, dans un tel modèle, on pourrait imaginer que les populations connaissant des *altérations* au sens de la loi de 2005, soient catégorisées et rassemblées selon leur *handicap* – et les aménagements, solutions, réponses apportées – plutôt que selon leur *déficience*, soit selon une perspective sociale plutôt que biologique.

Au sein d'un tel modèle, à l'instar des *Deaf studies* et de l'autodéfinition des sourds, ces derniers pourraient être clairement distingués des « sourds et malentendants », à partir de leurs pratiques langagières. Regroupant les populations par les « dispositifs » qui s'adressent à eux plutôt que par les déficiences qu'ils partagent, par la manière de répondre au handicap plutôt qu'à la déficience où il trouverait sa source, la levée des « obstacles » sociolinguistiques constitueraient l'*entrée* par laquelle des politiques linguistiques spécifiques viseraient à réduire le « handicap communicationnel » des sourds perçus comme collectif.

Ce que je veux dire par là, c'est que l'approche par le handicap, en tant que telle, a ouvert de nombreuses voies à la prise en compte de la question collective, où la catégorisation des populations pourrait être davantage sociale que biologique. Cependant, de l'influence relative des *disability studies* sur les classifications internationales aux incompatibilités théoriques qui persistent entre les versions actuelles du modèle social et les constructions des *Deaf studies*, les alliances des sourds avec les autres groupes de personnes handicapées demeureront stratégiques, à défaut de pouvoir ou parvenir à être considérés comme un collectif à part entière, selon des critères sociolinguistiques¹⁶⁸.

Historiquement, cette question (du partage) de la langue, du fait qu'il y ait « communauté de langue », qu'il y ait un collectif linguistique, est décisive, non seulement dans l'autodéfinition des sourds et la construction de leurs sociabilités transnationales et internationales autour d'une identité modale, mais également du point de vue analytique pour les sciences humaines et sociales. Avec ou sans discrimination,

¹⁶⁸C'est dans ce sens qu'il faut interpréter le caractère inédit de l'article 24 de la CRPD qui évoque explicitement « l'identité linguistique de la communauté sourde ».

avec ou sans politique du handicap, avec ou sans État néo-libéral prônant leur intégration, il y a des sourds, locuteurs de langue des signes institutionnalisées ou émergentes, qui se reconnaissent comme pairs.

Et si en relation avec le discours des *Deaf studies*, les sourds revendiquent de manière contemporaine le fait d'être un ensemble de groupes culturels et linguistiques, la question de ce « tournant culturel », en tant que modalité particulière de l'affirmation d'une identité collective, doit désormais être mise en perspective avec la diversité des propositions actuellement discutées au sein des *Deaf studies*.

Or si les différentes constructions de la représentation des sourds comme collectif influent sur les stratégies de lutte, j'insisterai une dernière fois sur le fait que ce collectif n'est pas lui-même « issu » de mobilisations en relation avec des revendications politiques – ou du retournement du stigmate (au sens où le collectif se serait créer uniquement dans ou par l'opposition à la discrimination). Bien que leurs « mouvements sociaux » soient en partie à l'origine de leur entrée dans les sciences humaines et sociales françaises, cette question de la « sociologie » de la communauté sourde, de ses réseaux d'interconnaissance particuliers, demeure ce qui la distingue d'autres collectifs.

Cette dimension sociologique est cruciale pour décrire tous les autres groupes/collectifs. La question demeure de (sa)voir dans quelle mesure des stratégies politiques et des mobilisations collectives, ou des discours analytiques produits par ces groupes sur eux-mêmes, partiellement identiques ou convergents, *suffisent* à établir des parallèles théoriques généralisables à d'autres aspects de ces collectifs.

Par ailleurs, du social au culturel, au sein des *Deaf studies*, l'une des impasses d'un « tournant culturel » dans la description des communautés sourdes pourrait être de privilégier les discours aux pratiques, d'étudier davantage ce que les sourds – ou plutôt certains d'entre eux, selon certaines critiques – disent à propos d'eux-mêmes, au détriment d'une étude approfondie de ce qu'est ce collectif, dans ses pratiques quotidiennes. S'ensuit notamment l'importance des ethnographies et études qualitatives, qui permettent de documenter l'« identité collective » affirmée (culture-s sourde-s).

Des *Deaf studies* aux *critical Deaf studies*, qu'il s'agisse du point de vue *etic* des politiques du handicap, ou des relations entre *Deaf studies* et représentations *emic* des sourds, l'étude des sourds comme collectif conduit précisément à l'étude critique des

formes historiques de définition de ce collectif autant qu'à l'actualisation permanente de ses contours sociaux.

Chapitre 4
Critical Deaf studies

Critical Deaf studies

L'usage du terme de *critical Deaf studies* correspond à l'identification de travaux dont l'objet est la critique des apports antérieurs du champ, au sein d'une seconde génération de travaux¹⁶⁹. Autrement dit, à partir des années 2000, c'est-à-dire après la diffusion et une certaine banalisation de l'idée de culture sourde, il est possible d'observer un discours critique interne aux *Deaf studies*, un discours des *Deaf studies* sur elles-mêmes. Celui-ci est aussi bien le fruit des réflexions d'une nouvelle génération de chercheurs que de la réflexivité de leurs prédécesseurs.

À cet égard, les contributions de Carol Padden et Tom Humphries sont éclairantes dans la mesure où leur ouvrage de 2005 repose en partie sur une évaluation critique de leur propre recours au concept de « culture sourde » à partir de 1988. Ils reconnaissent ainsi avoir écrit, à l'époque, non pas en tant qu'anthropologues, mais en tant qu'agents du changement, à la recherche d'un « nouveau vocabulaire pour décrire la communauté¹⁷⁰ ». Cette continuité entre les différentes générations de chercheurs et leur convergence critique s'affirment également dans la collaboration. L'ouvrage *Innovation in Deaf studies: The Role of Deaf Scholars* (Kusters, De Meulder et O'Brien, 2017), dirigé par de « jeunes » chercheurs sourds, l'illustre parfaitement : la préface est signée par Tom Humphries et Carol Padden, la postface par Paddy Ladd – qui incarnent respectivement les auteur-e-s sourd-e-s les plus emblématiques des *Deaf studies*

169 Cette identification est notamment partagée par Annelies Kusters qui évoque « une seconde vague de *Deaf studies* » (2011 : 355). Quant à la « première génération », au-delà des diverses références antérieures à 2000 citées dans ce chapitre, Myers et Fernandes (2011 : 30) établissent une liste d'auteurs dont les spécialistes seront familiers (Bahan & Marbury, 1992; Baker & Padden, 1978; Batson & Bergman, 1976; Baynton, 1996; Bragg & Bergman, 1981, 1989; Fischer & Lane, 1993; Lane, 1976, 1984a, 1984b, 1992; Lane, Hoffmeister, & Bahan, 1996; Lucas & Valli, 1992; Padden & Humphries, 1988; Valli & Lucas, 1996; Van Cleve & Baker-Shenk, 1987; Van Cleve & Crouch, 1992; Wilcox, 1989). Elle nous intéresse surtout ici dans la mesure où elle confirme implicitement notre découpage entre première et seconde génération de travaux, puisqu'elle ne contient aucune contribution postérieure aux années 2000.

170 « *We recognize that we were writing not as anthropologists, but as agents of a changing discourse and consciousness, as we tried to model a new vocabulary to describe the community* » (Padden et Humphries, 2005 : 2). Pour un commentaire plus détaillé des relations entre les deux ouvrages, voir la section « 1988-2005 : *Inside Deaf Culture* » de mon article « Sciences sociales, sourds et langue des signes : d'un champ d'expérience-s à un champ d'étude » (Schmitt, 2013 : 19-23). C'est exactement ce même esprit de rétrospective critique qui anime l'article « *Talking Culture and Culture Talking* » de Tom Humphries (2008), publié dans l'ouvrage *Open Your Eyes* (Bauman, 2008), ou sa communication à l'occasion des journées de conférence consacré à son concept d'*audism* les 9 et 10 juillet 2019, à l'EHESS.

américaines et britanniques.

Rappelons que si les chercheurs sourds ont occupé un rôle symbolique de premier plan dans l'émergence des *Deaf studies* aux États-Unis et en Grand-Bretagne, leur mobilisation du concept de culture constituait davantage un emprunt théorique à l'anthropologie qu'une stricte mise en œuvre de ses méthodes. Or l'extension des territoires soumis aux analyses des *Deaf studies* s'est également accompagné d'un renouvellement de la manière d'explorer ce terrain désormais globalisé, à travers un accent porté sur l'ethnographie.

De cette double évolution, géographique et méthodologique, résulte des conséquences épistémologiques : en collectant de plus en plus de données qualitatives à travers le monde, les chercheurs contemporains ont pris conscience de certaines limites ethnocentristes du discours initial des *Deaf studies*¹⁷¹. À cet égard, la métaphore géographique mobilisée par le chapitre introductif de l'ouvrage collectif précédemment mentionné, prend un sens particulièrement pertinent lorsqu'il s'agit de mettre à jour la « carte » du champ – *Critically Mapping the Field* (Kusters, De Meulder, et O'Brien, 2017) – en passant en revue les apports de chercheurs désormais issus d'un nombre de pays bien plus divers qu'auparavant.

Ainsi, les *critical Deaf studies* ne se résument pas à un dialogue chronologiquement « vertical » entre leur présent et leur passé, où la diachronie permet aux travaux récents d'interroger les travaux anciens. Elles sont également alimentées par cette diversification géographique de la recherche. Une autre dimension critique réside dans l'émergence de plus en plus commune de débats « horizontaux », de discours discordants, en relative synchronie, qui troublent en partie l'homogénéité que l'on serait tenté de prêter au champ.

On pourrait citer par exemple la critique de Bauman (2004) par Myers et Fernandes (2010) tandis que les chercheurs ont tous les trois officié à Gallaudet. Alors que la *French Theory* (Amselle, 2008 : 13), et en particulier le « phonocentrisme » (Derrida, 1998), participe des fondements théoriques des travaux de Bauman, les

¹⁷¹Des critiques similaires interviennent quant à la prise en compte de la diversité culturelle interne à la communauté sourde américaine, à l'instar des propos de Myers et Fernandes : « *Deaf studies today continues the focus of founding scholarship on native White American Sign Language users, now head of a powerful hierarchy through which they receive privileged status at the expense of deaf people with different language backgrounds and races or ethnicities* » (2010 : 1).

auteures dénoncent sans ambiguïté ce qu'elles jugent être un usage erroné de Derrida, de Foucault, et même de Saussure¹⁷². Au-delà de Bauman, à travers cette « critique de l'orientation théorique américaine prédominante » (Myers et Fernandes, 2010), c'est tout un pan des *Deaf studies* qui est accusé d'opposer de manière quasi-manichéenne les langues signées et les langues vocales, et d'exagérer l'oppression linguistique dont les sourds seraient encore victimes aujourd'hui. Exagération de l'oppression, définition essentialiste de la culture sourde, dyades caricaturales, ces critiques ont partiellement en commun de concourir à une certaine réhabilitation des entendants, autant dans l'histoire des sourds que dans les analyses contemporaines d'une part, à légitimer leur rôle dans la production de discours d'autre part.

« *Bridging the Gap* » : De la place des entendants aux relations à la communauté

Il faut bien reconnaître qu'entre le concept d'*audism* (Humphries, 1975), tourné vers la description des discriminations, et celui de *Deafhood* (Ladd, 2003) qui concerne le cheminement identitaire des personnes sourdes notamment afin de se libérer de normes déficitaires intériorisées, l'identification de l'opresseur entendant constitue l'un des ressorts de l'adhésion des communautés sourdes aux discours émancipateurs des *Deaf studies*. De l'altérité à l'antagonisme, la barrière est mince. Ainsi, si les sourds, en tant que collectif, apparaissent comme « victimes », quel autre collectif que celui des entendants pourrait incarner, historiquement et socialement, leurs « bourreaux » ?

C'est autour de cet étiquetage manichéen et de ses implications concernant la place des entendants dans les *Deaf studies*, qu'une discussion sur le « rôle des intellectuels » (O'Brien et Emery, 2014), et plus largement sur les enjeux de la collaboration entre sourds et entendants, entre chercheurs et communautés, s'est ouverte en Grande-Bretagne.

De William Stokoe à Harlan Lane pour les États-Unis à Bernard Mottez en France, la place historique et paradigmatique des contributions entendants ne serait ni plus ni moins qu'un symptôme de la domination qu'ils ont contribué à dénoncer. Alors que les chercheurs sourds incarnent désormais la tête de file des *Deaf studies*, quelle place reste-t-il aux chercheurs entendants : nouveaux *alliés* ou héritiers des privilèges de

¹⁷²« *We argue for discernment of the misapplications of Derrida, Foucault, and Saussure* » (Myers et Fernandes : 2010, 31).

l'opresseur ? Cependant, nous allons voir de quelle manière le débat s'est déplacé vers une discussion autour des questions de privilège, de pouvoir et de position qui dépassent le clivage sourd/entendant pour englober la relation aux communautés sourdes. La trajectoire de ce débat apparaît notamment à travers l'exemple de la discussion provoquée par l'article de deux chercheuses entendants.

En 2011, à travers un article qui prend volontiers des allures de manifeste¹⁷³, Rachel Sutton-Spence et Donna West négocient cet héritage en faisant volte face : elles cadrent explicitement leur contribution comme relevant elle-même d'un acte de « résistance » (Sutton-Spence et West, 2011 : 430). Elles s'opposent ainsi avec ferveur au réductionnisme manichéen que je viens d'évoquer : elles refusent que la personne entendante soit définie comme un membre de la majorité oppressive et dominante (ibid. : 422) – ce qu'elles jugent être le point de vue des *Deaf studies*. Néanmoins, en durcissant le trait qu'elle dénonce, leur discours présente une version réductrice, unifiée et rigide des discours *Deaf studies*.

Elles ciblent en effet les discours émancipatoires du champ qui s'inspireraient de l'expérience historique collective des sourds pour bien souvent dépeindre, de manière délibérée et nécessaire, les entendants comme « ignorants, bienveillants, philanthropiques, cruels, en position de pouvoir et de contrôle, ou pathétiques¹⁷⁴ ». L'ensemble vient souligner l'inconfort silencieux que de tels discours susciteraient dans le for intérieur des chercheurs entendants présents dans les départements de *Deaf studies* (ibid. : 429).

Cette expression des plaintes de chercheuses entendants – donc

173Les dernières lignes de l'article ont valeur d'énoncé performatif, donnant corps à la nouvelle étiquette de « HOO » qu'elles se sont construites : « *We were born hearing. We had Hearing thrust upon us. But we choose and embrace being HOO. It's a new state. A new process. We claim this label for ourselves. We are radical HOO* ». Je ne reviendrai pas sur les subtilités de ce néologisme, entre BSL et anglais, à vocation subversive. Les auteures en restent à ce jour, à ma connaissance, les seules usagères et dépositaires (Sutton-Spence et West, 2011 : 420), tandis qu'elles en assument et en revendiquent le caractère cryptique « *Hoo works as a textual, as a spoken, and as a signed strategy, but like other resistances, it is only knowable to those in the know (see postcolonial literature—Khatibi, 1990; Meddeb, 1986; see also Mehrez, 1992; Pratt, 1994): You have to know BSL to get this; you have to be Hearing in Deaf studies to know this* » (429) autant qu'idiosyncrasique « *It is a politically personal stand within a personally political context* » (ibid.). Au lecteur curieux ou courageux de se pencher sur son élaboration érudite (ibid. 428-429).

174« *Within these emancipatory discourses that draw on collective, historical Deaf experience, hearing people are often (deliberately, necessarily) cast as ignorant, benevolent, philanthropic, cruel, powerful, controlling, or pathetic* » (Sutton-Spence et West, 2011 : 424).

privilégées ? – à la recherche de leur légitimité et de leur place au sein des *Deaf studies* n'est pas passée inaperçue. Deux jeunes chercheurs sourd britanniques, Dai O'Brien et Steve Emery (2014) ont saisi l'occasion d'une réponse aux auteures, dans la même revue de recherche qualitative, pour élargir la conversation.

À leurs yeux, la reconnaissance par Sutton-Spence et West de l'inscription de la réflexion dans des « discours politiques hiérarchiques-hégémoniques¹⁷⁵» est loin d'être suffisante. Au contraire, la focalisation exclusive sur leur condition de chercheuses entendantes rendrait invisible la réalité des situations de discriminations et des inégalités systémiques entre chercheurs sourds et chercheurs entendants, non seulement au sein des *Deaf studies*, mais également en dehors¹⁷⁶.

Si Sutton-Spence et West anticipaient évasivement des critiques autour des questions de pouvoir, de privilège et de langue¹⁷⁷ (Sutton-Spence et West, 2011 : 430), notamment vis-à-vis du choix de la tribune d'une publication en anglais¹⁷⁸, O'Brien et Emery ne se privent pas d'explicitier les bases de telles critiques : une telle théorisation de la place des chercheurs entendants dans les *Deaf studies*, non seulement en anglais, mais qui plus est, *dans une revue à comité de lecture*, déplace selon eux le débat dans une arène à laquelle seule une minorité de sourds privilégiés pourrait participer¹⁷⁹.

175« *Much written on this seems to be situated (and rightly so) within hierarchical-hegemonic political discourses* » (Sutton-Spence et West, 2011 : 430).

176« *Discussing the position of hearing academics within the field of Deaf studies, failed to address the issue of the relationship of the Deaf academic to academia in general. This failure obfuscates the power relations between Deaf and hearing academics that we argue are present in the field.* » (2014 : 27).

Diverses réflexions de Mike Gulliver durant les séances du séminaire « Les *Deaf studies* en question » soulignaient ce type d'inégalités, notamment autour de la dispersion des chercheurs entendants en dehors du champ des *Deaf studies* à la suite de la fermeture du département de Bristol, tandis que l'employabilité des chercheurs sourds s'était avérée bien plus limitée en dehors de l'« espace signant » que constituent de tels départements. Autrement dit, en dehors de ces départements, leur surdité redevient un handicap, sous la forme d'un frein à l'emploi – aussi difficile à démontrer qu'implicite – représenté par les *aménagement de leurs postes de travail* dont releveraient par exemple la mobilisation régulière d'interprètes afin de leur permettre d'interagir et de collaborer dans de bonnes conditions avec leurs pairs entendants – ou la nécessaire interprétation de leurs enseignements. Il s'agit d'autant de dispositions *normales* au sein des départements de *Deaf studies* où la présence de professionnels sourds, et la collaboration entre sourds et entendants, sont constitutives des pratiques de recherches – où qui plus est l'interprétation n'est par perçue comme une « aide » pour les personnels en situation de handicap, mais comme un pont entre locuteurs de langues distinctes.

177 « *There may be arguments about power, privilege, and language* » (Sutton-Spence et West, 2011 : 430).

178« *This is, after all, an article published in English. We plan, therefore, to present this article in BSL to our Deaf colleagues* » (Sutton-Spence et West, 2011 : 430).

179« *We further suggest that by theorizing about the place of hearing academics within Deaf studies in English in a peerreviewed journal, Sutton-Spence and West are moving the debate into an arena in*

Cette distinction supplémentaire n'est pas du tout anodine. Elle introduit immédiatement la dimension relationnelle et relative du concept de privilège. Cette remarque, associée à leur réponse dans cette même arène, établit qu'ils font partie de la minorité ainsi désignée, tandis qu'ils se jugent privilégiés au regard d'autres sourds¹⁸⁰. Ils énoncent également que selon eux le débat concerne plus largement la relation des chercheurs, qu'ils soient sourds ou entendants, aux communautés sourds.

Autrement dit, ce n'est pas parce que le texte est rédigé en anglais qu'il est inaccessible aux sourds dans leur majorité. C'est parce qu'il l'est dans un anglais académique et soutenu que son accès est limité aux plus lettrés d'entre eux. La question d'une communication en BSL est reprise mais déplacée par O'Brien et Emery : son enjeu n'est pas de s'adresser respectueusement ou de manière accessible aux chercheurs sourds dans *leur* langue, mais d'ouvrir la conversation à d'autres parties.

Ainsi, à partir d'une approche bourdieusienne, reposant sur la triade habitus-capital-champ, appliquée aux *Deaf studies*, O'Brien et Emery complexifient la question des relations de pouvoir et de privilège, au delà de la dyade sourd/entendant, en affinant celle des ressources et compétences linguistiques. S'ils brisent momentanément cette ligne de démarcation entre chercheurs sourds et entendants pour la remplacer par une responsabilité commune et partagée, vis-à-vis de la communauté sourde, c'est pour mieux réaffirmer qu'en l'absence de construction d'espaces égalitaires, les chercheurs entendants demeurent largement privilégiés.

En ayant Bernard Mottez à l'esprit, je ne peux m'empêcher d'assimiler leur thèse principale à la réitération que la surdité est un rapport sociologique. Bien plus, si les catégories de sourds et d'entendants sont le produit de ce rapport, le prisme postmoderne de Sutton-Spence et West ne peut suffire à effacer la réalité objective des sourds, en traitant cette représentation dualiste comme une simple « fiction » des *Deaf studies* (Sutton-Spence et West, 2011 : 422), un discours situé parmi d'autres, qui encombrerait désormais l'analyse.

Finalement, lorsque Sutton-Spence et West revendiquent la « radicalité » de leurs propositions en suggérant de dépasser ces catégories et de s'émanciper de leur

which only a few privileged Deaf people can participate » (O'Brien et Emery, 2014 : 27).
180« *We are also only too aware that we were both educated in mainstreamed education settings and have a level of English that enables us to access academic discourse* » (O'Brien et Emery, 2014 : 35).

condition oppressive d'entendants, elles « négocieraient » cet « héritage » à peu de frais. Quant à O'Brien et Emery, ils y voient un idéalisme erroné dont la réception par leurs contemporains sourds ne peut conduire qu'à la production d'un énième avatar de « l'expérience du déni » (Gruson et Dulong, 2000 ; Tréanton, 2000) qui caractérisent leur vécu.

Au-delà de ces joutes théoriques et des tensions qu'elles mettent au jour, les quatre auteurs plaident néanmoins unanimement pour l'ouverture d'une « véritable conversation » (Sutton-Spence, 2011 : 430). Quels que soient les griefs des uns et des autres, la construction de « relations plus respectueuses et constructives » (O'Brien et Emery, 2014 : 34) entre chercheurs sourds et entendants afin de poursuivre des recherches au plus près de la communauté sourde (ibid : 35) apparaît comme un horizon partagé.

Entre les lignes, O'Brien et Emery, fidèles à leurs positions appuyant l'existence d'inégalités systémiques entre sourds et entendants ayant pour corollaire la position privilégiée de ces derniers dans les rapports de pouvoir au sein du champ académique, concluent subtilement que la balle est dans le camp des entendants, tout en les invitant à s'en saisir¹⁸¹.

Or, celle-ci fut bel et bien attrapée au vol et la conversation eut lieu. Ainsi, c'est à la *University of Central Lancashire* que se tint, le 29 mars 2014, le rassemblement inaugural de la série de rencontres « *Bridging the Gap* ». Loin de faire l'impasse sur les tensions qui traversent le champ des *Deaf studies*, celle-ci s'intitula « *Are Deaf and hearing collaborations in academia really working ?*¹⁸² ».

Tenu en BSL, son programme consista essentiellement en une communication de Rachel Sutton-Spence¹⁸³ suivie d'une *réponse* de Dai O'Brien et Steven Emery – chacune des présentations reprenant tout ou partie des titres de leurs articles respectifs. L'invitation des participants, universitaires ou non, signants ou non, à poursuivre la discussion dans un [pub](#) situé à quelques minutes de marche (flyer de l'évènement)

181« *Whether we are able to do this will depend on the current system enabling us space within academia to do so* » (O'Brien et Emery, 2014 : 35).

182Littéralement « Les collaborations entre Sourds et entendants dans le monde universitaire fonctionnent-elles vraiment? ».

183Bien que cette dernière ait été délivrée par visioconférence depuis les États-Unis, l'évènement permit ainsi la mise en œuvre de la présentation de leur article en BSL, telle que les auteures l'avaient initialement formulée.

reflétait l'ouverture à la communauté en s'inspirant des pratiques sourdes de sociabilités (O'Brien, 2005). Cette ouverture *hors les murs* fut également complétée par l'achivage intégral des échanges par l'université, librement consultables en ligne¹⁸⁴.

De la question des relations entre chercheurs à celle des relations entre chercheurs et communauté sourde, les éditions suivantes de *Bridging the Gap* continuèrent d'aborder le vif du sujet en faisant apparaître de plus en plus clairement cette thématique, jusqu'à discuter explicitement de l'enjeu de l'avancée des droits¹⁸⁵, reprenant de manière aussi pragmatique que contemporaine la question de la portée transformative des *Deaf studies*.

Des États-Unis à la Grande-Bretagne, de la critique de Bauman (2004) par Myers et Fernandes (2010) à la réponse d'O'Brien et Emery (2011) à Sutton-Spence et West (2014), loin d'affaiblir les *Deaf studies*, ces controverses montrent qu'elles *font* champ. L'intensité des débats qui les animent doit en effet être mise en perspective avec le partage d'un double cadrage, de bornes communes, à tous les protagonistes. Il s'agit de la reconnaissance des apports de la première génération de travaux d'une part, de celle de la nécessité de leur réévaluation critique d'autre part, afin de renouveler et de consolider les bases théoriques d'un champ auquel ils s'identifient mutuellement.

Or ce champ demeure relativement fragile, récent, restreint. Et ces tensions internes, ces critiques et débats, si elles s'articulent de manière particulièrement forte autour de la question de la place des entendants dans les *Deaf studies*, autant d'un point de vue conceptuel que des pratiques de recherche, témoignent en miroir de la place nouvelle des chercheurs sourds, et plus largement d'un certain changement social auquel entendait contribuer la première génération de travaux. Aujourd'hui plus que jamais, après avoir socialement revendiqué un certain droit de regard sur les discours académiques les concernant, une partie de la communauté se retrouve dans les

184 <http://connect.uclan.ac.uk/p40z88ey0zt/> – <http://connect.uclan.ac.uk/p7k15y82ada/> – <http://connect.uclan.ac.uk/p5xe37jwdw5/>

185 Voici respectivement les titres ou thématiques, les dates, et les institutions ayant accueilli les éditions suivantes de *Bridging the Gap* : 2- « *Community engagement in Deaf studies research* », 22 novembre 2014, St John University, York ; 3- « *Research with the Deaf community: No Research about Us, Without Us* », 21 novembre 2015, University of Manchester ; 4- *On methods and methodologies*, 14 novembre 2016, University of Brighton ; 5- « *Looking forward together* », 25 et 26 novembre 2017, Heriot-Watt University, Edinburgh ; 6- « *Deaf people's rights: is research working to advance them?* », 16 novembre 2019 University of South Wales, Cardiff.
<https://bridgingthegapdeafstudies.wordpress.com/>

conditions de possibilité de l'exercer, et de participer à la production de ces discours.

Des « Sourds »... et des entendants

Qu'il s'agisse d'associer la communauté aux recherches ou de la collaboration entre chercheurs sourds et entendants, les *Deaf studies* se feraient donc avec ou par les sourds. Nous revenons ici la distinction entre « sourd » et « Sourd », consubstantielle aux *Deaf studies* – leur dénomination même reprenant l'usage typographique initié par James Woodward (1972). Elle peut d'ailleurs mener à des définitions relativement tautologiques du champ¹⁸⁶. Notons également qu'un des critères d'identification d'une contribution scientifique relevant des *Deaf studies* pourrait précisément être le fait de se prêter à l'exercice de positionnement vis-à-vis de cette distinction¹⁸⁷. En définitive, le balisage conceptuel des *Deaf studies* se résume à une question *essentielle* : « qui est Sourd ? » (Davis, 2008 : 322).

Or, les divergences autant que les convergences des réponses à cette question se forgent en partie autour des réponses à une autre question : qui est légitime pour y répondre ? Conscient de ces tensions, Bernard Mottez ne s'y trompait pas en les ramenant à une question sociologique plus générale : « qui est habilité, à propos de quelqu'un, à en dire quoi, à qui, quand, comment ? » (Mottez, 2006 [1993] : 180).

Pour ma part, dans mon article « Points de vue *etic* et *emic* pour la description de la surdité », j'ai souligné, pour le cas français, de quelle manière les modèles culturels et sociaux qui s'intéressent aux sourds comme collectifs ont été forgés par des chercheurs entendants en contact direct avec les sourds (Schmitt, 2012). Considérés comme *emic*, ces paradigmes ont été construit à partir de représentations des identités sourdes et entendants caractéristiques des catégories de la langue des signes et de la culture sourde. Autrement dit, bien qu'objectivées par des entendants, ces représentations sont issues de la communauté sourde. Ce type d'analyse suggère que l'identification d'un discours comme sourd ou entendant dépasse la question de l'identité individuelle des chercheurs.

186« *Deaf studies encompasses the study of the language, culture, and community of Deaf people* » (Sutton-Spence et West (2011 : 422).

187Je suis même convaincu qu'un recensement assez exhaustif des variantes de cette distinction dans la littérature fournirait un corpus extrêmement pertinent à étudier afin d'identifier et de documenter plus précisément les éléments conceptuels les plus stables autant que la chronologie des évolutions et des différents courants théoriques. C'est la raison pour laquelle je l'ai partiellement entrepris.

Elle invite également à s'interroger davantage sur ce que signifie la catégorie d'*entendant* au sein de cette dyade.

Dans un autre texte visant à proposer de nouvelles directions dans l'étude des interactions sourds/entendants (Schmitt, 2013), je suis précisément revenu sur le fait que, dans la continuité de la distinction proposée par Woodward (1972), un soin méthodique et renouvelé fut donc apporté à insister sur le fait qu'une personne sourde, c'est-à-dire qui n'entend pas ou présente un certain degré de *déficience* auditive, n'est pas nécessairement culturellement sourde, ne connaît pas nécessairement la langue des signes, et n'appartient pas nécessairement au monde sourd. *In fine*, les « Sourds » constitueraient ainsi une population spécifique, parmi les personnes sourdes. C'est cette population à laquelle s'intéresseraient les *Deaf studies*.

Cependant, bien moins d'attention fut portée à l'idée qu'une personne entendante ne serait pas nécessairement une personne qui ne signe pas, ne signifierait pas nécessairement une personne socialement extérieure au monde sourd. Bien plus, il demeure possible, dans la littérature linguistique ou de sciences sociales spécialisée, de lire des textes où une personne « Sourde » n'est pas seulement une personne sourde, qui n'entend pas, ou avec un certain degré de déficience auditive, connaissant la langue des signes. Un « Sourd » fonctionne parfois également comme un équivalent conceptuel de *locuteur de la langue des signes* – faisant l'impasse sur les signeurs entendants.

Ainsi, dans la plupart des *Deaf studies*, suivant les représentations culturelles du monde sourd, les « Sourds » ne sont pas définis comme personnes qui n'entendent pas mais comme des personnes qui signent ou comme des « visuels » (Delaporte, 1998c ; Veditz, 1912). De manière aussi symétrique qu'exclusive, une personne entendante ou un *entendant*¹⁸⁸ fonctionne largement comme synonyme d'une *personne sans déficience auditive qui ne peut pas/ne sait pas signer*.

De telles oppositions et catégories étaient pertinentes et fonctionnelles dans le contexte où elles ont émergé : les communautés signantes à une époque où, à quelques exceptions près, une personne signante était, en effet, une personne sourde. Aujourd'hui, dans de nombreux contextes, sourds et entendants interagissent dans des groupes signants tandis que de tels modèles s'avèrent caducs. Enfin, de nombreux auteurs

¹⁸⁸Voir la démonstration d'Yves Delaporte (2001 : 52-55) selon laquelle, en langue des signes, il s'agit d'un ethnonyme.

soulignent la diversité des ressources linguistiques des sourds qui ne sont pas *que* des locuteurs de langues gestuelles.

Tandis que les *Deaf studies* ont donc pour objet d'étudier les dimensions collectives de la surdité, au delà du partage de la langue des signes qui se situe à la base historique et conceptuelle de la reconnaissance des sourds en tant que groupe, qu'en est-il des autres traits partagés ? Lesquels sont légitimes ? Qu'en est-il des autres pratiques langagières ?

Décrire vs prescrire

Lorsqu'elle est exprimée en langue des signes, l'autodéfinition des sourds est sans ambiguïté sur l'*identité* de ces derniers. Selon Yves Delaporte, il n'y a aucun doute sur le fait que « pour eux, être sourd réfère moins à un déficit d'audition qu'à l'affiliation à un groupe linguistique et culturel » (2001 : quatrième de couverture). Dans le même ordre d'idées que l'*identité modale* que j'ai suggéré auparavant, il souligne que dans cette autodéfinition, « être sourd est ontologique, *parler avec le corps et comprendre avec les yeux* est définitoire, ne pas entendre est de l'ordre du commentaire pédagogique¹⁸⁹ » (Delaporte, 200 : 55).

On peut ainsi considérer que la désambiguïsation à laquelle correspond l'usage de la majuscule pour parler des personnes sourdes appartenant à ces groupes linguistiques et culturels particuliers, locuteurs de langues gestuelles, correspond à une forme de transfert de cette autodéfinition. Et c'est en partie ce qui semblerait poser, encore aujourd'hui, – théoriquement – problème. Face à la diversité des parcours éducatifs et linguistiques des personnes sourdes, voir *exclusivement* les sourds comme des signants serait plus prescriptif que descriptif.

Cependant, à y regarder de plus près, les débats ne se situent pas tant sur la question de l'ouverture des *Deaf studies* à l'étude d'une plus grande diversité de profils linguistiques qu'à la place et à la *valeur* à accorder aux langues gestuelles dans les modèles concurrents.

Bien plus, tandis que la rhétorique de la description opposée à la prescription

¹⁸⁹Par symétrie, Yves Delaporte nous apporte « la preuve par les signes » que « les entendants sont des parlants » (2001 : 44-50). Autrement dit, eux non plus ne sont pas définis en rapport avec l'audition, mais par leur mode de communication, leur identité modale.

modèle une partie des discours scientifiques, il est évident que la littérature contemporaine (Bauman, 2008 ; Fernandes et Myers, 2009 : 2) s'accorde néanmoins sur l'importance d'un renouvellement de la description des pratiques linguistiques des sourds dans leur diversité. C'est sur les cadres conceptuels de cette description renouvelée que portent les débats. D'où qu'elles viennent, les suspicions ou accusations de velléités prescriptives interviennent alors afin de jeter le discrédit sur l'adversaire théorique (De Meulder *et al.* : 2019).

Elles constituent les principales flèches de l'arc théorique de Fernandes et Myers visant à l'établissement de *Deaf studies* « inclusives » (Fernandes et Myers, 2009). Les « barrières » à ce projet louable seraient principalement érigées à travers le maintien de frontières prescriptives délimitant le groupe linguistique que formerait les sourds. Notons que la dénonciation de ces barrières repose dans l'argumentaire sur la disqualification de leurs gardiens. Or, si Lennard Davis pose lui aussi avec justesse cette question des « gardes-barrières », il s'en tient à souligner qu'auparavant il s'agissait d'entendants, et qu'à présent il s'agit d'une frange de la communauté sourde¹⁹⁰.

L'assaut critique de Fernandes et Myers va bien plus loin concernant l'identification de cette minorité au sein de la minorité sourde. Il s'agirait d'une alliance entre des leaders politiques et des universitaires militants¹⁹¹ (Fernandes et Myers, 2009 : 2) promouvant une culture sourde idéalisée, celle d'un petit groupe de sourds issus de familles sourdes, et pouvant être considérés comme signeurs « natifs ». Autrement dit, la production de ces discours par des sourds ne serait pas garante de davantage de légitimité.

Au contraire, tandis que le principal rôle académique des *Deaf studies* serait la création de connaissances sur la vie des personnes sourdes dans leur diversité¹⁹² (Fernandes et Myers, 2009 : 2), une démarcation du champ comme étude de la communauté *Sourde* signante exclurait d'autres manières de vivre en tant que sourd.

190« *Who are the gatekeepers ? [...] It's just a question of who gets to set up the barriers and checkpoints. In the past, it was the hearing people who did; now it is a segment of the Deaf community* » (Davis, 2008 : 322).

191« *In other words, both Deaf political leaders and scholar activists have harnessed a limited body of knowledge about a core Deaf cultural group in the service of sociopolitical ends* » (Fernandes et Myers, 2009 : 2).

192« *The primary academic role of creating knowledge about all deaf life* » (Fernandes et Myers, 2009 : 2).

En forçant le trait, bien que le mot ne soit pas employé, les départements de *Deaf studies* ne serait pas loin d'être des ghettos, où le regroupement d'une masse critique de sourds produirait davantage d'idées sur la manière dont les sourds devraient vivre que sur la manière dont ils vivent¹⁹³ (Myers et Fernandes, 2009 : 31). Et le maintien de telles frontières prescriptives garantirait en retour un entre-soi élitiste, stigmatisant les autres personnes sourdes¹⁹⁴ (Fernandes et Myers, 2009 : 5). Pour soutenir ces critiques, un parallèle audacieux est même dressé avec les *Women's Studies* : qu'en serait-il de telles études si elles s'attachaient uniquement à décrire le mode de vie des leaders des mouvements féministes (Fernandes et Myers, 2009 : 12) ?

Ces éléments nous permettent de revenir sur l'histoire des *Deaf studies* précédemment évoquée : il s'agit bel et bien d'une collusion entre les aspirations de la communauté sourde signante et l'émergence de discours académiques spécifiques assumant une portée transformative. Cependant, de la France aux États-Unis, à travers la dialectique du centre et de la périphérie (Delaporte, 2001; Corker, 1998), autant que par la somme de descriptions ethnographiques désormais disponibles, l'établissement des sourds signeurs comme noyau descriptif autant que conceptuel semble une base théorique aussi solide que partagée afin de délimiter un champ d'études qui distingue clairement entre le fait de ne pas entendre et celui de faire partie d'un groupe linguistique particulier, à travers la pratique d'une langue gestuelle.

Au-delà d'une rhétorique sur l'inclusion/exclusion¹⁹⁵, l'ouverture proposée par Fernandes et Myers se confond ainsi largement avec le fait de revenir à la *déficience auditive* comme condition partagée pour une étude des sourds abandonnant la primauté du partage de la langue des signes comme entrée de recherche.

Or, si l'on peut certainement reprocher aux *Deaf studies* de la première génération d'avoir repris en partie *naïvement* le discours des sourds signeurs sur eux-mêmes, en se plaçant aujourd'hui épistémologiquement du côté de la sociologie, de l'anthropologie sociale et de l'ethnologie, de la sociolinguistique ou de l'anthropologie

193« *It is also where a critical mass of deaf people enables the concentrated development of ideas about how deaf people ought to live versus how they do live* » (Myers et Fernandes, 2009 : 31).

194« *This boundary marker guarantees intimacy of equals among an elite group only and uses subtle stigmatization to exclude many other ways to sign and live as a deaf person* » (Fernandes et Myers, 2009 : 5).

195Celle-ci est explicitement dénoncée par Bauman (2008).

linguistique, une certaine prise de distance vis-à-vis de ces discours n'équivaut absolument pas à l'abandon ou à la remise en cause d'un projet interdisciplinaire fondé sur l'étude d'un groupe linguistique en particulier. En poursuivant l'étude des « aspects collectifs de la surdimutité » (Delaporte, 2001 : 4), la prise en compte de l'autodéfinition des sourds dans une visée théorique autant que politique n'est pas synonyme de l'économie de son évaluation critique.

L'idée même de « culture sourde », une des bases théoriques des *Deaf studies*, n'est ni plus ni moins qu'une création que je jugerais comme hybride, issue de la rencontre entre les représentations *emic* des sourds et les outils conceptuels *etic* alors à disposition dans les sciences humaines et sociales. Et si l'on revient en amont de la « suite logique de positionnement » (Cuxac, 2003 : 9) qui a légitimé l'étude des sourds comme collectif par les sciences humaines et sociales, ce processus s'applique tout autant à l'« exemple particulièrement spectaculaire de la langue des signes » (Mottez, 2006 : 193). Au fil du réveil Sourd auquel il a contribué, Bernard Mottez s'est ainsi fait observateur des changements dans les représentations que les sourds avaient d'eux-mêmes et de leur mode de communication :

Dans tous les pays du monde, le rapport aux sourds et à leur langue et, plus surprenant encore, leur langue elle-même à maints égards, ont changé depuis qu'il leur a été donné un nom (ASL : American Sign Language ; BSL : British Sign Language ; LSF : Langue des Signes Française. Avant on disait seulement « mimique », « faire des gestes » ou « gesticulation ») et que des linguistes en ont commencé l'analyse. Mais ces *noms*, ce sont des *entendants* qui les ont donnés, et les linguistes étaient tous au départ *entendants* [...]. Les sourds ont résisté longtemps aux analyses des linguistes entendants qui redonnaient statut de langue à leur façon de communiquer. Elles sont devenues par la suite, quoi que venant des entendants, la vulgate et le drapeau du mouvement sourd (Mottez, 2006 : 193-194).

En conclusion, si les représentations et autodéfinitions des sourds se caractérisent par la conscience aigüe de former un collectif, les discours définissant les contours et les attributs de ce dernier, qu'ils aient des fins politiques ou théoriques, qu'ils soient forgés par des sourds ou par des entendants, ne sont figés ni dans la littérature, ni dans

l'histoire des sourds. Et si certaines élaborations subtiles ou critiques sont effectivement le fruit d'une minorité de chercheurs, sourds *et* entendants, je ne crois pas que considérer le *partage d'un mode de communication visuo-gestuel*, à travers la pratique de langues gestuelles et le *rapport d'identité* entre leurs locuteurs, désormais documenté à l'échelle internationale et transnationale (Friedner et Kusters, 2015), comme des *éléments d'un noyau structurel* visant à la consolidation théorique et à la délimitation du champ d'étude des *Deaf studies* puisse être disqualifié comme une sorte d'*armchair anthropology* issue de la vue de quelques sourds ayant eu le privilège de rejoindre la tour d'ivoire de production des discours scientifiques.

« Penser le cas sourd pour lui-même »¹⁹⁶

Des ouvrages scientifiques aux revendications politiques, entre stratégies pour la défense de droits linguistiques et modèles théoriques, il convient de s'intéresser de plus près aux variantes de l'affirmation de l'existence des sourds comme collectif au sein des *Deaf studies* :

Les sourds sont-ils handicapés ? Déficiants ? Infirmes ? Une race ? Un groupe ethnique ? Une minorité ? Ces questions sont posées de manière continue à la fois par les Sourds eux-mêmes et par le monde entendant¹⁹⁷ (Davis, 2008 : 314).

Dans son essai « *Postdeafness* », Lennard Davis revient pour nous sur les principales catégorisations des sourds comme collectif. Je ne m'attarderai pas ici sur sa disqualification convaincante d'une stricte catégorisation ethnique¹⁹⁸, ni sur ses critiques en relation avec l'idée de race telle qu'elle existe dans le contexte américain. Il me paraît plus judicieux de souligner que l'un des tenants de cette catégorisation, Harlan Lane, ne cache pas la dimension stratégique d'une telle conceptualisation : il s'agit ni plus ni moins que d'ouvrir la base de revendications linguistiques, de droits collectifs pour les

196 Je fais ici référence au fil rouge d'Yves Delaporte lors de la 15^e conférence « Robert Hertz » de l'Association Pour la Recherche en Anthropologie Sociale (APRAS), le 14 juin 2006, au sein de l'amphithéâtre de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. qui permet chaque année de distinguer un anthropologue pour la qualité et l'originalité de son travail.

197 « *Are Deaf people handicapped ? Impaired ? Disabled? A Race ? An ethnic group? A minority? These questions are posed in an ongoing way by both Deaf people themselves and by the hearing world* » (Davis, 2008 : 314).

198 « *The ethnic argument sets up a model of the true or "pure" Deaf person, in imitation of the worst aspects of racially defining a people* » (Davis, 2008 : 320).

sourds, à partir d'instruments législatifs autres que ceux qui sont actuellement disponibles sous la bannière du handicap (Lane, 2005 ; Lane, Pillard et Hedberg, 2011). La conceptualisation en termes de « minorités indigènes » (Batterbury, Ladd et Gulliver, 2007) constitue une variante proche en ce qui concerne l'agenda politique, mais diffère largement quant à la définition de ses membres.

Retenons tout de même que c'est notamment le type de délimitation auquel renvoient les positions d'Harlan Lane qui permet à Fernandes et Myers, certes à travers une vision réductrice des *Deaf studies*, de formuler leur critique d'un champ qu'elles considèrent comme privilégiant la description d'une minorité de sourds.

Les positions d'Harlan Lane s'appuient, notamment dans une perspective génétique et généalogique, sur une conception restreinte des sourds formant le centre de gravité de la communauté à étudier. Il s'agirait des seuls sourds de familles sourdes qui ont fréquenté une école pour sourds, et que l'on pourrait considérer comme signeurs « natifs ».

L'importance sociolinguistique de la scolarisation en établissements spécialisés est certes pertinente pour comprendre les réseaux de transmission historique des langues gestuelles, tandis qu'Yves Delaporte décrit avec précision la valorisation des lignées de sourds dans les représentations des sourds signeurs (2001 : 166-173). Cependant, d'un point de vue théorique, aucun de ces éléments ne justifie une focalisation privilégiée sur les signeurs « natifs ». Au contraire, les arguments sociolinguistiques¹⁹⁹ contre cette focalisation font partie de l'arsenal théorique contemporain tourné « vers une description plus précise des communautés et des individus sourds signeurs » (Cuxac et Pizzuto, 2010 : 39).

Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir dans quelle mesure cette focalisation sur les locuteurs « natifs » constitue paradoxalement une forme de « modélisation assimilatrice » (ibid. : 43) – en appliquant de manière inappropriée un concept issu de la linguistique des langues vocales à l'étude des langues des signes – tout en se faisant écho de représentations symboliques propres aux sourds signeurs. À nouveau, l'analyse

199« Les LS se caractérisent ainsi comme des langues qui, comptant toujours, à chaque génération, une partie considérable d'apprenants 'non natifs', possèdent une grande variabilité et une fragilité sans équivalent parmi les LV. Autrement dit : pour les LS, des conditions exceptionnelles d'apprentissage et de transmission *sont* la norme, au moins pour la partie la plus importante des signeurs » (Cuxac et Pizzuto, 2010 : 41).

en termes de constructions *emic* et *etic* me semble ici pertinente, et permet de complexifier le regard porté sur les différentes approches scientifiques de la description des collectifs signants : le biais épistémologique que constitue la focalisation sur les « locuteurs natifs » est tout autant le fruit du transfert de représentations issues du monde *Sourd* que de l'emprunt de modèles théoriques *entendants*, issus de la linguistique des langues vocales et plaqués sur l'étude des langues des signes.

La conceptualisation en termes de minorité linguistique, également évoquée par Davis (2008), constitue une alternative à celle de groupe ethnique, reposant sur le groupe restreint des « locuteurs natifs ». Tandis qu'elle élargit conceptuellement le groupe central à l'ensemble des personnes présentant une déficience auditive locutrices de langues gestuelles, sans nécessairement hiérarchiser ou valoriser une acquisition particulière, son ancrage statistique visant au décompte des locuteurs constitue également une première ouverture possible vers les locuteurs entendants.

En mettant en avant le fait que les langues gestuelles sont des « langues minoritaires, minorées » (Garcia et Derycke, 2010), elle a l'avantage de poser la *question sourde* en termes sociolinguistiques généraux, et d'analyser les situations des sourds à partir de cadres conceptuels compatibles avec les *Deaf studies*. Cependant, il est intéressant de noter à la suite d'Yves Delaporte que les représentations symboliques des sourds ne tiennent pas compte de ce déséquilibre statistique et que ces derniers ne se considèrent pas à proprement parler comme une minorité (2001 : 135-137). Dans le système à deux normes que nous avons évoqué précédemment, l'importance de la dimension qualitative de la symétrie des identités sourdes et entendants y efface l'asymétrie quantitative. Qui plus est, les premières générations de travaux de *Deaf studies* n'étaient pas plus ouvertes que ces représentations à l'intégration conceptuelle des locuteurs entendants.

Cependant, l'ouverture théorique aux locuteurs entendants est à double tranchant : l'analogie avec les minorités linguistiques des langues vocales, autant que la prise en compte des locuteurs entendants au sein des communautés sourdes, comporte le risque de faire l'impasse sur les spécificités du bilinguisme des sourds (Garcia et Derycke, 2010 : 6-8). La *nécessité* de la langue des signes pour les sourds se situe en effet sur un autre plan que celle des autres langues minoritaires pour leurs locuteurs

respectifs. En effet, l'accès aux langues majoritaires des ensembles linguistiques auxquels les sourds appartiennent est conditionné par la contrainte de la surdité²⁰⁰.

Quand bien même on s'en tiendrait aux défis posés aux locuteurs monolingues des autres minorités, les assimiler aux obstacles que rencontrent les sourds, c'est perdre de vue la différence de modalité entre langues gestuelles et langues vocales, et le « handicap » que constitue la surdité dans la maîtrise de la modalité audio-phonatoire quelle que soit la langue considérée. Cet aspect déterminant est complètement transversal aux situations sociolinguistiques particulières des différentes communautés sourdes. Yves Delaporte résume les choses ainsi :

Rien n'est plus difficile, pour quelqu'un qui ne parle qu'une langue visuo-gestuelle, que de comprendre le mécanisme de la boucle audio-phonatoire. Pour des sourds, s'engager dans une communication orale avec un entendant est un exercice doublement périlleux : comme émetteurs, leur voix est difficilement compréhensible ; comme récepteurs, la lecture labiale est un filtre sévère qui ne permet d'identifier que le tiers des sons. Ils ont donc tendance à concevoir comme un tout indissociable les deux phénomènes (2001 : 49).

Les politiques d'implantation cochléaire massive, les « réussites » relatives de l'oralisation contemporaine de sourds, la prise en compte de l'évolution du degré de bilinguisme bimodal des sourds, n'ont pas d'incidence sur le fait que les aspects physiologiques de la surdité conditionnent précisément les possibilités de la réduction du handicap des sourds²⁰¹. C'est cette surdité physiologique qui a fait de la communication visuo-gestuelle et de l'émergence des langues des signes une solution « naturelle²⁰² » observable à travers les âges et les continents.

Il s'agit là d'un argument qui renforce l'idée d'un champ globalisé des *Deaf studies*, combinant la pertinence de la surdité comme donnée physiologique et

200La WFD le souligne de la manière suivante : « *However, deaf people differ from other linguistic minorities in one important way – while many users of minority languages are able to learn and function in majority languages, deaf people are usually unable to fully access the spoken languages of their surrounding environment because of their auditory-oral transmission. Therefore, sign languages are not only culturally important, they can be the sole means of language development and accessible communication for deaf people* » (2017 : 10-11).

201Comme aimait à le rappeler Bernard Mottez, les « Sourds » sont... sourds (Mottez, 1999).

202Les langues des signes appartiennent évidemment au domaine des productions culturelles, mais elles sont également des langues « naturelles » au sens des linguistes.

l'attachement à la description de groupes linguistiques singuliers. Autrement dit, depuis la dimension individuelle d'un rapport spécifique à la communication jusqu'à l'existence de langues gestuelles partagées, les collectifs de sourds signants constitueraient en eux-mêmes des objets spécifiques quelque soit leur ancrage sociohistorique.

Enfin, à l'instar de l'*American Disability Act* (1990) aux États-Unis ou de la loi « pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées » en France (2005), les sourds sont communément considérés comme des personnes en situation de handicap. C'est la surdité ou *déficience auditive* qui constitue la base de cette catégorisation, et non pas le partage de la langue. Les sourds signeurs constituent alors une population particulière au sein de la minorité handicapée que sont les *sourds et malentendants*, qui se distingue par des dispositifs d'accessibilité spécifiques, en l'occurrence la communication en langue des signes.

On assiste au péril inverse de la conceptualisation en termes de minorité linguistique : quid des locuteurs entendants ? De la communauté linguistique dans son ensemble et de ses contours sociolinguistiques ? Bien plus, de l'enfant à l'adulte, tous les dispositifs – centralisés par la MDPH – s'appuient sur l'isolement conceptuel de l'individu *sourd*. La langue des signes est restreinte au statut de mode de communication d'une minorité handicapée. Nous avons partiellement vu dans quelle mesure cette conceptualisation pose problème dans le champ artistique (chapitre 2).

Dans tous les cas, la traduction politique de la conception théorique des sourds comme handicapés résulte en une gestion sociale de la langue des signes qui ne répond que partiellement aux attentes des sourds (chapitre 3). En ce qui concerne notre propos, force est de constater que cette conception est incompatible avec l'épistémologie constitutive des *Deaf studies* qui établit un paradigme culturel pour l'étude des communautés sourdes, dont l'enjeu était précisément de se distinguer du point de vue médical ou d'une approche par le handicap, par l'abandon de la déficience auditive comme critère primordial de délimitation de son champ d'études.

Entre réévaluation de leurs fondements théoriques et élaboration de nouveaux discours, les *critical Deaf studies* s'accompagnent également de l'établissement de nouvelles relations à la communauté sourde, notamment par l'émergence de nouvelles pratiques linguistiques liées à la diffusion de la recherche et de nouveaux espaces

d'expression, caractérisés par la diversité de leurs protagonistes. Ainsi, tandis que les *Deaf studies* sont plus polyphoniques que jamais, les chercheurs sourds s'assurent que leur voix rencontrent de nouveaux échos.

Nouveaux discours, nouveaux espaces : les langues des *Deaf studies*

Tandis que Carol Padden et Tom Humphries apparaissent, dans le contexte américain, comme des figures de proue de la première génération de chercheurs et de travaux de *Deaf studies*, en Europe, il aura fallu attendre la seconde vague de recherches pour assister à un accroissement significatif du nombre et de la visibilité des chercheurs sourds dans les recherches en sciences humaines et sociales.

Aujourd'hui, à l'instar de ce tweet de Maartje De Meulder à propos d'une réunion scientifique à Utrecht, cette évolution est soulignée par les chercheurs sourds comme relevant d'un moment historique :

*The number of deaf assistant professors, associate professors and full professors is unprecedented in Europe. We got 8 delegates from 8 different universities in the same room to talk about the future of Deaf studies research. We are now in the position to set agendas.*²⁰³

Nous avons vu l'importance que revêt la discussion sur la place des entendants au sein des *Deaf studies*. Or celle-ci a précisément lieu parce les sourds participent activement au renouvellement du champ.

Alors que Padden et Humphries se sont rétrospectivement identifiés comme agents du changement à la recherche d'« un nouveau vocabulaire pour décrire la communauté » (2005 :2), la seconde génération de travaux réitère cette recherche d'un nouveau vocabulaire, sous les auspices de nouveaux agents.

La diffusion et la banalisation de l'idée de culture sourde a ainsi laissé place à la production de nouveaux discours et de nouveaux concepts pour la description du collectif des sourds. Par exemple, l'idée de *Sign Language Peoples*²⁰⁴ (Batterbury, Ladd

203Publié sur le compte Tweeter de Maartje De Meulder, 14 février 2020, avec le #Momentum.

204Pour une discussion plus précise, voir la section « *Deaf people as Sign Language Peoples* » du texte de Kusters, De Meulder, Friedner et Emery (2015 : 8-9), dont voici deux extraits particulièrement pertinents pour notre propos : « *In this paper, we understand deaf people as cultural and linguistic minority groups. While policy and legislation to date has merely seen SLPs as individuals or as a group consisting of individuals, we posit here that they are also collectivities, and they need to be*

et Gulliver, 2007 ; Kusters, De Meulder, Friedner, Emery, 2015) franchit une étape dans l'abandon de la référence à la surdité – et donc à la *déficience*. Descriptive du point de vue du mode de communication privilégié, en écartant la référence à l'oreille, cette appellation renvoie également à l'autodéfinition des sourds comme signeurs, tout en insistant sur le caractère spécifique des communautés sourdes, alors que les nombreuses tentatives d'analogies et parallèles analytiques avec d'autres groupes se font nécessairement au détriment de l'un ou l'autre aspect qui les en distinguent. Enfin, réaffirmant les bases sociolinguistiques des *Deaf studies*, bien qu'elle ne laisse aucune ambiguïté sur le fait qu'il s'agisse d'étudier les communautés sourdes, cette proposition théorique signe l'ouverture analytique aux locuteurs entendants.

Au-delà de la place analytique des entendants et des relations des chercheurs à la communauté, il me paraît tout aussi important de prêter attention aux changements d'espaces, de lieux et modes d'énonciation de ces discours, à la manière dont ils sont exposés. D'un point de vue disciplinaire, elles-mêmes anthropologues, Michele Friedner et Annelies Kusters soulignent que l'accroissement du nombre de chercheurs sourds est particulièrement observable en anthropologie. Elles font immédiatement le lien entre cet accroissement et la diversification du type d'analyses ainsi que de leurs supports de diffusion :

The number of deaf scholars in the field of deaf anthropology is increasing. This growth is resulting in experimentation with diverse modes of anthropological analysis and dissemination such as video blogs, documentary films, and sign-based academic discussion platforms (Friedner et Kusters, 2020 : 33).

Si nous aurons l'occasion d'y revenir pleinement à travers l'étude du chan(t)signe (chapitre 7 et 8), ces nouvelles formes de dissémination font écho à l'importance que revêtent les outils de communication contemporains au regard de la modalité visuo-gestuelle. La « publication » en langue des signes est désormais possible, en

recognized as culturo-linguistic minorities requiring legal protection akin to what is granted to other linguistic and cultural minorities. These ideas are represented by the concept of Sign Language Peoples (SLPs), which will be used throughout the text » ; « In fact, SLP communities are a 'bricolage group' (Ladd 2003) that does not entirely fit with other groups like language minorities, ethnic minorities, gender groups, indigenous peoples, women and disabled people, and yet, they contain elements of all of these groups ».

contournant la question de l'écriture des langues gestuelles par l'enregistrement vidéo. Ceci met fin au monopole linguistique des langues vocales dans la production de discours scientifiques visant à la description des communautés sourdes²⁰⁵.

Si les productions purement académiques demeurent restreintes, les espaces hybrides se multiplient. Actuellement, l'exemple le plus saillant est celui d'*Acadeafic*²⁰⁶, « *Academic vlogs and blogs about sign language and Deaf studies research* ». On y retrouve notamment des versions abrégées de publications scientifiques, répondant à des normes de communication bilingues (chapitre 7). Ainsi, dans un billet de septembre 2019 intitulé « *A Band-Aid on a gunshot wound? Sign language interpreting and the illusion of inclusion* », l'article éponyme, publié le même mois dans une revue à comité de lecture (De Meulder et Haualand, 2019), est résumé dans une vidéo en langue des signes de sept minutes, auquel correspond un texte d'environ trois pages²⁰⁷. Notons que l'article initial a été publié dans une revue externe au champ des *Deaf studies*. Une décennie auparavant, le *Deaf studies Digital Journal* constitue une initiative interne et directe de publication scientifique en langue des signes²⁰⁸. Cependant, alors que les vidéos sont accessibles depuis le site de la revue, certains « articles » ne disposent pas de traductions en anglais – on retrouve *a minima* un lien vers un fichier contenant les références bibliographiques. Concernant les articles qui présentent une version en

205Ce monopole des langues vocales, mais surtout de leur modalité et des formes discursives qui y sont associées, est souligné par Friedner et Kusters lorsqu'elles citent Bechter « *Deaf studies faces a discursive landscape that was not designed for it and points out that the spoken and written platforms available for research dissemination are at odds with how many deaf people exercise voice* » (2008 : 69).

206<https://acadeafic.org/>

207<https://acadeafic.org/2019/09/16/a-band-aid-on-a-gunshot-wound/>

208Notons que si en dehors du champ scientifique, la publication en langue des signes caractérise les médias sourds, l'article « La communauté sourde québécoise : Une minorité linguistique en lutte ! » de la revue *À bâbord !* constitue un exemple « externe », isolé, de publication en langue des signes, par un media « entendant ». Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un dossier consacré aux sourds, cet exemple va également dans le sens de mes remarques concernant la tendance des revues de « critique sociale » à s'intéresser aux sourds dans un cadre de « luttes » (chapitre 1).

<https://www.ababord.org/La-communaute-sourde-quebecoise>

À propos de la revue : « Publication indépendante paraissant tous les deux mois, la revue *À bâbord !* est éditée au Québec par des militant·e·s, des journalistes indépendant·e·s, des professeur·e·s, des étudiant·e·s, des travailleurs et des travailleuses, des rebelles de toutes sortes et de toutes origines proposant une révolution dans l'organisation de notre société, dans les rapports entre les hommes et les femmes et dans nos liens avec la nature. À bâbord ! a pour mandat d'informer, de formuler des analyses et des critiques sociales et d'offrir un espace ouvert pour débattre et favoriser le renforcement des mouvements sociaux d'origine populaire. À bâbord ! veut appuyer les efforts de ceux et celles qui traquent la bêtise, dénoncent les injustices et organisent la rébellion ».

<https://www.ababord.org/La-revue>

anglais, au-delà du passage d'une langue à une autre, la forme des traductions rend visible la distance initiale des vidéos vis-à-vis des standards de la publication dans des revues scientifiques : on y constate l'absence d'une partie de l'appareil critique, telles que les notes de bas de page, ou l'aspect synthétique des contributions. Enfin, dans la durée, avec seulement quatre numéros (2009 ; 2010 ; 2012 ; 2014) et l'absence d'une périodicité, la tentative semble avoir échoué à répliquer les espaces discursifs de diffusion de la recherche scientifique en anglais.

Acadeafic assume pleinement cette distance avec les normes discursives de la diffusion dans les espaces scientifiques en langue anglaise, abandonnant par exemple le recours aux références. Cependant, c'est bien parce qu'il s'agit d'un espace complémentaire, ou plutôt supplémentaire, qui ne cherche pas à se substituer aux revues scientifiques de langue anglaise : l'en-tête du billet contient un lien vers l'article scientifique, en *open access*, auquel il correspond – où l'on retrouvera, à l'écrit, l'appareil scientifique attendu (notes de bas de page, bibliographie)²⁰⁹. Parallèlement, la contribution est *enrichie* de liens hypertextes vers des matériaux, mais surtout vers d'autres « blogs visuels » (*Vlogs*) et ressources, en langue des signes (débat parlementaire interprété, annonce de l'agence des interprètes en langue des signes flamande).

Or, tandis que de manière générale la diffusion de la recherche s'est numérisée, au delà de la diversification des formes de dissémination de la recherche et de l'émergence de la publication en langue des signes, c'est également leur mise en réseau, entre différents espaces en ligne, qui caractérise ces nouvelles formes discursives.

Et si actuellement la publication scientifique en tant que telle n'apparaît pas comme l'objectif poursuivi par les chercheurs sourds publiant en langue des signes, parallèlement à ces formes de « vulgarisation », la mise en ligne de l'enregistrement d'événements scientifiques tels que *Bridging the Gap* contribue à la diffusion et à l'accès direct au discours académique des *Deaf studies*, en langue des signes.

Enfin, l'exemple de la conférence de Maartje De Meulder au congrès de la WFD, consultable sur Youtube, constitue un exemple de la diversité de ces combinaisons entre

²⁰⁹Enfin, on pourrait qualifier l'ensemble de triptyque en ajoutant une présentation par les auteures, portant le même titre, à l'occasion du congrès de la WFD, à Paris, l'été précédent cette double « publication ».

type de contenu, contextes d'énonciation et chaîne de diffusion : discours de la recherche adressé à des non-chercheurs lors d'un rassemblement associatif international localisé, elle s'adresse désormais à tous les internautes, sourds ou entendants, chercheurs ou non.

Pour en revenir aux chercheurs sourds au sein des *Deaf studies*, il me paraît important de souligner qu'ils se distinguent – de la majorité des chercheurs entendants autant que de la majorité des sourds – par leur participation à l'ensemble de ces espaces mis en réseau. Assumant la portée transformative des *Deaf studies*, ils prennent eux-mêmes en charge la diffusion de la recherche au sein des communautés *Sourdes*, à partir de compétences linguistiques permettant la production d'un discours académique aussi bien en langue des signes qu'à l'écrit en anglais²¹⁰, autant que sa traduction d'une langue à l'autre et sa diffusion ou vulgarisation dans d'autres registres.

Ces réseaux académiques se déploient également sur les réseaux sociaux. Twitter constitue une plateforme particulièrement investie, ainsi que le souligne un linguiste entendant australien s'adressant à un Sourd britannique émigré en Australie dans les commentaires d'une publication sur facebook :

I'm interested in the debates on Twitter amongst deaf academics about language shaming, translanguaging/language mixing, the D/d distinction, issues around 'native signers' etc. I've learned a lot, and I can recommend it. :-) [...] It seems to me that the groundbreaking discussions in Deaf studies by deaf academics are on Twitter, and not so much on FB [facebook]. It's about following deaf academics as they share their latest work.

D'importants éléments de l'activité sur les réseaux sociaux apparaissent ici : sa vitesse/réactivité et sa dimension dialogique. D'une manière similaire, à partir d'une veille sur les réseaux sociaux, j'alimente personnellement mon travail à partir de l'étude de *conversations* en ligne. Je prendrai l'exemple de deux sujets qui ont émergé en lien avec l'actualité, ces derniers mois : la question des interprètes sourds et celle de l'impact social de la gestion de la crise de la Covid-19 sur les communautés *Sourdes* – les deux

210A un autre niveau, nous verrons de quelle manière les compétences bilingues importent dans le milieu artistique, notamment à partir du profil historique des premiers comédiens sourds du NTD, diplômés de Gallaudet.

sujets se recoupant en partie.

La discussion sur les interprètes sourds s'est notamment développée en France autour des posts du traducteur et interprète sourd Vivien Fontvieille. Elle est alimentée par la visibilité croissante des interprètes sourds auxquels il est appelé à l'occasion des prises de parole publiques liées à la pandémie, à l'étranger, et particulièrement aux États-Unis. Par ailleurs, la crise de la Covid a également été l'occasion pour des chercheurs sourds d'interroger les conditions de leur participation à des *meetings* à distance, qu'il s'agisse de comparer les outils de visioconférences ou de réitérer les enjeux de l'interprétation à partir de sa pratique en ligne²¹¹. Si cette réflexion s'inscrit dans la continuité de travaux et débats questionnant notamment la collaboration effective entre sourds et entendants au sein des *Deaf studies*²¹², le partage d'un billet sur *Acadeafic* en permet l'*actualisation*. Mais c'est également une opportunité afin de resserrer les liens temporels entre la situation observée et le discours analytique produit à son endroit, notamment dans la perspective d'une transformation des pratiques. Autrement dit, un tel billet, bien qu'il conserve une portée analytique plus large et s'intègre à un domaine et une démarche de recherche établis, s'adresse directement aux collègues des auteur-e-s ainsi qu'aux institutions de recherche qui les emploient.

À travers ces exemples, la nouvelle génération de chercheurs sourds semblent répondre à cette question : si le but des *Deaf studies* est le changement social via la participation des sourds à la production de discours les concernant, sans abandonner la visée et le projet de connaissance scientifiques qui les anime tout autant, dans quelle mesure est-il légitime de privilégier l'arène scientifique, ou plutôt ses espaces les plus exclusifs, à l'exclusion d'autres espaces, complémentaires ou supplémentaires ?

On l'a vu, il ne s'agit pas de se soustraire à l'évaluation par les pairs, telle qu'elle existe dans la recherche institutionnalisée (recrutement, publication dans des revues à comité de lecture) – encore une fois, cette génération de chercheurs se distingue plutôt par ses efforts pour publier en dehors du champ des *Deaf studies*, et le dialogue avec d'autres champs et disciplines. Il s'agit d'enrichir la démarche scientifique par un

211« The COVID-19 pandemic and deaf participation in meetings in the academic workplace » – <https://acadeafic.org/2020/05/08/participation/>

212Encore une fois, les enjeux principaux sont partagés par l'ensemble des professionnels sourds : « exister pour un collectif de travail, prendre place dans une circulation d'informations » (Dalle-Nazébi et Kerbouc'h, 2013 : 162).

dialogue plus direct avec leurs pairs, chercheurs entendants et sourds non chercheurs.

De manière plus générale, le développement de discours académiques en langue des signes déployés en ligne à partir de la mise en réseaux de divers espaces « virtuels » constitue une *traduction* dans le champ scientifique de la généralisation de la production de discours en langue des signes sur la toile autant que de l'importance des réseaux sociaux²¹³ dans les pratiques communicatives contemporaines des sourds (İlkbaşaran, 2015).

Or, le discours des *Deaf studies* n'est pas le seul à se diffuser en ligne auprès des sourds. Les internautes sourds s'imprègnent également des discours féministes contemporains ou en lien avec la lutte contre les inégalités raciales dans le contexte américain. Ces emprunts et ces circulations²¹⁴ vont beaucoup plus vite que la littérature scientifique. A cet égard, certaines de ces appropriations conceptuelles ne font pas – ou pas encore ? – partie du discours des *Deaf studies*.

Sans les développer, je prendrai le double exemple de l'apparition des expressions d'« *hearing savior* » et d'« *hearsplaining* », calqué respectivement sur celles de « *white savior* » et de « *mansplaining* ». Si la seconde n'a pas fait son chemin jusque dans l'espace francophone, en 2017, elle a fait l'objet d'une présentation sur le très populaire media en ligne *Sourd, The Limping Chicken*²¹⁵. Quant à la première, elle fut très récemment commentée dans une vidéo du rappeur Erremsi intitulée « Le "Hearing Savior", c'est quoi ? »²¹⁶.

Ce qui m'intéresse, c'est que dans les deux cas, ces circulations passent par des formes de publications bilingues (respectivement un billet de blog en anglais avec

213 Au delà des réseaux sociaux, la généralisation de l'usage d'outils d'enregistrement audiovisuel, notamment les caméras de *smartphones*, ont renforcé la banalisation de la diffusion de discours en langue des signes sur internet. Encore une fois, si l'importance des « communautés virtuelles » pour d'autres minorités a pu être soulignée dans une perspective sociolinguistique et politique (Guillem Belmar, Maggie Glass 2019), la question inédite de la compatibilité des formes discursives signées avec ces espaces introduit des enjeux propres aux *Sourds* et à la modalité des langues gestuelles.

214 Notons que parallèlement à l'activité en ligne des *Sourds*, ces circulations sont permises par un certain « essor du féminisme en ligne » (Bertrand, 2018).

215 <https://limpingchicken.com/2017/11/30/charlie-swinbourne-ive-started-to-use-the-term-hearsplaining-heres-what-it-means/>

« Welcome to The Limping Chicken, the UK's independently-run deaf blog and news site ».

216 <https://www.youtube.com/watch?v=aNZsebsSh6E>

Erremsi diffuse sur sa chaîne Youtube une série de vidéos intitulée « Parlons peu, signons bien » qui discute principalement l'attitude des entendants vis-à-vis des *Sourds*. Ainsi, les deux premiers épisodes s'intitulent « Pourquoi dit-on Langue des Signes et pas Langage des Signes ? » et « Pourquoi dit-on Sourds et pas sourds-muets ? ».

traduction en BSL et une vidéo Youtube où le locuteur principal en langue vocale se partage l'écran avec l'interprète en langue des signes, accompagné de sous-titres intégrés). Ces publications discutent en langues des signes, en les transposant dans le contexte des relations sourds/entendants, des expressions issues de langues vocales pour désigner des comportements discriminatoires, respectivement racistes et sexistes, relatifs à d'autres groupes socialement identifiés.

À l'instar de l'ouverture des *Deaf studies* à des champs disciplinaires de plus en plus variés, au-delà des relations entre sourds et entendants au sein des *Deaf studies*, et de leurs relations aux communautés sourdes, ces circulations et transferts font état de relations entre diverses communautés linguistiques et scientifiques, dans un contexte de communication numérisée et globalisée, où des théories issues de diverses sciences humaines et sociales concernant l'étude d'autres groupes et discriminations, sont donc parfois directement appropriées par les communautés *Sourdes*.

Ainsi, alors que l'idée de « culture sourde » a largement émergé au sein des *Deaf studies* et contribué à la construction de discours et revendications politiques en termes de « minorité linguistique et culturelle » de la part des sourds, aujourd'hui, ces revendications et discours sont parfois alimentés par d'autres sources. Néanmoins, de la même manière que la seconde génération des *Deaf studies* s'appuie sur la première, ces nouveaux discours ne remettent pas en cause le socle d'une identité collective linguistique et culturelle : ils l'actualisent, en proposent des variations ou des lectures au prisme d'autres discours politiques, militants, scientifiques.

Au cours du réveil Sourd, en France, les chercheurs entendants collaboraient avec les sourds et le milieu associatif, alors qu'au même moment, les chercheurs sourds américains participaient à l'institutionnalisation des *Deaf studies*. Aujourd'hui, des deux côtés de l'Atlantique, les combinaisons de relations entre chercheurs et non chercheurs, sourds et entendants, espaces académiques et non académiques de production de discours, en langues des signes ou en langues vocale, se sont diversifiées et complexifiées. À travers la publication en langue des signes, mais aussi les colloques internationaux auxquels participent les chercheurs sourds, les séminaires et enseignements dans leur institutions de recherche ainsi que le travail quotidien avec leurs collègues entendants, d'objet d'étude des *Deaf studies*, les langues des signes sont

devenues langues des *Deaf studies*.

Acte II
Le théâtre des signes
De l'institutionnalisation des théâtres sourds

Chapitre 5

Des « nouvelles directions » pour l'étude des pratiques artistiques en langue des signes

Des « nouvelles directions » pour l'étude des pratiques artistiques en langue des signes

En guise de préambule à un article de 2008 intitulé « Les structures du champ chorégraphique français », Sylvia Faure met en exergue cette citation de Max Weber (1998) :

La professionnalisation d'un art procède d'une autonomisation de l'esthétique ainsi que d'une spécialisation des activités contenues dans un domaine artistique : la théorisation, l'enseignement, la recherche esthétique (Weber cité par Faure, 2008 : 83).

À sa lecture, la pertinence de cette analyse m'a immédiatement paru applicable à une réflexion contemporaine concernant les pratiques artistiques en langue des signes – à l'instar de nombreux points d'attention retenus par Sylvia Faure afin de questionner les évolutions des pratiques professionnelles de la danse en France, à l'aune du XXI^e siècle. L'étude de la relation entre les éléments de ce triptyque (corpus théoriques, formations et recherche artistique), autant que leurs évolutions respectives, peut ainsi donner forme à une histoire de la professionnalisation des créateurs en langue des signes et de l'institutionnalisation (Brandl, 2009) de leurs pratiques.

Dans ce chapitre, il s'agira tout d'abord de sortir de l'ombre un texte théorique qui nous servira à la fois à aborder l'histoire de la professionnalisation des pratiques artistiques en langue des signes aux États-Unis, et à baliser l'analyse d'œuvres actuelles. Cette réflexion sur la professionnalisation sera poursuivie au chapitre suivant où nous nous pencherons sur l'histoire croisée des premiers théâtres professionnels « sourds » aux États-Unis et en France. En guise de fil rouge, qu'il soit question de compagnies, d'œuvres, de processus artistiques, nous poursuivrons ces allers-retours entre France et États-Unis, jusqu'à la situation des créateurs d'aujourd'hui.

À la recherche de « nouvelles directions » ?

Mon séjour de recherche à UCLA fut notamment l'occasion de fructueuses recherches bibliographiques en ce qui concerne la langue des signes et les pratiques artistiques. C'est particulièrement le cas en ce qui concerne le « manuscrit » *Sign-*

*Language Theatre and Deaf Theatre : New Definitions and Directions*²¹⁷ de 1976 (Miles & Fant). Outre la date canonique pour l'espace français – il s'agit de la date de création d'IVT, qui fêta ainsi ses quarante ans en 2016 –, il s'agit d'une tentative unique de typologie des pratiques artistiques en langue des signes à partir des expériences américaines de l'époque. À ce jour, aucun autre texte de cette envergure n'existe en français ou en anglais – ou pourrais-je dire plus humblement que je n'en ai aucune trace dans mes corpus bibliographiques.

Je le repérai initialement dans le catalogue de la bibliothèque de CSUN (*California State University in Northridge* – Université « publique »²¹⁸ de Californie de Northridge), et me rendît sur le campus afin de le consulter dans les rayons de la bibliothèque Oviatt²¹⁹. Ce fut également l'occasion de l'une de mes visites ethnographiques sur ce campus, que me fit visiter Kailyn²²⁰, une étudiante sourde que j'ai eu l'occasion de rencontrer par la suite à Strasbourg puis à Reims, au festival Clin d'œil. Une fois la référence identifiée, j'en fis parallèlement l'acquisition électronique via le portail en ligne ERIC²²¹.

Afin de nous plonger davantage au sein de cette contribution emblématique de la théorisation des pratiques artistiques en langue des signes, je propose un retour critique sur sa postérité – à partir de laquelle la plupart des lecteurs y ont actuellement accès – notamment en la soumettant à la comparaison avec le texte original, lorsqu'il y est fait référence.

Ainsi, malgré l'originalité du texte, je fus surpris de son écho aussi certain que

217 Bien que l'article ne traite pas que partiellement des pratiques artistiques, je m'étais inspiré de ce titre pour mon premier texte publié en anglais (Schmitt, 2013).

218 Les articles de wikipédia concernant le système universitaire américain constituent une première description pertinente des distinctions particulières entre « privé » et « public » qui le caractérisent : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_state_universities_in_the_United_States https://fr.wikipedia.org/wiki/Universit%C3%A9s_aux_%C3%89tats-Unis#Priv%C3%A9_et_public

219 Il s'agit de la principale bibliothèque du campus. Si un lecteur venait à s'y promener, on y retrouvera le fameux manuscrit sous la côte HV2508.M54. À noter, comme dans de nombreuses bibliothèques américaines, la plupart des ouvrages sont directement accessibles dans d'immenses salles-étages remplies d'étagères.

220 D'un « campus Sourde » à un autre, Kailyn est aujourd'hui étudiante à l'université Gallaudet. Elle a récemment participé à la publication en ligne d'une *Lettre ouverte en ASL à propos de l'intersectionnalité* : <https://youtu.be/JcTYXpofA10>.

221 <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED132807.pdf> (consulté le 8 octobre 2018)

« ERIC est une bibliothèque en ligne d'information et de recherche en éducation, financé par l'Institut des sciences de l'éducation (IES) du département d'éducation américain » - « ERIC is an online library of education research and information, sponsored by the Institute of Education Sciences (IES) of the U.S. Department of Education ».

discret dans la littérature spécialisée américaine. Tandis que comme nous l'avons vu, les textes – qu'ils soient théoriques ou descriptifs – traitant des pratiques artistiques en langue des signes demeurent rares en langue française comme anglaise, les références à Miles & Fant sont aussi fréquentes que superficielles – lorsqu'elles ne relèvent pas du contresens, de l'interprétation approximative, voire de la « trahison »²²². Par ailleurs, à ce jour, le texte m'a semblé demeurer inconnu en France.

Pourtant, l'influence de ce texte – ou en tout cas, sa pertinence – semble pouvoir être identifiée à partir des thèmes privilégiés par la littérature récente : la place de l'expérience sourde dans la création (Berson, 2005), la responsabilité des créateurs (Bradford, 2005), l'importance du collectif pour la création (Peters, 2006). Il s'agit d'autant d'enjeux contemporains, régulièrement au cœur de débats et polémiques sur lesquels insistaient explicitement Miles & Fant.

Je propose tout d'abord de nous attarder sur l'identité des textes qui me permettent de formuler l'hypothèse d'un abandon des « nouvelles directions » énoncées par Miles & Fant.

Corpus : intertextualité entre *Deaf studies*, *disability studies* et *performance studies*

Le corpus ici retenu s'est vu constituer de manière semi-« opportuniste »²²³, en compilant au fil de mes recherches bibliographiques des articles traitant du théâtre en langue des signes. Autrement dit, au-delà la recherche thématique, ce fut bien d'abord l'opportunité d'avoir ces documents en main qui fonda le corpus, parallèlement au

222L'expression de « trahison » s'oppose ici au concept de « fidélité » tel qu'on le retrouve dans les théories de la traduction et de l'interprétation (Schwerter et Dick, 2013). Je l'applique ici à la citation et à l'interprétation – au sens de l'opération à l'œuvre dans toute lecture et activité linguistique – dans le cadre de la recherche en sciences humaines, lorsque la confrontation entre la référence ou la citation et les textes originaux permet vraisemblablement de mettre en évidence une interprétation qui échoue à convaincre la « communauté des traducteurs-interprètes » (Bonney, 2000) des textes cités. On pourra également se référer aux réflexions d'Umberto Eco concernant *Les limites de l'interprétation* (1992).

223Sur la question des « corpus » en linguistique, voir notamment le numéro 171 de la revue *Langages* (Cori, David et Léon, 2008), et le numéro 19 de la revue *Scolia* (2005) – notamment les contributions de Debaisieux (2005) et Habert (2005) –, ou encore l'ouvrage collectif dirigé par Williams (2005) sur *La linguistique de corpus* – et notamment les contributions de Rastier (2005) et Jacques (2005).

Et si l'on peut considérer les « corpus opportunistes » comme « des collections de documents utilisées moins parce que leurs caractéristiques s'accordent aux buts de la recherche que parce qu'ils sont relativement disponibles » (Habert et al., 1997), il me semble cependant que tout corpus repose en partie sur l'opportunité d'accéder aux documents qui le constitueront – indépendamment des jugements que l'on pourra porter concernant la pertinence de leur adéquation avec les buts de la recherche.

repérage de l'intertextualité qui les liait. En effet, cette compilation thématique initiale s'est consolidée dans la mesure où une partie des auteurs des textes rassemblés font référence les uns aux autres, ou possèdent des références communes. Par ailleurs, tous les textes retenus s'inscrivent, à des degrés divers, au croisement entre *Deaf Studies*, *disability studies* et *performance studies*. *Last but not least*, enfin et surtout, préside à l'étude proposée ici, le fait que la plupart d'entre eux font référence au texte de Miles & Fant. Le tableau suivant présente de manière synthétique²²⁴ les textes rassemblés :

Auteurs	Année	Titre	Ouvrage / revue
Dorothy MILES et Louie FANT	1976	<i>Sign-Language Theatre and Deaf Theatre</i>	
Hilary COHEN	1989	« Theatre by and for the Deaf »	<i>The Drama Review</i>
Donald BANGS	1994	« What is a Deaf Performing Arts Experience »	<i>The Deaf Way</i>
Samuel ZACHARY	1995	« The NTD and the Teatr mimiki i zhesta »	<i>Theatre Topics</i>
Jessica BERSON	2005	« Performing Deaf Identity »	<i>Bodies in Commotion : Disability & Performance</i>
Shannon BRADFORD	2005	« The NTD : Artistic Freedom & Cultural Responsibility in the Use of ASL »	
Cynthia PETERS	2006	« Deaf American Theater »	<i>Signing the Body Poetic : Essays in ASL Literature</i>
Michael DAVIDSON	2006 [2002]	« Hearing Things : The Scandal of Speech in Deaf Performance »	
Kanta KOCHHAR-L.	2006	« Hearing Difference across Theatres : Experimental, Disability, and Deaf Performance »	<i>Theatre Journal</i>
Anastasia KAYIATOS	2010	« Sooner Speaking than Silent, Sooner Silent than Mute : Soviet Deaf Theatre and Pantomime after Stalin ».	<i>Theatre Survey</i>

Il s'agit premièrement de deux articles (Berson, 2005 ; Bradford, 2005) consacrés au théâtre en langues des signes, intitulés respectivement, « *Performing Deaf*

²²⁴Je me suis notamment permis de supprimer certains sous-titres ou d'user d'abréviations absentes des titres originaux.

Identity : Toward a Continuum of Deaf Performance » / « Représenter l'identité Sourde : vers un continuum de la performance Sourde » (Berson, 2005 : 42-55) et « *The National Theatre of the Deaf : Artistic Freedom & Cultural Responsibility in the Use of American Sign Language* » / « Le Théâtre National des Sourds : liberté artistique et responsabilité culturelle dans l'usage de la langue des signes américaine » (Bradford, 2005 : 86-94), issus d'un ouvrage collectif : *Bodies in Commotion : Disability & Performance* (Sandahl & Auslander, 2005), publié aux presses de l'université de Michigan – *University of Michigan Press*. Ainsi que son titre le suggère, celui-ci s'inscrit donc au croisement entre *disability studies* et *performance studies*, avec une ouverture vers les *Deaf studies*.

L'introduction de l'ouvrage fournit une « brève généalogie » de ces relations entre *disability studies* et *performance studies* (*ibid.* : 6), tandis que cette double inscription se traduit également par des références à des auteurs phares de ces champs (Snyder & Mitchell, 2000 ; Davis, 2002 ; Schechner, 1988). L'ouverture théorique aux *Deaf studies* est plus timide, puisque moins de deux paragraphes y sont consacrés dans cette section de l'introduction, avec pour seule référence un ouvrage de synthèse de 1996²²⁵ (Lane, Hoffmeister et Bahan). À cela s'ajoute discrètement²²⁶ la mention en note de bas de page d'un ouvrage d'une des contributrices (Brueggeman, 1999) indiquant que celui-ci contient « des analyses du théâtre et de l'art performance Sourds » (Sandahl & Auslander, 2005 : 11).

Issus d'un autre ouvrage collectif, incontournable dans le champ des études des pratiques artistiques en langue des signes, publié aux presses de l'université de Californie / *University of California Press*, *Signing the Body Poetic : Essays on American Sign Language Literature* (Bauman, Nelson & Rose, 2006), deux autres articles de mon corpus visant à l'étude de la postérité du manuscrit de Miles & Fant appartiennent sans ambiguïté au champ des *Deaf studies* : « *Deaf American Theater* » de Cynthia Peters (2006 : 71-92) et « *Hearing Things: The Scandal of Speech in Deaf Performance* » de Michael Davidson (2006 : 216-233).

²²⁵Passons sur le fait que celui-ci est mal référencé, puisqu'un seul des trois directeurs de l'ouvrage est mentionné, avec une faute dans son nom.

²²⁶Discretion particulièrement apparente, puisque cette référence vient compléter celle à six autres ouvrages, quant à eux, énoncés dans le corps du texte, concernant handicap et performance.

En effet, au-delà de la question artistique, il s'agit d'un ouvrage de référence que l'on peut situer « au cœur » des *Deaf studies* : avec notamment un avant-propos de William Stokoe, des contributions de Ben Bahan et Christopher Krentz, et une postface de Carol Padden. Retenons également une préface par W.J.T. Mitchell – une piste concernant cette fois-ci l'ouverture des *Deaf studies* aux *disability studies*.

À ces quatre premiers textes s'ajoutent deux articles concernant les pratiques artistiques des sourds en Russie. Tout d'abord, la monographie croisée comparant le *Teatr mimiki i zhesta* (*Moscow Theatre of Sign and Gesture* – MTSG²²⁷) et le NTD (*National Theatre of the Deaf*), par Samuel Zachary (1995), s'installa légitimement dans ce corpus, d'une part, parce qu'elle fait référence au texte de Miles & Fant, d'autre part, parce qu'elle est citée par Jessica Berson. Ensuite, j'ai retenu l'article « *Sooner Speaking than Silent, Sooner Silent than Mute : Soviet Deaf Theatre and Pantomime after Stalin* » d'Anastasia Kayiatos (2010), parce qu'il cite l'article de Jessica Berson – mais ne fait aucune mention du texte de Samuel Zachary traitant de la situation russe, bien que ce dernier soit cité par Berson, comme nous venons de le voir – et parce qu'il fait état d'une bibliographie semblable aux ouvrages collectifs cités ci-dessus dont il partage certaines références – à nouveau un mélange de *disability studies*, de *Deaf studies* et de *performance studies* (Synder & Mitchell, 2001 ; Ladd, 2008 ; Lane, 1992 ; Schechner, 2002).

J'ai également retenu l'article « *Hearing Difference across Theatres : Experimental, Disability, and Deaf Performance* » de Kanta Kochhar-Lindgren (2006), car l'auteure cite l'article de Michael Davidson (2006), et partage également la référence à ces trois champs, via les mêmes auteurs (Davis, 1995 ; 1997 ; Bauman, 1997 ; Brueggeman, 2000 ; Lane, 1992 ; Sandhal, 2005 ; Schechner, 1991 ; Mitchell, 1989 ; 2001).

De plus, la référence à Michael Davidson par Kanta Kochhar-Lindgren prend source par l'analyse d'une même œuvre. En effet, à l'instar de Davidson, Kochhar-Lindgren construit son propos sur l'analyse de *Phantom's shifts*, par l'artiste sourd britannique Aaron Williamson – ainsi que sur celle de *Big River* du *Deaf West Theatre*.

Enfin, j'ai ajouté deux autres textes, « *Theatre by and for the Deaf* » d'Hilary

²²⁷Notons que la traduction de Kayiatos (2010) semble plus appropriée : *Moscow Theatre Of Mimicry and Gesture*. Nous retiendrons donc à présent son abbréviation : TMG.

Cohen (1989) et « *What is a Deaf Performing Arts Experience* » de Donald Bangs (1994), car Jessica Berson et Donald Bangs font référence au texte d'Hilary Cohen, tandis Jessica Berson fait référence à Donald Bangs. Par ailleurs, nous verrons que Cynthia Peters aussi a probablement lu Donald Bangs – bien qu'elle n'y fasse pas référence.

Concernant le texte d'Hilary Cohen, il permet également de souligner l'existence de relations entre *Deaf studies* et *performance studies* antérieures à celles dont témoignent le reste du corpus. En effet, il fut publié dans *The Drama Review*²²⁸ dont l'un des éditeurs historiques ne fut autre que Richard Schechner, un des fondateurs des *performance studies*. Quant au texte de Donald Bangs, il fut publié dans les actes de la première édition d'un important colloque consacré à la culture sourde, le fameux *Deaf Way*, et commente Miles & Fant.

Autrement dit, j'ai rassemblé et retenu une constellation de textes citant Miles & Fant – c'est donc le cas de Bangs (1994), Zachary (1995), Berson (2005) et Peters (2006) – ou qui citent des textes citant Miles & Fant – c'est le cas de Bradford (2005) qui cite Zachary (2005) et de Kayiatos qui cite Berson (2005). En ce qui concerne ce premier ensemble intertextuel, il fut élargi en tenant compte d'autres relations intertextuelles : le texte de Michael Davidson (2006) fut retenu car il figure dans le même ouvrage collectif que le texte de Cynthia Peters (2006), le texte de Kanta Kochhar-Lindgren (2006) car on y trouve une référence au texte de Michael Davidson. Ces deux derniers textes participent également de l'illustration des relations entre *Deaf studies*, *disability studies* et *performance studies*.

Enfin, rappelons que cette étude est donc née du croisement de deux démarches : ma « passion » pour le texte de Miles & Fant, d'une part, le rassemblement de références bibliographiques concernant le théâtre et la langue des signes, d'autre part. En effet, ma première présentation autour de Miles & Fant ne faisait aucun lien avec ces textes, tandis que ceux-ci ne furent pas initialement collectés parce qu'ils faisaient référence à Miles & Fant mais parce qu'ils traitaient plus largement des pratiques artistiques en langue des signes. C'est la lecture attentive de Miles & Fant, associée à

²²⁸Notons que dans le cas de ce texte, l'établissement d'une intertextualité n'est possible que dans un « sens » – celui du repérage des textes qui le citent – dans la mesure où, « critique de spectacles », il ne contient aucune référence.

l'identification de la récurrence de leur mention dans la littérature, qui a donc mené à la construction de ce corpus en vue d'interroger les limites de leur postérité ainsi que l'abandon théorique des « nouvelles directions » qu'ils proposaient.

Théâtre en langue des signes, théâtre de la langue des signes et théâtre sourd

Actuellement, les termes *théâtre des sourds*, *art dramatique sourd*, *théâtre sourd*, *théâtre de la langue des signes* semblent être utilisés de manière interchangeable. Cela entraîne de la confusion pour toutes les parties concernées. Le public entendant peut être conduit de manière erronée à croire que les productions sont seulement pour les personnes sourdes (il y a confusion entre les propositions « *des sourds* » et « *pour les sourds* »). D'autre part, de nombreuses productions en langue des signes se révèlent *plus* attrayantes pour le public entendant que pour le public sourd, et les personnes sourdes se sentent trompées et dépossédées. Une partie de cette confusion et de cette sensation de malaise pourrait être évitée par une simplification et une standardisation des termes, qui non seulement informerait le public sur ce à quoi s'attendre, mais clarifierait également les objectifs de chaque production pour le metteur en scène et les comédiens impliqués, et ainsi servirait à améliorer le niveau des œuvres présentées. Les auteurs ont choisi les termes *théâtre de la langue des signes* et *théâtre sourd* avec ces objectifs en tête²²⁹.

Il ne s'agit pas ici de commenter la pertinence que conserve indubitablement le texte, notamment en ce qui concernerait l'analyse des pratiques artistiques en langue des signes, actuellement, en France²³⁰. Cependant, la question des termes servant à désigner

229« *At the present time, the terms theatre of the deaf, deaf drama, deaf theatre, sign-language theatre, and silent theatre appear to be used interchangeably. This is confusing for everyone concerned. The hearing public may be misled to believe that the productions are for deaf persons only (there is confusion between the phrases "of the deaf" and "for the deaf"). On the other hand, many sign-language productions turn out to be more appealing to hearing than to deaf audiences, and deaf persons feel cheated and deprived. Some of this confusion and ill-feeling could be avoided by a simplification and standardization of terms, which would not only inform the public of what to expect, but would clarify the objectives each production for the director and actors involved, and thus serve to improve the level of work offered. The authors have selected the terms sign-language theatre and deaf theatre these goals in mind* » (Miles & Fant, 1976 : 4).

230Voir à ce sujet, le chapitre « Du chan(t)signe », et notamment les efforts déclaratifs d'Emmanuelle Laborit pour expliquer qu'il ne s'adresse pas qu'aux sourds d'une part, et les réticences de certains sourds face à cette pratique, d'autre part.

les types de création demeure entière. Pour ma part, en ce qui concerne le texte de 1976, j'ai choisi de traduire *sign-language theatre* par *théâtre de la langue des signes* et non par *théâtre en langue des signes* notamment car le *théâtre sourd* tel qu'il est défini par Miles & Fant est également un théâtre *en* langue des signes.

Bien plus, ce qui distingue ces deux formes pour Miles & Fant, c'est que ce *théâtre de la langue des signes* met avant tout en scène la langue des signes comme medium – parfois en ayant recours à diverses formes d'« esthétisation » qui compromettent sa compréhension par les locuteurs de la langue des signes (chapitre 2) – tandis que le *théâtre sourd* met avant tout en scène la surdité, ou l'expérience sourde/de la surdité, des comédiens et des personnages. La langue des signes y est moyen de communication – la langue partagée entre comédiens et spectateurs – avant d'être développée comme forme artistique²³¹. Ainsi, jusqu'à un certain point, il pourrait s'agir d'un *théâtre de la surdité*. Cependant, du point de vue de la traduction, j'ai jugé que nous nous éloignerions trop du terme retenu par Miles & Fant.

Un modèle bipolaire ?

Dans son texte, Jessica Berson (2005) déclare complexifier la distinction entre *théâtre de la langue des signes* et *théâtre sourd* élaborée par Miles & Fant en proposant un continuum – d'externe à interne²³². Il s'agit selon moi d'un projet péremptoire qui ne tient compte ni de la diversification des pratiques au cours des quarante ans qui séparent

231« Le *théâtre sourd* utilise premièrement la langue des signes comme moyen de communication, et secondairement comme une forme artistique. Son but est d'être pleinement compréhensible sans dépendance vis-à-vis des mots parlés, et lorsque l'un ou l'autre doit être sacrifié à des fins artistiques, c'est la parole vocale qui est abandonnée plutôt que la langue des signes » - « Deaf theatre [thus] uses sign language as a means of communication first, and as an art form second. Its aim is to be fully comprehensible without dependence on the spoken word, and where one or the other must be sacrificed for the sake of artistry, it is speech that is abandoned before sign language. » (ibid. : 6)

232« The spectrum of Deaf performance can be described along a continuum that stretches from "outside" to "inside" performance. Outside performances can include interpreted theatre and productions in which hearing actors "shadow" Deaf actors, and are intended for audiences that are both hearing and Deaf. I am defining inside performances as those by Deaf artists for Deaf audiences, or those that privilege the theatrical experience of Deaf viewers » / « Le spectre de la performance Sourde peut être décrit selon un continuum qui s'étend de la performance « externe » à la performance « interne ». Les représentations extérieures peuvent inclure le théâtre interprété et les productions dans les lesquelles les acteurs entendants « doublent » les acteurs Sourds, et sont adressées à des publics qui sont à la fois entendants et Sourds. Je définis les performances internes comme celles d'artistes Sourds pour des publics Sourds, ou celles qui privilégient l'expérience théâtrale des spectateurs Sourds » (Berson, 2005 :43). Notons que privilégier l'expérience des spectateurs sourds constitue l'un des critères de définition du *théâtre sourd* par Miles & Fant.

les deux écrits, ni des précautions initiales qui accompagnent la typologie de Miles & Fant.

En effet, la typologie à visée analytique et comparative de Miles & Fant a été élaborée à partir des deux principales voies empruntées par les productions de leur époque. Il est important de souligner que pour eux celles-ci ne sont en aucun cas mutuellement exclusives²³³. Il me paraît donc approximatif de réduire leurs propositions à un modèle bipolaire (Berson, 2005 : 43) – ou en tout cas un projet en partie caduque que de remplacer cette supposée bipolarité, qui réduirait les possibilités descriptives ou analytiques, par un continuum.

Par ailleurs, l'une des caractéristiques « originales » du modèle de Jessica Berson serait la prise en compte du public visé (ibid.). Cependant, on retrouve facilement divers passages concernant cet aspect du public dans le texte de 1976. Reprenant ici un passage explicite parmi d'autres, voici comment Miles & Fant concluent une de leurs principales sections introductives sur « la langue des signes comme medium artistique » :

En dernière analyse, le choix de medium (ou de système) pour toute production ou élément d'une production de *théâtre sourd* ou de *théâtre de la langue des signes* dépend des mêmes critères qui s'appliquent à la sélection des matériaux : le public auquel elle s'adresse, les aptitudes des personnes concernées, et les matériaux utilisés²³⁴.

Bien plus, un seul regard au sommaire du texte de Miles & Fant permet d'identifier une sous-section intitulée « Public/*Audience* » (Miles & Fant, 1976 : 25-28)²³⁵. Comment peut-on alors expliquer les prétentions de Jessica Berson – celles de

233« Deaf theatre and sign-language theatre are not mutually exclusive styles » / « Théâtre sourd et théâtre de la langue des signes ne sont pas des styles mutuellement exclusifs » (Miles & Fant, 1976 : 7).

234« In the final analysis, the choice of medium (system) for any production or part of a production of either deaf or sign-language theatre depends upon the same criteria that apply to the selection of material: the audience for which it is intended, the abilities of the people concerned, and the material used » (Miles & Fant, 1976 : 17).

235Cette importance du public dans la contribution de Miles & Fant est par ailleurs retenue et soulignée par William Schlosser, le directeur du département de théâtre de CSUN, dans la conclusion de sa préface, lorsqu'il évoque « le développement d'un théâtre qui répond à la fois à ses obligations envers son public et constitue une véritable œuvre d'art » - « the development of a theatre that both meets its obligation to its audience and is truly a work of art » (Miles & Fant, 1976 : IV).

proposer un modèle qui se distinguerait par une attention au public, que Miles & Fant aurait négligé ?

Je forge l'hypothèse d'un traitement superficiel qui s'explique par une lecture de seconde main. En effet, dans l'introduction de son article, c'est en fait via Donald Bangs (1994) que Jessica Berson cite Miles & Fant. Voici les deux paragraphes du texte de Donald Bangs repris par Jessica Berson :

Dans le théâtre en langue des signes :

La production est basée sur le texte d'une pièce d'un auteur entendant, traduit en langue des signes. Elle est jouée par deux ensembles de comédiens, un ensemble signant dans une position proéminente et un ensemble vocal moins remarquable. L'œuvre ne traite pas de la surdité ou de situations impliquant des personnages sourds²³⁶.

Dans le théâtre Sourd :

Le travail est basé sur des situations propres aux personnes Sourdes et est généralement joué dans un style réaliste ou naturaliste. Souvent, la performance est présentée uniquement en langue des signes, sans narration vocale. Le thème ou le motif de l'œuvre implique des sujets de préoccupation des personnes Sourdes ou des conflits entre personnes Sourdes et entendantes²³⁷.

On retrouve bien l'absence du traitement de la surdité par le *théâtre de la langue des signes* typique de la définition de Miles & Fant. Cependant, en consultant le texte de Donald Bangs auquel fait référence Jessica Berson pour citer Miles & Fant, je fus intrigué par le fait que l'auteur recourt à une pagination de cinq pages pour la mise en exergue de seulement deux paragraphes, dont la présentation suggère néanmoins une citation. En effet, ma propre sélection de citations, à la recherche de passages s'approchant le plus possible de définitions, n'avait pas retenu ces lignes. Et pour cause,

236« *In sign language theater* :

[t]he production is based on the text of a play by a hearing author, translated into sign language. It is performed by two casts, a signing cast in prominent position and a less-noticeable voicing cast. The work does not deal with deafness or situations involving deaf characters » (Bangs, 1994 : 752).

237« *In Deaf theater* :

[t]he work is based on situations unique to Deaf people and is generally performed in a realistic or naturalistic style. Often, the performance is presented solely in sign language, without voice narration. The theme or motif of the work involves issues of concern to Deaf people or conflicts between Deaf and hearing people » (Bangs, 1994 : 752).

après une relecture minutieuse de Miles & Fant, je me rendais à l'évidence qu'il s'agit en fait de deux synthèses proposées par Donald Bangs, reprises par Jessica Berson, tandis que ni l'un ni l'autre ne nous mettent explicitement sur la piste de la construction d'un « discours indirect ». Nous voilà – Donald Bangs et son lectorat, Jessica Berson et son lectorat, mon lectorat et moi-même – éloignés de la source originale.

Je réitère donc l'hypothèse selon laquelle Jessica Berson propose un article visant à critiquer une typologie qu'elle ne maîtrise pas, car énoncée dans un texte qu'elle n'a pas lu. En témoigne l'idée que les définitions de Miles & Fant ne prendraient pas en compte le public visé, alors qu'il est littéralement impossible de manquer l'importance de ses mentions dans le texte de 1976. Or, le public est effectivement absent des définitions proposées par Donald Bangs. J'en déduis que Donald Bangs constitue la source principale sur laquelle Jessica Berson se base pour sa critique de la bipolarité du modèle de Miles & Fant. Cependant, si le *théâtre de la langue des signes* et le *théâtre sourd* chez Miles & Fant pourraient effectivement être qualifiés de pôles, il ne pourrait s'agir que de pôles entre lesquels il est possible d'osciller, à l'image du continuum présenté comme original par Berson.

D'une « expérience nécessairement partagée²³⁸ » à des « identités » figées ?

En « amont » des « synthèses » de Donald Bangs reprises ci-avant, il est pourtant possible d'identifier, dans le texte de Miles & Fant, un paragraphe tout aussi synthétique proposant une définition du *théâtre de la langue des signes*, et ce dès la quatrième page du texte :

Le terme *théâtre de la langue des signes* est utilisé ici pour décrire toute production qui s'appuie sur un texte initialement écrit pour le théâtre parlé [...], ou sur des éléments choisis de la littérature (poésie ou prose) et arrange cette œuvre pour une présentation simultanée en langue parlée et dans la langue des signes utilisées par les personnes sourdes dans ce pays ou cette localité²³⁹.

238 Je fais référence ici à une citation de Bernard Mottez, « canonique » pour les chercheurs français : « On n'est pas sourd tout seul. Il faut être au moins deux pour qu'on puisse parler de surdité. La surdité est un rapport. C'est une expérience nécessairement partagée » (Mottez, [1987] 2006 : 160)

239 « *The term sign-language theatre is used here to describe any production which begins with a text originally written for spoken theatre [...], or with selected items of literature (poetry or prose) and arranges this work for simultaneous presentation in spoken language and in the sign language used by deaf persons in that country or locality* » (Miles & Fant, 1976 : 4-5).

Contrairement à Donald Bangs, à aucun moment, Miles & Fant ne font explicitement référence à l'« identité » sourde ou entendante de l'auteur des matériaux mobilisés par le *théâtre en langue des signes*. Et bien qu'il soit probable – et probablement historiquement juste – qu'un « texte écrit pour le théâtre parlé » ait été le fruit du travail d'un auteur entendant – de manière générale, les auteurs sourds de théâtre demeurent extrêmement rares et peu connus –, les sourds ne sont pas pour autant exclus de cette définition.

Les frontières restent ouvertes, poreuses – contrairement à la catégorisation à partir des identités « sourdes » et « entendantes » qui interdit notamment à une personne sourde d'être l'auteur de tels matériaux – qu'il s'agisse de retrouver les traces historiques d'auteurs sourds ou de laisser cette possibilité ouverte pour le futur.

Cette distinction entre sourds et entendants est également accentuée chez Donald Bangs par l'usage de la majuscule pour le « théâtre Sourd » / « *Deaf theatre* », complètement absente du texte de 1976. Il s'agit là d'un usage issu de la tradition des *Deaf Studies*, attribué à James Woodward²⁴⁰ (Woodward, 1972 ; Schmitt, 2013 ; Bedoin, 2018 : 18 ; chapitre 4).

Des pratiques aux personnes, du côté de Miles & Fant, tout au long de leur écrit, c'est de « personnes sourdes / *deaf persons* » (1976 : 6 ; 10 ; 19 ; etc) dont il est question. Au delà de la seule majuscule, notons également que si en français j'ai choisi de traduire « personnes Sourdes » pour la synthèse du *théâtre sourd* proposé par Donald Bangs, il s'agit chez lui de « *Deaf people* » – que l'on retrouve tout au long de son texte – et non plus de « *deaf persons* ». Il s'agirait de retracer spécifiquement l'apparition et les usages de « *Deaf people* » dans la littérature, dans la mesure où l'expression souligne également l'existence des personnes sourdes locutrices de la langue des signes comme collectif²⁴¹. Ainsi, au gré des « paraphrases » de Donald Bangs, la définition de Miles & Fant est privée de son contexte historique, comme en témoignent l'ajout de la majuscule et la référence aux « *Deaf people* ».

240 Comme je l'ai déjà remarqué au chapitre 4, le rassemblement des paragraphes introductifs et notes de bas de pages où les auteurs se positionnent vis-à-vis de cette convention typographique pourrait à lui seul constituer un précieux corpus afin d'étudier les évolutions conceptuelles et/ou politiques traversant les *Deaf Studies*.

241 Au sein de la littérature contemporaine, d'autres expressions comme *Sign Language People* apparaissent désormais (Kusters & De Meulder, 2013 : 434) – voir chapitre 4.

Sign-language theatre et deaf theatre : des idéaux-types ?

Une autre critique possible à l'encontre de Bangs – et donc de Jessica Berson – concerne la disparition de l'italique. En effet, les termes *théâtre de la langue* et *théâtre sourd* sont systématiquement typographiés en italique par Miles & Fant. On peut aisément y percevoir une précaution supplémentaire afin de ne pas confondre leurs efforts descriptifs à visée théorique, leur typologie analytique de type abstrait, avec une démarche prescriptive. Il est possible de considérer que leurs deux catégories partagent bien des aspects d'un idéal-type (Coenen-Huther, 2003) dans la mesure où elles comportent un nombre d'éléments/critères définitoires/caractéristiques sans qu'il soit attendu que ceux-ci soient toujours présents. Bien plus, comme nous l'avons souligné les catégories ne sont pas exclusives.

En ce qui concerne le *théâtre sourd*, c'est explicitement à partir de la combinaison de tels éléments qu'il est défini :

Le terme *théâtre sourd* a été choisi afin de décrire le type de production qui contient certains ou tous les éléments suivants :

1. Matériaux issus a) de textes existants pour le théâtre conventionnel, adapté de manière à permettre de dépeindre un portrait réaliste de l'expérience sourde, ou b) de textes développés directement à partir des vies et de l'expérience des personnes sourdes, vivantes ou mortes, et présentés soit de manière réaliste soit de manière créative.
2. La reconnaissance sur scène de la surdité ou de l'audition normale des comédiens comme trait du personnage qu'il incarne.
3. Une explication logique pour la présence de narrateurs et pour l'usage de la langue des signes par des personnages entendants, lorsque cela s'applique.²⁴²

On retrouve ici cette « reconnaissance sur scène » – ou mise en scène – de la surdité des comédiens et des personnages que nous avons évoquée précédemment.

242 « *The term deaf theatre has been selected to describe the type of production that contains some or all of the following elements :*

1. *Material taken from a) existing texts for conventional theatre, adapted in such a way as to allow for a realistic portrayal of the deaf experience, or b) texts developed directly from the lives and experience of deaf persons, living or dead, and presented either realistically or as fantasy.*
2. *Onstage acknowledgement of the actor's deafness or normal hearing as a trait of the character he is portraying.*
3. *A logical explanation for the presence of narrators and for the use of sign language by hearing characters, where applicable » (Miles & Fant, 1976 : 6).*

Notons que la possibilité d'adapter des matériaux du « théâtre conventionnel » a également disparu dans la définition « retenue » par Donald Bangs pour le « théâtre Sourd », de même que la possible « fantaisie » ou imagination pour traiter de la vie et de l'expérience des personnes sourdes.

En référence à cette possible fantaisie, ce qui se doit d'être « réaliste » dans le *théâtre sourd* pour Miles & Fant, ce seraient donc les relations entre sourds et entendants, et notamment les modes de communication employés – mais pas nécessairement le contexte narratif global²⁴³. Ainsi, ces situations ne sont pas non plus uniquement « propres aux personnes Sourdes » (Bangs, 1994 : 752), bien qu'elles soient relatives à leur expérience, mais naissent notamment en relation avec les entendants.

Raconter les « vies des personnes sourdes » : vitalité et portée du théâtre (sourd)

Les objectifs du *théâtre sourd* sont : de divertir et d'éclairer les publics sourd et entendant avec des représentations réalistes des vies des personnes sourdes, ou avec des représentations réelles ou imaginaires issues de la perception du monde propre à l'individu sourd ; de fournir aux auteurs de pièces de théâtre sourds et entendants des modèles à partir desquels développer davantage leurs créations ; et d'apporter au public sourd un théâtre auquel ils puissent véritablement s'identifier.²⁴⁴

Publics et auteurs, ainsi, sourds et entendants apparaissent comme concernés par le *théâtre sourd*. La spécificité « sourde » de ce théâtre réside non pas dans l'identité de ses créateurs et publics mais dans la possibilité pour les personnes sourdes de s'y identifier, à partir de la représentation réaliste de leurs vies, ou de représentations issues de leur vision du monde. Relevons ainsi l'absence de la question d'une « identité » sourde qui – tout comme la majuscule ou la référence au « *Deaf people* » – n'était pas à l'ordre du jour des discours académiques ou artistiques en 1976.

Par ailleurs, cette mise en scène des vies et de l'expérience des personnes

243On pourrait ainsi, par exemple, imaginer une personne sourde arrivant au paradis et réclamant un interprète lors de la pesée de son âme par Saint Pierre, comme reflet des situations d'interprétation dans le contexte de la justice.

244« *The objectives of deaf theatre are : to entertain and enlighten both deaf and hearing audiences with realistic portrayals of the lives of deaf persons, or with real or imaginary representations drawn from the deaf person's unique perception of the world; to provide both deaf and hearing playwrights with models from which to develop further creations; and to bring to the deaf public a theatre with which they can truly identify* » (Miles & Fant, 1976 : 6).

sourdes n'est pas sans rappeler l'importance que celles-ci revêtent dans le programme des *Deaf studies* (Schmitt, 2013 : 18-20), au sein desquelles elles remplissent également ce rôle d'identification. Lorsque le directeur de l'Association nationale des sourds américains (*National Association of the Deaf – NAD*) emploie pour la première fois cette expression dans un discours de 1971²⁴⁵, ces recherches qu'il appelle de ses vœux sont directement en relation avec l'idée que les personnes sourdes « doivent avoir une meilleure image d'elles-mêmes et de leurs capacités », afin qu'elles « puissent avancer à notre époque » (Schmitt, 2013 : 18-20 ; Schreiber cité par Krentz, 2009 : 117). À l'instar des *Deaf studies*, il s'agit également pour le théâtre d'offrir des représentations positives de la surdité à partir de la description de ces vies de personnes sourdes.

C'est bien à une telle visée transformative que Miles & Fant se réfèrent lorsqu'ils exposent leur vision du théâtre :

Le médium du théâtre est idéal afin d'atteindre les fins sociales suivantes :

1. Accroître l'acceptation publique de la langue des signes et soutenir les formations qui l'utilisent en démontrant sa beauté, la variété de ses talents, et ses aspects créatifs.
2. Améliorer l'image publique des personnes sourdes en présentant au public des comédiens sourds talentueux et attirants.
3. Insuffler la fierté et la confiance en soi aux locuteurs de l'Ameslan (ou d'autres systèmes de signes) en leur permettant de le voir accueilli par l'acclamation générale²⁴⁶.

À cet égard, *théâtre sourd* et *théâtre de la langue des signes* apparaissent comme contribuant de manière complémentaire à la transformation de la société en étant tous les deux vecteurs de l'« acceptation publique de la langue des signes », de l'amélioration de « l'image publique des personnes sourdes ». Dans cet esprit, loin de privilégier une démarche vis-à-vis d'une autre, alors que Miles & Fant contextualisent leur écrit en

245 Voir la section « L'émergence des *Deaf Studies* » au chapitre 3.

246 « *The medium of theatre is ideal for achieving the following social purposes :*

1. *Increasing public acceptance of sign language and support of programs that use it by demonstrating its beauty, versatility, and creative aspects.*
2. *Upgrading the public image of deaf persons by presenting skilled and attractive deaf performers before the public.*
3. *Instilling pride and self-confidence in deaf users of Ameslan (or other sign systems) by allowing them to see it being received with general acclaim »* (Miles & Fant, 1976 : 26).

évoquant l'histoire de la professionnalisation du théâtre en langue des signes (1976 : 18-20), ils perçoivent explicitement le développement et l'amélioration de la qualité des productions, en particulier du *théâtre de la langue des signes*, comme participant d'un cercle « vertueux » : obtenir la faveur du public entendant, notamment en s'assurant de la production d'un *théâtre de la langue des signes* de qualité, fut et continue d'être une condition nécessaire à l'institutionnalisation des pratiques dans leur ensemble, consolidant ainsi les ressources et possibilités pour un *théâtre sourd*.

Au-delà de cette complémentarité dans les visées, je suis personnellement convaincu que Miles & Fant doutent complètement – ou bien, disons que je doute que Miles & Fant soient personnellement convaincus – que le *théâtre de la langue des signes* et le *théâtre sourd* existent en tant que tels – ou en tout cas, ceux-ci n'existeraient qu'incarnés dans une diversité de pratiques qu'il s'agit précisément de mieux analyser. De la description à la prescription, en tout cas, il ne s'agit pas d'affirmer qu'ils devraient – continuer d' – exister en tant que tels, puisque tout leur projet vise à faire évoluer ces pratiques dans de nouvelles directions – qui consistent, d'une part, à « corriger » certains insuffisances, principalement du *théâtre de la langue des signes* et, d'autre part, à élargir le spectre de la création pour le *théâtre sourd*.

C'est principalement dans ce dernier, présenté comme émergent, que se situe pour eux le potentiel de renouvellement et de vitalité des pratiques artistiques en langue des signes. C'est à ce dernier qu'incombe la tâche de présenter aux publics sourd et entendant une diversité d'expériences sourdes. J'ajouterai que s'il s'agit d'user anachroniquement de l'idée d'identité-s pour faire sens de leur contribution, plus je la relis, plus il m'apparaît que le *théâtre sourd* qu'ils désirent aurait pour but non pas de réifier une identité sourde – nous avons vu à l'instant qu'il s'agirait au contraire de contribuer à l'évolution de la perception que les personnes sourdes ont d'elles-mêmes, et plus largement d'améliorer l'image de la langue des signes et de ses locuteurs auprès du grand public – mais de permettre aux sourds comme aux entendants d'interroger leurs identités respectives.

La (non)mise en scène de la surdité dans le *théâtre de la langue des signes*

Cette substitution de l' « identité » à l' « expérience » constitue ainsi le cadre de

la plupart des publications contemporaines ayant trait aux pratiques artistiques en langue des signes, et plus particulièrement au théâtre. On la retrouve dans le texte de Shannon Bradford où la question de l'expérience, de la vision du monde propre aux sourds, ou des vies des personnes sourdes est également remplacée par celle de l'« identité s/Sourde » (Bradford, 2005 : 87), dont le traitement et ses implications sont centraux dans la critique des productions du *National Theatre of the Deaf* (NTD) qu'elle propose.

En effet, dans son texte « *The National Theatre of the Deaf : Artistic Freedom & Cultural Responsibility in the Use of American Sign Language* » / « Le Théâtre National des Sourds : liberté artistique et responsabilité culturelle dans l'usage de la langue des signes américaine » (Bradford, 2005 : 86-94), Shannon Bradford s'attache à la critique des représentations de la langue des signes et des personnes sourdes véhiculées par les pièces du NTD. Ces dernières sont qualifiées de *théâtre de la langue des signes* – ou « théâtre des sourds » – au sens d'une « présentation simultanée d'œuvres théâtrales en anglais en langue des signes américaine (ASL)²⁴⁷ » (Bradford, 2005 : 86).

Cette entrée par la forme afin de définir le *théâtre de la langue des signes* ne s'éloigne guère d'éléments de la définition de Miles & Fant qui en faisait « une présentation simultanée en langue parlée et dans la langue des signes utilisées par les personnes sourdes dans ce pays ou cette localité » (Miles & Fant, 1976 : 4-5) – notons que la portée de leur définition ne se restreint pas au cas américain, étant donné l'effort de référence à l'emploi d'une langue des signes « nationale » ou « locale », quelle qu'elle soit, plutôt qu'à l'emploi de l'ASL.

Pour autant, aucune référence au texte de 1976 n'est faite par Shannon Bradford, bien qu'il compte parmi les références du texte de Samuel Zachary (1995) – qui, lui, est cité –, et qu'elle soit l'auteure d'une thèse intitulée *Voicing for Sign Language Theatre*, soutenue à l'université du Texas à Austin en 1996.

Contrairement au double cas de Donald Bangs et Jessica Berson, il ne s'agit donc pas ici de critiquer l'usage qui aurait été fait d'un texte que j'ai identifié comme emblématique dans l'histoire de la théorisation des pratiques artistiques en langue des

²⁴⁷« *The simultaneous presentation of theatrical works in English and American Sign Language (ASL), known as sign language theatre or theater of the deaf* » (Bradford, 2005, 86).

signes. À l'inverse, il s'agit de souligner le cas d'une absence de référence à ce texte dans un article où l'on retrouve pourtant des contours similaires à ceux que Miles & Fant érigeaient – « déjà » – pour la catégorie de *théâtre de la langue des signes*.

Deux hypothèses²⁴⁸ s'offrent à nous : soit le texte a effectivement eu une influence telle qu'il a fini par se dissoudre dans la littérature, soit s'affirme la pertinence des définitions qu'il proposait puisque d'autres auteurs en évoquent de similaires, comme allant de soi, près de quarante plus tard.

En ce qui concerne le public visé, pour en revenir à la critique du NTD par Shannon Bradford, elle établit sans plus ample discussion que ce dernier, crédité pour avoir popularisé cette « forme bilingue » qu'est le *théâtre de la langue des signes*, joue principalement pour un public d'entendants non signeurs^{249 250}. S'il est probablement possible d'affirmer que le NTD s'adresse en priorité aux entendants, la principale nuance à apporter serait qualitative, en soulignant l'existence de pièces du NTD qui relèveraient davantage d'un *théâtre sourd* au sens de Miles & Fant – c'est le cas, par exemple, de la pièce *My Third Eye* identifiées par Miles comme prémisses du *théâtre sourd* au sein du NTD, ainsi que par Cynthia Peters pour développer l'idée d'un « théâtre indigène » issu de la communauté sourde américaine (Peters, 2006).

Bien plus, alors que les critiques portent sur le style du NTD (Bradford, 2005 : 87), l'analyse ne porte que sur deux pièces – *An Italian Straw Hat* (1994-1995 et 1996-1997) et *Peer Gynt* (1997-1998). Indépendamment de l'éventuelle pertinence de certaines critiques, l'histoire du NTD, l'histoire du théâtre en langue des signes, et en définitive l'histoire des relations entre *théâtre sourd* et *théâtre de la langue des signes* – y compris au sein du NTD – sont amputées.

Et si l'on peut certainement accorder à Shannon Bradford que « la vaste majorité des principales créations du NTD présentent les personnes non-entendante comme ni

248 Accordant le bénéfice du doute à Bradford, et à défaut de preuves aussi précises que celles concernant les « trahisons » de Bangs et Berson, j'en écarte une troisième : un plagiat volontaire ou non, direct ou indirect de Miles & Fant.

249 Notons au passage, qu'étrangement, dans le texte de Donald Bangs, « le « théâtre de la langue des signes » s'adresse principalement aux publics Sourds » - « "*sign language theater*," appeals primarily to Deaf audiences » (Bangs, 1994 : 752).

250 « Etant donné que le NTD joue principalement pour des entendants non signeurs, qu'est-ce que les conventions des performances de la compagnie communiquent aux entendants à propos de la langue des signes et des personnes s/Sourdes ? » / « Since NTD plays primarily for hearing nonsigners, what do the company's performance conventions communicate to the hearing about sign language and about d/Deaf people ? » (Bradford, 2005 : 86).

médicalement sourdes ni culturellement Sourdes²⁵¹ », le constat selon lequel « dans les créations du NTD, les comédiens s/Sourd présents sur scène ne reconnaissent pas leur surdité ou ne la commente pas²⁵² » constitue initialement chez Miles & Fant – comme nous l'avons vu précédemment – un corollaire de la forme bilingue privilégiée par le NTD, et ce, en miroir de ce qu'il est attendu du *théâtre sourd* : reconnaissance ou commentaire de la surdité des personnages.

Par ailleurs, ce dernier constat de Shannon Bradford portant sur « les créations du NTD » – et non plus sur « vaste majorité des principales créations » –, il me semble qu'apparaît ici une généralisation excessive – qui réitère l'occultation de pièces, certes moins nombreuses dans leur répertoire, relevant d'un *théâtre sourd*. Dans tous les cas, si le *théâtre de la langue des signes* – notamment tel qu'il est promu par le NTD – est « connu » comme un théâtre bilingue, tel que le souligne Shannon Bradford, il était également déjà connu et décrit en 1976 comme ne mettant pas en scène la surdité de ses comédiens ni de ses personnages.

Au-delà de constats que je perçois donc comme peu originaux, tandis que Miles & Fant plaidaient pour une diversité et une complémentarité des pratiques, Shannon Bradford met donc en scène donc une sorte de procès unilatéral du *théâtre de la langue des signes*, que Miles & Fant lui épargnaient précisément, à mon sens, parce qu'ils ne lui conféraient pas les mêmes objectifs qu'au *théâtre sourd*.

En guise d'allers-retours, la question qui conclut l'article de Shannon Bradford en reprenant les termes de son titre – « où se situe l'équilibre entre la liberté artistique et la responsabilité culturelle? » (2005 : 93) – se révèle être un éclairant fil rouge pour la lecture contemporaine de Miles & Fant, tout en offrant une réponse sans appel : il n'y a pas qu'un seul équilibre possible.

Les intentions et objectifs, les matériaux privilégiés, les publics visés, sont autant de pondérations initiales qui font que l'équilibre atteint – ou à atteindre – ne se situe pas toujours au même endroit sur la balance entre liberté artistique et responsabilité culturelle.

251« *The vast majority of NTD's mainstage works present nonhearing people as neither medically deaf nor culturally Deaf* » (Bradford, 2005 : 87).

252« *In NTD productions, the d/Deaf performers onstage do not acknowledge their deafness or comment on it* » (Bradford, 2005 : 92).

Dans tous les cas, la portée analytique de Miles & Fant réside notamment dans la considération du *théâtre de la langue des signes* et du *théâtre sourd* comme paire. Celle-ci, bien que déformée, est également centrale dans la contribution de Donald Bangs. Or, tandis qu'à partir de la critique du NTD, Shannon Bradford s'est focalisée exclusivement sur le *théâtre de la langue des signes*, le corpus rassemblé pour cette étude de la postérité de Miles & Fant contient également un texte dont les analyses portent uniquement sur le *théâtre sourd* (Peters, 2006).

« Le théâtre américain Sourd »

Nous avons déjà identifié Donald Bangs (1994) comme source indirecte de Miles & Fant pour l'article de Jessica Berson. Il semble jouer un rôle similaire dans la contribution de Cynthia Peters (2006) sur « le théâtre américain Sourd » / « *Deaf American Theatre* » – bien qu'il s'agisse ici de sa thèse de 1989 (Bangs, 1989) et non pas de son article de 1994 (Bangs, 1994). Celle-ci est abondamment citée – huit notes de bas de page sur les cinquante-huit que compte l'article. Il est par ailleurs fait mention du texte de Miles & Fant (1976).

Ainsi, la référence en note de bas de page à l'ensemble du texte de 1976 est attachée à l'affirmation suivante : « [les Sourds américains] préfèrent les sketches, les chansons, les imitations, les mélodrames, la farce et les thrillers²⁵³ » (Peters, 2006 : 89).

C'est cette référence non paginée pour appuyer une affirmation aussi générale que péremptoire quant aux goûts *des* « Sourds américains » qui m'a mise ici sur la piste d'une lecture de seconde main. Je n'ai pas eu à chercher bien loin, puisque c'est à nouveau chez Bangs (1994 : 753) que je trouvais la source présumée :

[S]ign language productions have depended heavily on skits, songs mimicry and melodrama . . . broad farce or heavy suspense thrillers An audience which has been exposed mainly to unsophisticated material performed by untrained actors and relating almost exclusively to a "foreign" culture is unlikely to develop a taste for serious theater. (Miles and Fant, 1975, p. 26)

Ici, dans une présentation typographique identique à ses « synthèses » de

253 « *They favor skits, songs, mimicry, melodrama, farce and thrillers* » (Peters, 2006 : 89).

définition, Donald Bangs ne cite pas davantage Miles & Fant : il s'agit à nouveau d'une paraphrase. Par ailleurs, il est plus complexe de « prouver » – ou du moins d'apporter un faisceau de preuves concordant – que Cynthia Peters n'a pas lu Miles & Fant, et encore plus qu'elle y a eu accès via l'article de Donald Bangs (1994), puisqu'elle ne cite que sa thèse, et ne fait pas référence à l'article de 1994.

Dans tous les cas, quand bien même il reposerait sur ce passage de Donald Bangs, l'usage de Miles & Fant par Cynthia Peters pour appuyer les goûts des Sourds américains apparaît excessif : l'interprétation de Miles & Fant par Donald Bangs concerne les productions en langue des signes, d'une part, et invite plutôt à une réflexion critique sur la formation du goût, d'autre part. On retiendra surtout que, tout en contextualisant ce goût vis-à-vis de l'histoire des pratiques, les remarques originales de Miles & Fant concernent les années soixante-dix tandis que Cynthia Peters écrit au présent en 2006.

Pour en revenir au sujet de l'article, Cynthia Peters traite en partie du « théâtre sourd » tel qu'il est défini par Miles & Fant, et s'intéresse notamment à deux pièces que Miles & Fant retiennent pour étayer leur définition : *My Third Eye* et *Sign Me Alice*. Plus largement, son corpus retient les scripts originaux de la part d'auteurs sourds et souligne leurs caractéristiques communes²⁵⁴.

Ce sont ces caractéristiques communes qui la font aboutir à l'identification d'un « théâtre américain Sourd ». Les deux principales catégories auxquelles elle recourt pour son analyse sont celle d' « indigène (c'est à dire, unique à la culture Sourde) et [de] conventionnel c'est à dire, *mainstream*) » (Peters, 2006 : 72), tout en précisant que celles-ci s'appliquent à la fois aux matériaux et à la forme – ainsi *Sign Me Alice* est jugé conventionnel dans la forme, mais original dans le sujet.

En ce qui concerne les pièces du NTD relevant de ce théâtre américain Sourd, à *My Third Eye* (1971), Cynthia Peters ajoute *Parade* et *Parzival*, qui datent respectivement de 1975 et 1982 – ce qui explique qu'elles soient absentes du texte de Miles & Fant. Si l'expérience des Sourds est fondamentale dans sa définition, l'apport de Cynthia Peters réside essentiellement dans la thèse selon laquelle ce théâtre Sourd est

254 « *Original scripts by Deaf American playwrights share some general characteristics* » (Peters, 2006: 72).

« carnavalesque »²⁵⁵.

En effet, il s'agirait d'un « théâtre de deux mondes » (Peters, 2006 : 74), celui des Sourds et des entendants, celui d'une minorité et d'une majorité (ibid. 76). Le regard carnavalesque consistant à inverser les relations entre Sourds et entendants, à partir de la création d'un « *mundus inversus* » (ibid. : 76). Autrement dit, tandis que cette analyse est rendue possible par l'accroissement du nombre de pièces pouvant relever d'un *théâtre sourd* au sens de Miles & Fant, cette catégorie de « théâtre américain Sourd » repose elle aussi sur la mise en scène de l'expérience des Sourds – bien que Cynthia Peters y ajoute le critère de la création d'un monde imaginaire à partir d'un principe d'inversion. Relevons également que ce théâtre partage avec le *théâtre sourd* de Miles & Fant une fonction sociale, celle promouvoir de « l'identité et la fierté culturelle » (Peters, 2006 : 78) des Sourds – bien qu'encore une fois le recours à la majuscule et aux concepts d'identité et de culture soient quant à eux absents du texte de 1976.

Notons enfin que si la thèse d' « un théâtre américain Sourd » repose sur l'idée que dans sa forme la plus « indigène » il s'agit d'une « performance culturelle » propre aux sourds, l'auteure s'appuie sur l'histoire des pratiques amateurs pour la défendre. Or, tandis que le mémoire de Dorothy Miles sur « l'histoire des activités théâtrales dans la communauté sourde aux Etats-Unis » est cité, c'est également de manière indirecte, à travers Stephen Baldwin, afin de fournir des éléments sur les étapes de création de *My Third Eye* – et non pas comme source pour la documentation de ces pratiques, comme on aurait pu s'y attendre.

Dans tous les cas, en ce qui concerne les pratiques professionnelles et leur histoire, les trois pièces du NTD retenues occupent une place importante dans l'établissement de cette catégorie de « théâtre américain Sourd ». À celles-ci s'ajoutent principalement des créations plus tardives, issues des départements d'études théâtrales de l'université Gallaudet, du *National Institute for the Deaf* (NTID) au sein du RIT (*Rochester Institute of Technology*), et de CSUN (*California State University in Northridge*).

255 Cette thèse est étendue à l'ensemble de la « littérature » en ASL, dans son ouvrage *Deaf American Literature : From Carnival to the Canon* (2000). Bien que l'article discuté ici reprenne le titre de l'un des chapitres, étrangement, l'ouvrage n'y est pas mentionné.

De la théorie aux pratiques analysées

Tandis que la catégorie de « théâtre américain Sourd » développée par Cynthia Peters reprend en partie des caractéristiques présentes dans la définition du *théâtre sourd* par Miles & Fant (expérience des Sourds, fonction sociale), tout en reposant sur un corpus reflétant l'accroissement du nombre de pièces pouvant en relever, au-delà de la diversification effective des pratiques théâtrales en langue des signes à laquelle exhortaient Miles & Fant, qu'en est-il de leur diversité au sein de notre corpus ?

De manière générale, précisons d'emblée qu'aucun des textes n'a pour objectif de proposer un panorama exhaustif – national ou international – des formes artistiques observables. Bien plus, au delà des timides – ou excessives – tentatives de généralisation, l'ensemble de textes porte sur un corpus d'œuvres ou de compagnies restreints. Si c'est également le cas du texte de Miles & Fant, soulignons encore une fois que celui-ci date des années soixante-dix, et que les initiatives professionnelles étaient bien moins nombreuses qu'aujourd'hui. À cet égard, au sein de leur contribution, alors qu'il est fait allusion au *Sign Me Alice* du *Chicago Deaf Theatre* et à *A Play of Our Own* créée autour de CSUN, la place des créations du NTD dans leur écrit se justifie pleinement par son importance pour les pratiques professionnelles de l'époque.

Cette prépondérance du NTD, bien qu'elle puisse en partie se justifier par l'influence et la longévité du théâtre, se retrouve sans équivoque dans le corpus rassemblé. En effet, sur les dix références de notre corpus, sept d'entre elles font référence à des productions du NTD – dont l'« inaugural » texte de Miles & Fant.

Comme nous l'avons vu, Shannon Bradford (2005) fait exclusivement référence à deux pièces du NTD – dans un texte qui s'attache explicitement à la critique des créations de ce dernier. Kanta Kochhar-Lindgren (2006) consacre près de trois pages au même théâtre, dans sa partie introductive, à des fins de contextualisation historique. Cette mention du NTD précède l'analyse d'un diptyque constitué de *Phantom Shifts* par l'artiste sourd britannique Aaron Williamson et de *Big River* par le *Deaf West Theatre*, que l'on peut considérer comme le successeur du NTD – en termes de théâtre professionnel prolifique aux États-Unis, la principale différence résidant dans le fait que le NTD est une troupe itinérante et que le DWT est un théâtre établi à Los Angeles.

Aaron Williamson fait également partie des trois artistes retenus par Michael

Davidson, aux côtés de Peter Cook – auquel il est également fait référence chez Brueggeman (2005 : 23-25) – et de Joseph Grigely.

Si la référence au NTD domine le corpus, à l'inverse, on pourra s'interroger sur son absence. Or le texte de Michael Davidson, associé dans une moindre mesure à celui d'Anastasia Kayiatos²⁵⁶, nous permet de formuler l'hypothèse d'une forme de corrélation entre l'absence de référence au NTD et l'absence de référence à Miles & Fant. En effet, tous les auteurs faisant référence à Miles & Fant (Bangs, 1994 ; Zachary, 1995 ; Berson, 2005 ; Peters, 2006) mentionnent le NTD. Quant aux deux textes ne contenant pas de référence à Miles & Fant mais mentionnant le NTD, Shannon Bradford s'intéresse exclusivement aux créations de celui-ci et Kanta Kochhar-Lindgren le convoque longuement en raison de son importance historique.

La double absence du NTD et du texte de Miles & Fant chez Michael Davidson et Anastasia Kayiatos semble pouvoir s'expliquer en partie par le champ de recherche principal des auteurs : leurs références bibliographiques nous permettent de les placer comme étant plus proches des *disability studies*.

Du NTD à des théâtres professionnels étrangers, les articles de Samuel Zachary et d'Anastasia Kayiatos sont assez similaires dans la mesure où le premier propose une monographie croisée entre le NTD et le TMG, le second entre le TMG et EKTEMIM. Côté répertoire, notons qu'Anastasia Kayiatos est notamment question d'une version de *Twelfth Night* par le TMG. Or, *Twelfth Night*, cette fois-ci par l'Amaryllis Theatre Company est l'une des trois pièces retenues par Jessica Berson aux côtés du roi Lear - *King Lear* par le Shakespeare's Theatre et des *More short lessons in Socially Restricted Sign Language* des comédiens Bruce Hlibok et Norman Frisch.

La plus grande diversité se trouve chez Hilary Cohen, celle-ci rendant compte des nombreuses compagnies d'horizons nationaux variés rassemblés à l'occasion du 10e congrès de la WFD (Helsinki, 1987). Quand à Donald Bangs, il s'attache donc au travail du NTD, du *Fairmount Theatre* et de créations au sein du NTID. Ainsi, dans l'ensemble, aux côtés du NTD, on retrouve des troupes étrangères lorsque celles-ci sont le sujet du texte (TMG, EKTEMIM), la mention « isolée » d'autres théâtres (*Fairmount Theatre of the Deaf*, Amaryllis Theatre Company, Shakespeare's Theatre) – aucun ne figurant dans

²⁵⁶Anastasia Kayiatos mentionne le NTD de manière anecdotique. Le théâtre et ses créations ne font pas partie de sa contextualisation historique ou de son analyse.

plusieurs textes –, d'artistes Sourds, et enfin des créations issues du NTID, de CSUN et de Gallaudet.

Autrement dit, on retrouve Cynthia Peters et Donald Bangs, qui s'intéressent tous les deux explicitement au « théâtre Sourd », le lien historique entre les « campus Sourds » et le développement de telles pratiques – initialement présent chez Miles & Fant par la mention de *Sign Me Alice* parmi les premières tentatives d'un *théâtre sourd*. Ainsi, au delà du NTD, le développement d'un *théâtre sourd* au sens de Miles & Fant semble indissociable de contextes de créations en lien la communauté Sourde, ou du moins avec certains membres d'entre elles, rassemblés au sein d'université ou autour de leurs campus. Or, du *théâtre en langue des signes* au *théâtre sourd*, des définitions aux directions, la « familiarité avec la communauté sourde et sa culture » constitue un des éléments essentiels des recommandations de Miles & Fant.

Vers « un meilleur théâtre »

Ainsi la règle essentielle pour le *théâtre sourd*, qui pourrait utilement être partagée par le *théâtre en langue des signes*, est que *les productions devraient être appropriées et entièrement compréhensibles pour les publics sourds*. Ce n'est que lorsque cela est accompli que les dramaturges et les metteurs en scène de ce médium devraient se tourner vers le problème de la transmission de l'information aux non-signeurs dans le public. Très probablement, ce changement de priorités se traduira par un meilleur théâtre, à travers des techniques qui ajoutent à la dimension artistique de l'ensemble, et fournissent à des publics mixtes d'authentiques et enrichissantes expériences partagées.²⁵⁷

En d'autres termes, pour Miles & Fant, on pourrait considérer que l'abandon de la compréhension par le public sourd pour les pièces *en langue des signes* constitue en quelque sorte une forme de dérive du *théâtre de la langue des signes*. En effet, bien que cette compréhension par le public sourd constitue pour eux la « règle essentielle pour le

²⁵⁷« Thus the cardinal rule for deaf theatre, and one that could usefully be shared by sign-language theatre, is that productions should be relevant and fully comprehensible to deaf audiences. Only when this is achieved should playwrights and directors in this medium turn to the problem of conveying information to the nonsigners in the audience. Very possibly this shift in priorities will result in better theatre, through techniques that add to the artistry of the whole and provide mixed audiences with genuine and rewarding shared experiences » (Miles & Fant, 1976 : 28).

théâtre sourd », elle est présentée comme pouvant « utilement être partagée par le *théâtre en langue des signes* ».

Les publics apparaissent hiérarchisés : les sourds d'abord, les entendants ensuite. Le plus intéressant, à mon sens, c'est que cette hiérarchisation n'est pas présentée dans un cadre « identitaire ». Il s'agit de créer par étapes, afin de s'assurer de la qualité du spectacle : sauter celle d'une attention particulière à la qualité de la langue des signes paraît le meilleur moyen de compromettre la qualité de l'ensemble²⁵⁸.

Enfin, s'il s'agit bel et bien des sourds d'abord, des entendants ensuite, cet ordre, mis en lien avec des exigences esthétiques, perd de son importance une fois l'objectif atteint : « un meilleur théâtre » qui s'adresse aux sourds comme aux entendants, en fournissant « à des publics mixtes d'authentiques et enrichissantes expériences partagées » (Miles & Fant, 1976 : 28).

Miles & Fant ne font pas que fixer l'objectif d'un « meilleur théâtre », qui puisse être partagé par sourds et entendants. Ils fournissent les ingrédients qu'ils jugent fondamentaux afin de l'atteindre. Aux côtés de suggestions et recommandations quant à la sélection des matériaux, de considérations quant au-x public-s visé-s, de conseils techniques qui couvrent aussi bien l'usage des narrateurs », les décors, les placements, les costumes et accessoires que l'éclairage et l'usage de la vidéo ou d'autres matériaux visuels – tous ces éléments servant également, à partir de la description de leurs usages à distinguer *théâtre sourd* et *théâtre de la langue des signes* –, ils nous livrent une section concernant les « capacités du groupe ».

Celle-ci débute en insistant sur ce que l'on pourrait considérer comme des éléments relevant de la responsabilité du créateur invoquée par Shannon Bradford. Il ne s'agit ni plus ni moins que d'énumérer les qualités attendues d'un metteur en scène, aussi bien pour le *théâtre sourd* que pour le *théâtre de la langue des signes* :

1. Familiarité avec la communauté sourde et sa culture [...].
2. Formation en théâtre [...].
3. Vision et imagination [...].
4. Maîtrise à la fois de l'anglais et l'*Ameslan* (ASL) [...].²⁵⁹

258 On peut penser ici à *La famille Bélier* (Lartigau, 2014) pour le cinéma : une langue des signes de qualité, compréhensible par les sourds, n'aurait évidemment pas *nuit* à la qualité de l'ensemble. Il n'aurait pu s'agir que d'une *amélioration* globale de l'œuvre, qui aurait notamment permis aux publics sourds et entendants une telle « enrichissante expérience partagée ». Ce ne fut pas le cas.

259 « 1. *Familiarity with the deaf community and its culture* [...].

Notons tout d'abord que ces points sont mis en avant, que la démarche soit professionnelle ou amateur d'une, et qu'il s'agit ici aussi d'éléments possiblement combinés, mais uniquement « idéalement » rassemblés.

Le premier point est notamment développé à travers la nécessité de connaître la diversité des personnes sourdes et entendantes qui pratiquent le *théâtre sourd* et le *théâtre de la langue des signes*. Autrement dit, il s'agit d'être au fait des « communautés » artistiques existantes. Il ne s'agit ni plus ni moins que l'une des revendications contemporaines du mouvement *Deaf Talent* (voir qui accuse notamment les réalisateurs et metteurs en scène de méconnaître, de sous-estimer, ou simplement d'ignorer les artistes sourds).

Le second point est souligné comme nécessaire afin d'élaborer un point de vue permettant d'envisager l'œuvre comme un tout structurel organisé à partir d'éléments. J'y vois une perception de l'œuvre théâtrale à laquelle mes propositions concernant la scène signante comme un espace sémiotique multimodal font écho. Entre les lignes, il me semble qu'il s'agit d'inviter à penser la langue des signes comme un de ces éléments, à *part entière*, quelle que soit sa mise en scène – et donc aux diverses possibilités et implications concernant les choix de sa mise en scène.

Concernant l'application d'une telle vision à la création contemporaine, nous remarquerons qu'elle s'oppose de manière évidente à la non-mise en scène qui caractérise généralement l'intégration de la langue des signes sur le bord de scène, au sein des pièces de théâtre ou concerts interprétés, où la langue des signes intervient comme un élément extérieur à cette structure, à ce tout, dont elle échoue largement à faire partie. Il n'y a rien de surprenant : il s'agit de spectacles où la langue des signes ne participe pas au processus initial de création, et les sourds ne figurent pas initialement au rang des publics visés. Ces propositions artistiques signantes apparaissent si éloignées des pratiques analysées par Miles & Fant qu'il paraît logique qu'elles échappent à leur typologie. Il n'y a qu'au sein des « politiques du handicap » contemporaines, et de l'encadrement des pratiques artistiques en langue des signes par l'idéologie de l' « accessibilité », qu'un spectacle professionnel crée en langue des signes

2. *Training in the theatre arts* [...].

3. *Vision and imagination* [...].

4. *Mastery of both the English language and of Ameslan* [...] » (Miles & Fant, 1976 : 29-30).

et une pièce interprétée peuvent être mis en équivalence, voire confondus – notamment au sein d'une programmation – parce qu' « accessibles » aux sourds.

La « vision et l'imagination » sont également mobilisées afin d'insister sur la nécessité de percevoir le squelette, la « colonne vertébrale » (Miles & Fant, 1976 : 29) de la création considérée. Toujours entre les lignes, cette importance de concepts assez généraux vient à mon sens rappeler qu'une œuvre signante est avant tout une œuvre vivante. La langue des signes ne peut être incluse ou intégrée à un spectacle en faisant l'économie d'une réflexion sur sa présence même, en termes artistiques : dans quelle mesure sa mise en scène participe-t-elle de la « vision » de l'ensemble de la création ? Quelles relations sa mise en scène entretient-elle avec le propos général ? Autrement dit, sa mobilisation ne peut pas être naïve, ou s'arrêter à sa mise *sur* scène : elle débute précisément à partir de cette mise *sur* scène, et doit se poursuivre par une réflexion permanente sur ses conditions de mise *en* scène. C'est probablement à ce moment-là que l'« imagination » entre en jeu : à l'instar des méthodologies en sciences sociales selon Howard Becker, toute manière de mettre en scène la langue des signes peut être bonne à quelque chose. Il s'agit d'être le plus précis, pour le-s créateur-s et le-s public-s, sur ce qu'est ce quelque chose, en relation avec l'œuvre dans son ensemble²⁶⁰.

Alors que le dernier point insiste sur l'importance de la traduction à l'œuvre dans la plupart des processus artistiques, notamment au sein du *théâtre de la langue des signes*, il me paraît fort intéressant de prendre en compte que la familiarité avec la communauté sourde est distinguée de la maîtrise de la langue des signes.

Cet ensemble « valide » en quelque sorte la pratique courante aux États-Unis et en France, de recourir à des réalisateurs ou metteurs en scène entendants, dans la mesure où les réalisateurs et metteurs en scène sourds sont extrêmement rares. D'un point de vue historique, le directeur et fondateur du NTD, principal metteur en scène de la troupe, Davis Hays, était entendant. En France, Philippe Carbonneaux ou Thierry Roisin figurent parmi les metteurs en scène de pièces « historiques » de l'IVT. À l'inverse, au NTD comme à l'IVT, les mises en scènes par des professionnels sourds demeurent

260« Peut-être devrais-je développer un peu plus cette idée du « meilleur moyen ». Quand je dis que chaque manière de faire est la meilleure pour faire quelque chose, je le pense vraiment, mais cela implique d'être extrêmement spécifique concernant ce que l'on est en train de faire. C'est la meilleure manière de faire quoi ? Et « pour qui ? » » (Becker *in* Müller, 2009 : 12).

exceptionnelles. Au-delà de la langue ou de l'« identité » des créateurs, auteurs, metteurs en scène et comédiens, le critère principal serait donc de savoir où l'on met les pieds, et de *comprendre* en partie les personnes sourdes, comédiens et publics, et notamment leurs attentes et besoins²⁶¹.

Le développement d'un théâtre « pour, par, et à propos des personnes sourdes »

Sont proposés ici des lignes directrices pour le développement du théâtre pour, par, et à propos des personnes sourdes. Divers termes utilisés pour le théâtre en langue des signes et le théâtre sourd sont définis et discutés dans une section d'introduction, et l'utilisation de la langue des signes en tant que médium théâtral est expliquée. La production de théâtre est couverte par des sections sur l'histoire du théâtre sourd, une sélection de matériaux pouvant être mis en scène (incluant la prise en considération du public, des capacités du groupe de théâtre mobilisé et la qualité des matériaux), le recours à des narrateurs et les dispositifs techniques (incluant les notations de mise en place, costumes et accessoires, éclairage et effets sonores)²⁶².

Ce résumé de « nouvelles définitions et directions » proposées par Miles & Fant pour le *théâtre de la langue des signes* et le *théâtre sourd* me permet de conclure en soulignant une dernière fois l'originalité et les qualités de ce texte. On retiendra notamment que, davantage que ceux qui les citent, Miles & Fant prêtent attention à l'ensemble du processus de création, de l'écriture et du choix des matériaux, à la réception et au public visé, en passant par la mise en scène et ses enjeux pragmatiques.

261À nouveau du côté du cinéma, Jean-Pierre Améris, réalisateur de *Marie Heurtin* (2014), bien que « signeur » est loin de « maîtriser » la langue des signes française. Cependant, il s'est largement intéressé à l'histoire des sourds, ce qui explique d'ailleurs en partie le choix de son sujet. Par ailleurs, il s'est entouré de comédiens et d'autres professionnels sourds ou signants, notamment des interprètes, de sorte que le tournage a pu être qualifié d'« idyllique » (Art'Pi). Du processus de création à la réception, Améris connaissait bien les attentes du public visé : le film fut entièrement sous-titré, il n'en existe pas de copie sans sous-titres. Ainsi toutes les séances publiques furent sous-titrées.

262« *Offered are guidelines to the development of theatre for, by, and about deaf persons. Various terms used for sign-language theatre and deaf theatre are defined and discussed in an introductory section, and the use of sign language as a theatrical medium is explained. The production of theatre is covered by sections on the history of deaf theatre, selection of material to be produced (including consideration of audience, capabilities of the theatre group, and merit of the material), use of narrators, and technical devices (including settings, blocking, costumes and props, lighting, and sound effects)* », Miles & Fant, 1976 : abstract).

De manière générale, la confrontation de leur texte avec un corpus de publications bien plus récentes m'a convaincu qu'il s'agissait d'une contribution finalement peu ou mal lue, malgré sa forte présence dans la littérature contemporaine anglo-saxonne, àet dont la portée et la pertinence dépassent celles de ses critiques.

En effet, si aujourd'hui la tentative d'une répartition ou d'une catégorisation stricte des pratiques entre *théâtre de la langue des signes* et *théâtre sourd* rendrait probablement compte de la diversification des types créations et que l'on constaterait aisément la multiplication de formes hybrides, cet exercice et son résultat serait loin d'amenuiser la portée théorique des propositions de Miles & Fant. D'une part, des formes correspondantes strictement à ces pôles existent toujours. D'autre part, la lecture attentive de Miles & Fant ne laisse pas de doute sur le fait que ces définitions sont à visée heuristique : les pôles du modèle fonctionnent comme des idéaux-types, et n'ont pas de visée prescriptive, si ce n'est celle d'encourager un « meilleur théâtre », de permettre l'évolution des pratiques par une meilleure description et compréhension des enjeux liés au recours artistique à la langue des signes.

Dans tous les cas, au-delà de la combinaison de critères qui permettrait de distinguer *théâtre de la langue des signes* et *théâtre sourd*, l'apport principal et toujours valide de la contribution de Miles & Fant réside selon moi dans les points d'attention que constituent ces critères. En distinguant *théâtre de la langue des signes* et *théâtre sourd* par le public visé, par la place de la traduction dans le processus de création, par le choix des matériaux, par la question de la mise en scène de l'expérience de la surdité ou du réalisme des relations entre sourds et entendants, par la tension entre esthétisation de la langue des signes et compréhension par ses locuteurs, quelles que soient les combinaisons aujourd'hui observables, Miles & Fant nous ont fourni une grille d'observation et d'analyse applicable à toutes les créations.

Les attentes du public sourd sont-elles prises en compte ? S'agit-il d'une traduction ? Quels sont les matériaux mobilisés ? Y a-t-il des personnages identifiés comme sourd ? Les sourds peuvent-ils positivement s'y identifier ? Y a-t-il une recherche esthétique particulière autour de la langue des signes ? Celle-ci se fait-elle au détriment du discours linguistique ? Quelles sont les intentions artistiques ?

Au-delà de la poursuite d'un « meilleur théâtre », toute analyse de création en

langue des signes tendra vers une meilleure description et compréhension des pratiques en répondant à l'ensemble de ces questions. Et s'il existe un *théâtre sourd* aujourd'hui, l'identification culturelle de ses praticiens me semble heuristiquement insuffisante à le définir. Il s'agirait en tout cas d'une vision extrêmement réductrice comparée à la diversité des points d'attention proposés par Miles & Fant.

Parallèlement, qu'il s'agisse de la description des pièces ou de l'analyse des processus de créations, si l'on souhaite approfondir la compréhension des pratiques considérées, l'identification du profil de l'ensemble des créateurs, selon les critères retenus par Miles & Fant pour le metteur en scène, apparaîtra tout aussi précieux. Quel est leur degré de familiarité avec la communauté sourde et sa culture ? Quelle est leur formation artistique ? Quelle est leur degré de maîtrise des différentes langues impliquées dans le processus artistique ?

La question linguistique est essentielle. Cependant, elle ne s'arrête pas à la description des langues *sur* scène. Elle doit être complétée par la description de leurs usages dans le processus de création. Loin d'une partition entre sourds et entendants en amont de l'analyse, d'identités figées au préalable, il s'agit de décrire les collectifs artistiques dans leur complexité et leur diversité, notamment à partir de la prise en compte de celles des profils linguistiques des comédiens qui les composent, mais aussi des publics auxquels ils s'adressent.

Pour en revenir à l'article de Sylvia Faure qui m'a permis d'introduire ce chapitre, celle-ci évoque l'existence dans les mondes artistiques de « prises de position esthétiques » qui engagent « des intentions politiques plus générales » (Faure, 2008 : 89). À mon sens, de ce point de vue, les directions proposées par Miles & Fant sont extrêmement cohérentes avec la vision du théâtre qu'ils proposent. Ils en appellent à l'engagement et à la responsabilité des créateurs. Un « meilleur théâtre » en langue des signes, c'est un théâtre avec une meilleure langue des signes, auquel les sourds participent le plus possible, comme créateurs et comme publics. Néanmoins, aujourd'hui encore, les clefs du champ artistique sont rarement aux mains des sourds. Et lorsque les critiques se font aussi esthétiques que politiques face à des créations contemporaines en langue des signes dont les sourds sont exclus en tant que créateurs ou en tant que publics, le constat partagé par le directeur du département de théâtre de CSUN, William

Schlosser, dans la préface de la publication de Miles & Fant demeure pertinent :

Malheureusement, ceux qui pourraient ouvrir ce nouveau monde aux sourds confondent les longues files d'attente et l'abondance des applaudissements avec l'art et une contribution artistique à la vie du public²⁶³.

²⁶³« *Unfortunately, those who would open this new world to the deaf mistake long ticket lines and bountiful applause for art and an artistic contribution to the life of the audience* » (Miles & Fant, 1976 : III).

Chapitre 6

***National Theatre of the Deaf et International Visual Theatre :* destins croisés**

National Theatre of the Deaf et International Visual Theatre : destins croisés

Le *National Theatre of the Deaf* (NTD) et l'*International Visual Theatre* (IVT) ont marqué l'histoire des sourds, et celle des pratiques artistiques en langue des signes. Aux États-Unis et en France, il s'agit respectivement des deux premières compagnies professionnelles de comédien-ne-s sourd-e-s. C'est également de ces deux théâtres qu'est issue une grande partie des comédien-ne-s sourd-e-s les plus connu-e-s du grand public. À cet égard, on pourra souligner dès à présent que c'est pour la même pièce et le même rôle, Sarah dans *Les enfants du silence* (*Children of a Lesser God*), que Phyllis Frelich et Emmanuelle Laborit ont respectivement reçu leur récompenses théâtrales (*Best Actress Tony Award*, 1980 ; Molière de la révélation théâtrale, 1993).

Entre destins parallèles et histoires particulières, il s'agit de contribuer à mettre en relation l'évolution de ces deux théâtres, en relevant la manière dont le NTD a relevé à sa façon les défis communs auxquels ils ont du faire face : développement et recherche de nouvelles formes artistiques, rôle dans la reconnaissance publique de la langue des signes, tension entre la reconnaissance de la part des publics sourds et entendants, formation des comédien-ne-s.

Nous serons particulièrement curieux des choix du NTD – et l'évolution de ces choix – en matière de répertoire et de matériaux pour la création (créations originales, répertoire classique ou contemporain, poésie...), et d'interroger notamment la place des matériaux qui touchent à l'expérience, à la vie, et à la culture des sourds. Par ailleurs, afin de nous guider dans cette exploration, nous garderons notamment à l'esprit les catégories de *théâtre sourd* et de *théâtre de la langue des signes* discutées au chapitre précédent.

Enfin, il est pertinent et intéressant de souligner, afin de mieux les comprendre, les spécificités de chacun de ces « théâtres » : le NTD s'est constitué comme compagnie itinérante, IVT est devenu un théâtre permanent. Ceci nous permettra d'ajouter à la question de la création, celles de la programmation et de la diffusion. En ce qui concerne la diffusion de leurs pièces, quels succès et difficultés le NTD a-t-il connu dans son histoire ?

La présentation du parcours du NTD et de ses comédiens reposera notamment

sur l'ouvrage de Stephen Baldwin, *Pictures in the Air : The Story of the NTD* (Baldwin, 1993). En ce qui concerne l'IVT, le récit de sa création par Jean Grémion (2017) constitue la contribution la plus détaillée à ce jour²⁶⁴.

Entre France et Etats-Unis, à travers l'étude de la création de ces théâtres, notre attention se portera donc à la fois sur l'histoire de la professionnalisation des comédiens Sourds et sur les formes développées afin de mieux comprendre les enjeux qui continuent de se poser aujourd'hui pour le développement des pratiques artistiques en langue des signes.

La création du NTD

Au delà de la question de la langue des signes, le NTD représente une compagnie de premier rang²⁶⁵ (Baldwin, 1993 : 40 ; 113), voire même l'une des compagnies américaines les plus actives²⁶⁶ (ibid. : 117), avec 50 tournées et près de 6000 représentations, entre 1966 et 1991 (ibid. : 59). En 1981, il est la première compagnie américaine à avoir tourné dans les 50 états (ibid. : 59).

Concernant les pratiques théâtrales des sourds aux Etats-Unis avant le NTD, et donc les pratiques non professionnelles, le contexte américain se distingue du contexte français par l'existence de l'université Gallaudet. En effet, l'établissement abrite un club de théâtre depuis 1892, le *Gallaudet Drama Club* (ibid : 19). Par ailleurs, la grande majorité des premiers comédien-ne-s du NTD sont issus de Gallaudet²⁶⁷ (ibid. : 28).

Parallèlement, avant 1970, des théâtres sourds ou des clubs littéraires sont présents dans diverses grandes métropoles américaines, tels que San Francisco, Chicago, Washington, New York, Los Angeles, et Philadelphie, et se produisent sporadiquement²⁶⁸ (ibid : 95).

Concernant des représentations publiques notables, Baldwin souligne une

264Publiée la même année, la biographie de Victor Abbou (2017), l'un des premiers comédiens d'IVT complète ce récit en nous éclairant notamment sur l'impact de ce théâtre et de ses activités, telles que l'enseignement de la langue des signes, sur la vie des Sourds qui ont participé à sa création, sur les changements sociaux à l'oeuvre durant le réveil Sourd et l'importance de l'IVT pour l'émergence de nouveaux rôles sociaux pour les Sourds (comédiens professionnels, enseignants...).

265« *a first-rate professional acting company* » ; « *a major acting company* ».

266« *America's most active theatre company* ».

267« *Nearly all of the company's deaf performers had originally attended college there* ».

268« *Before 1970, there were deaf theater of literary groups in major cities (San Francisco, Chicago, Washington, D.C., New York, Los Angeles, and Philadelphia) that performed sporadically* ».

version signée d'*Arsenic and Old Lace* (*Arsenic et vieilles dentelles /oreilles*)²⁶⁹ proposée par le club de Gallaudet, au Fulton Theatre de Broadway, en 1942. Il s'agit ici de souligner une première fois la proximité relative – à l'échelle des Etats-Unis – entre New York et Washington, entre Broadway et Gallaudet, situés sur la côté Est, à près de 400 kilomètres de distance.

De Gallaudet à Broadway en passant par un maillage national de théâtres amateurs, retenons que l'histoire des pratiques théâtrales des Sourds apparaît comme relativement balisée aux Etats-Unis. Dans ses grands traits, cette description émerge dès 1975, à partir du mémoire de master de Dorothy Miles, intitulé *Une histoire des activités théâtrales dans la communauté sourde des Etats-Unis*^{270 271}.

Pour en revenir à la création du NTD, tout commence précisément autour de Broadway, entre 1959 et 1966. Anne Bancroft et Arthur Penn, qui travaillent sur la pièce *Miracle en Alabama/The Miracle Worker*, sont approchés par Edna Levine²⁷², qui travaille au Centre de Recherche et de Formation sur la Surdité (*Deafness Research and Training Center*) de la *New York University* (NYU). Son « coup de théâtre » (ibid. : 10) fut d'inviter Anne Bancroft et Arthur Penn à une représentation d'*Othello* à l'université Gallaudet, en 1959. Ils acceptent alors de rejoindre et de soutenir Edna Levine dans une demande de bourse auprès de la VRA (*Vocational Rehabilitation Administration*), avec

269Clin d'oeil de l'histoire des pratiques artistiques en langue des signes, bien qu'il ne soit pas fait référence à la version théâtrale signée de 1942, notons que le film de l'artiste sourd Joël Chalude – co-réalisé avec Stéphane Onfroy – *Crimes en sourdine* (2012) fut « d'abord intitulé *Arsenic et Vieilles Oreilles* en hommage au film-culte de Frank Capra ». Ainsi, ces trois créations, du club de Gallaudet (1942), de Capra (1944), et de Chalude (2012), ont toutes trois pour origine la pièce *Arsenic and Old Lace / Arsenic et vieilles dentelles*, de 1939 de Joseph Kesselring.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Crimes_en_sourdinewikip dia

270Au-delà des pratiques théâtrales, le concept de *Deaf folklore* (Rutherford, 1993) et les recherches menées au moins depuis les années soixante-dix, notamment par des folkloristes sourds, à partir d'enregistrements vidéos et de la constitution d'archives, ont permis la consolidation d'un savoir objectif sur des pratiques artistiques internes à la communauté, telles que contes, histoires et autres formes de narrations créatives. A ce sujet, voir notamment Supalla (1991), Bahan (2006) qui évoquent leurs prédécesseurs tels que Charles Krauel et Simon Carmel.

271En France, peu de travaux approfondis existent bien que les traces de représentations, notamment au sein des instituts d'éducation pour Sourds, soient connues des spécialistes, et que la mémoire de ces pratiques soit présente au sein de la communauté. À cet égard, si la contribution documentaire de Jean Grémion à la connaissance de la création d'IVT est inestimable, force est de constater que celui-ci n'avait à l'époque aucune idée de l'existence de pratiques amateurs, allant jusqu'à affirmer de manière péremptoire, qu'avant la création d'IVT, « en France, l'activité théâtrale des sourds est inexistante » (2017 : 21).

272Anne Bancroft et Edna Levine s'étaient initialement rencontrés alors que la première étudiait pour son rôle dans *The Miracle Worker*, et forgèrent une amitié qui devait changer « la face du théâtre sourd aux Etats-Unis / *the face of deaf theater in America* » (ibid. : 6).

l'aide d'une autre alliée, Mary Switzer, du Département de la Santé et de l'Education, et défenseuse des droits des sourds de longue date (ibid. : 11).

Malgré les efforts de Mary Switzer, Anne Bancroft, Arthur Penn et Edna Levine, la demande de bourse n'est pas acceptée. Cependant, principale cheville ouvrière du projet de création d'un groupe de théâtre professionnel constitué de comédiens sourds qu'elle a elle-même formulé, Edna Levine assure la continuité de la démarche lorsqu'Anne Bancroft et Arthur Penn passent la main vers 1962, trop mobilisés par l'adaptation cinématographique de leur succès théâtral, *The Miracle Worker*.

Entre temps, leur camarade de Broadway, David Hays, a eu vent du projet pour lequel il se passionne rapidement. C'est Anne Bancroft, qui à son tour, l'emmène voir une représentation à Gallaudet. David Hays se rapproche alors des enseignants responsables de ces activités théâtrales (ibid. : 14-15).

Après un autre échec de demande de subvention, tandis que David Hays poursuit sa carrière professionnelle à New-York, la question du financement est résolue lorsque ce dernier est contacté par George C. White, une de ses relations amicales et professionnelles. Celle-ci vient d'acquérir une propriété dont il cherche à faire bon usage. David Hays le convainc qu'il s'agit de l'opportunité pour réaliser le projet d'un théâtre professionnel de sourds²⁷³.

Ainsi, alors qu'Anne Bancroft et Arthur Penn ont quitté l'« équipe », David Hays reprend contact avec Edna Levine, qui met en place un rendez-vous avec Mary Switzer. Tandis que les précédentes tentatives de financement avaient notamment échoué en raison de l'absence de structure pérenne pour recevoir une bourse, l'*Eugene O'Neill Center* est désormais prêt à accueillir la naissance du NTD. Tous les éléments sont réunis pour que la troisième tentative de financement public soit un succès.

En 1966, le projet élaboré par Edna Levine, artistiquement confié à David Hays, et administrativement soutenu par Mary Switzer, obtient une enveloppe de 16 500 dollars de la part de l'« administration des services de réhabilitation du département de la santé, de l'éducation ». C'est l'acte de naissance du NTD.

Cette aubaine est à mettre en lien avec le soutien de diverses initiatives à

²⁷³Parallèlement au projet de David Hays, le lieu se destine à l'hébergement de différentes compagnies et devient l'*Eugene O'Neill Center*, en hommage au dramaturge américain qui passa de nombreux étés de son enfance à proximité.

l'attention des sourds de la part de ces services, durant les années soixante. Bien plus, la loi sur l'éducation des personnes handicapées (*education of handicapped people*) assurera un financement permanent au théâtre de 1986 à 1993.

Le dernier principal acteur de cette fondation sera l'association nationale des sourds américains, la NAD (*National Association of the Deaf*), qui vote en 1966 le soutien à la compagnie lors d'un congrès à San Francisco – et soutient officiellement la demande de financements auprès de la VRA. À cette période, pour ces représentants publics des sourds, tisser des liens avec le monde entendant non signant constitue un enjeu de relations publiques (*ibid.* : 19).

Ainsi, c'est la convergence entre diverses parties, sourdes et entendants, des professionnels du théâtre (Anne Bancroft, Arthur Penn, David Hays), des chercheurs et membres d'agences gouvernementales (Edna Levine et Mary Switzer de la VRA), la philanthropie (l'O'Neill Foundation et George C. White), les sourds de la NAD, des diplômés de Gallaudet et l'important maillage de théâtres amateurs, qui permit au NTD de se créer sur des bases solides.

Grâce au financement de la VRA, les protagonistes de l'embryonnaire NTD réalisent une pièce test au centre O'Neill. Il s'agit d'*Iphigenia in Aulis* (Iphigénie à Aulis), présentée à l'été 1966. Cette production expérimentale d'une œuvre d'Euripide poursuit l'objectif de la compagnie naissante : prouver qu'un groupe entièrement constitué de comédiens sourds est en mesure de se développer comme compagnie professionnelle s'adressant à un public entendant ne connaissant pas la langue des signes²⁷⁴ (Baldwin, 1993 : 17).

En avril 1967, une « fête » est organisée afin de célébrer la création officielle du théâtre, en présence de représentants des différentes parties impliquées : Davis Hays, Robert Sanderson – président de la NAD – et Boyce Williams – directeur des programmes culturels de la NAD et représentant de l'*U.S. Office of Vocational Rehabilitation*.

Au-delà du soutien de la NAD, la création du NTD est loin de passer inaperçu au sein de la communauté sourde. En effet, en janvier 1967, David Hays faisait la

²⁷⁴« *The goal of the production was to prove that an all-deaf cast was capable of developing into a professional acting company that would appeal to a nonsigning hearing audience* » (Baldwin, 1993 : 17).

couverture du *Deaf American*. Ce numéro contient un article intitulé « *The Origin and Concept of the Proposed National Repertory Theatre for the Deaf* » (Shaposka, 1967 cité par Baldwin, 1993 : 20). Il convient de souligner que cette appellation de « théâtre de répertoire » est rapidement abandonnée, et que dès ses débuts, le NTD se développe comme une compagnie itinérante à la recherche d'une reconnaissance nationale²⁷⁵. Il est également clair qu'il s'agit d'un théâtre *de* Sourds – *of the Deaf*, plutôt que d'un théâtre *pour* Sourds – *for the Deaf*.

Dans un entretien avec Stephen Baldwin, David Hays l'exprime ainsi lorsqu'il se remémore la manière dont il s'adressa à sa troupe à la veille de leur première tournée : « Notre raison d'être n'est pas simplement de créer un autre théâtre pour les sourds. Notre nouveau théâtre s'adresse à tous. C'est une erreur de présumer que les talents sourds n'ont pas de place dans le monde du divertissement (*entertainment*). Ils en ont une – et nous allons le prouver²⁷⁶ » (Baldwin, 1993 : 23). Lorsqu'il entame sa première tournée, en 1967, le NTD poursuit ainsi le double objectif de professionnalisation de comédiens sourds et de créations de formes adressées – notamment – à un public entendant.

La création d'une forme multimodale et bilingue

Du côté des créations, le NTD entreprend diverses expérimentations quant à l'usage de la langue des signes comme medium artistique et prétend à l'innovation. Les signes sont notamment étendus et « dramatisés » pour tendre vers une forme artistique au fort impact visuel, accompagnée des « mots » du texte récité par des comédiens entendants²⁷⁷. On peut d'ores et déjà catégoriser la démarche de forme multimodale et bilingue.

En ce qui concerne l'innovation, celle-ci réside en premier lieu dans le fait que les comédiens entendants font ici partie intégrante de la mise en scène. Ainsi, « avant le

275« Hays began developing NTD into a traveling company. From the beginning, he had realized that the theatre needed the national exposure that only a traveling company could command, and had planned from the start to make this a touring company, rather than a repertory theater ».

276« Our object is not to create just another theatre for the deaf. Our new theatre is for everybody. It is a mistake to assume that deaf talent has no place in the world of entertainment. It does—and we're going to prove it ».

277« extended and dramatized into an art form that carried tremendous visual impact for those who simultaneously heard the words » (ibid. : 32)

NTD, les acteurs de voix (*voice actors*) étaient appelés “lecteurs”, et ils vocalisaient le script hors de la scène, en utilisant un microphone. Ils lisaient le script tandis qu'ils regardaient la pièce »²⁷⁸(ibid. : 32-33). C'était notamment le cas dans les productions issus du club de théâtre de Gallaudet. Baldwin insiste particulièrement sur le fait, qu'à l'époque, « l'usage simultané d'acteurs sourds et d'acteurs de voix est un élément esthétique inhabituel, mais à partir du moment où le public entendant s'est habitué au style, il y a une *unicité de la voix et du signe* »²⁷⁹ (Baldwin, 1993 : 33 – mon italique).

Cette unicité se retrouve dans la vision de David Hays, qui perçoit le NTD comme une nouvelle forme d'art, complète²⁸⁰ (cité par Baldwin, 1993 : 36). Ainsi, la langue vocale – ici dans sa modalité orale – n'est plus un élément extérieur destiné à rendre l'œuvre accessible – ici au public entendant, et non au public sourd –, mais la partie d'un tout où précisément la somme des parties prime en construisant cette unicité qui nous renseigne sur le public visé : les entendants, qui seront, de fait, les seuls à bénéficier de cet ensemble.

Les slogans de la compagnie mettent en avant cette unicité de la langue des signes américaine et de l'anglais sous les traits du parallélisme et de l'équivalence : « *You see every word you hear* » (« Vous voyez tous les mots que vous entendez ») ; « *You Hear and See Every Word* » (« Vous entendez et voyez chaque mot »). Cependant, à travers cette forme, il s'agirait aussi de sublimer le texte en fournissant au public entendant une compréhension plus fine, plus claire du mot prononcé – « *sharper, clearer understanding of the spoken word* » (ibid. : 101) –, d'éclairer visuellement les vers déclamés – « *spoken lines are visually illuminated* » (ibid. : 102).

Et si les signes peuvent parallèlement apparaître soutenus ou renforcés par les voix qui les accompagnent (ibid.), encore une fois, ceci n'aura d'impact que si l'on entend, de sorte que la synthèse esthétique créée par les aspects visuels et physique du NTD²⁸¹ s'adresse à un public entendant.

Nous pourrions ainsi arriver à la conclusion selon laquelle plus que la langue des

278« *Prior to NTD, voice actors had been called “readers”, and they vocalized the script from offstage, using a microphone. They read from the script as they watched the play* » (ibid. : 32-33).

279« *The simultaneous use of both deaf and voice actors is an unusual aesthetic element, but once the hearing audience grows accustomed to the style, there is a oneness of voice and sign* » (ibid. : 33).

280« *I see NTD as a whole art form* » (Hays cité par Baldwin, 1993 : 36).

281« *visual and physical aspects of NTD creates an aesthetic synthesis* » (Baldwin, 1993 : 102).

signes comme forme théâtrale, ce serait ce bilinguisme et cette bimodalité qui définirait le style du NTD. Ce résultat n'est pas sans éveiller la critique. Pour Shannon Bradford, ce type de mise en scène, soutenue par les slogans du NTD, ne permet pas au public de distinguer les deux langues et encore moins de saisir les spécificités syntaxiques ou grammaticales de la langue des signes américaines (Bradford, 2005 : 87-88).

D'une langue à l'autre, au sein de la forme présentée, si la langue des signes peut en partie être considérée comme venant « enrichir » un texte – adapté, récité, entendu – dont elle ne peut être séparée, ce bilinguisme de la scène est indissociable du profil et des compétences linguistiques des comédiens du NTD et de leur rôle de traducteurs au sein du processus de création.

Du point de vue de leurs formations antérieures, Bernard Bragg est le seul comédien ayant précédemment eu une expérience professionnelle²⁸². Cependant, comme nous l'avons déjà souligné, à peu près l'ensemble des comédiens sourds de la troupe initiale est issu de Gallaudet. Au-delà du rôle de Gallaudet dans la création du NTD par l'antériorité de pratiques qui s'y étaient développées, l'existence de l'université a également impacté les possibilités de créations dans la mesure où ces sourds diplômés de l'enseignement supérieur furent éduqués dans un bilinguisme associant la langue des signes comme langue d'interaction et de communication directe à l'anglais écrit. Ils maîtrisent suffisamment les deux langues pour que certains d'entre eux œuvrent en tant que traducteurs au sein de la troupe. À partir de ces compétences bilingues, dans les premières années, une partie des comédiens occupent ainsi une place prépondérante dans le processus de création par leur rôle clef dans la traduction des textes des pièces adaptées²⁸³.

Des compétences de traductions aux responsabilités de mise en scène, certain-e-s comédien-ne-s endossent également la responsabilité de « *sign master* » pour l'équipe signante. Autrement dit, alors que sur scène le texte sera « interprété » par des comédiens entendants et signé par les comédiens sourds, ce sont principalement ces derniers qui détiennent les compétences nécessaires à l'émergence de ce bilinguisme

282« *the only deaf performer with professional experience* ». Bernard Bragg fut formé comme mime auprès de Marcel Marceau et anima sa propre émission télévisée, *The Quiet Man*, sur le réseau de San Francisco, de 1958-1961 (Baldwin, 1993 : 28). Pour le portrait et le parcours d'autres membres fondateurs, voir Baldwin (1993 : 28-32).

283« *Deaf text translators played a key role during the first three years of experimentation* ».

multimodal sur scène – traduction puis mise en scène de la langue des signes.

Parallèlement au développement de cette forme principale, véritable marque de fabrique du NTD, l'équipe poursuit de nombreuses expérimentations. En 1969, la poésie de Dylan Thomas – *Songs from Milk Wood* – côtoie le Kabuki et le burlesque²⁸⁴ (Baldwin, 1993 : 36). Par ailleurs, la dimension rythmique fut notamment explorée par l'usage d'instruments Baschet et de percussions. Tandis que le NTD entreprenait de telles expérimentations innovantes à partir de la langue des signes comme medium artistique²⁸⁵ (Baldwin, 1993 : 70), David Hays insistait constamment sur le fait que l'enjeu était le professionnalisme de la production et le mérite artistique du NTD²⁸⁶ (Baldwin, 1993 : 36).

Du théâtre de la langue des signes au théâtre sourd

Au fil des années, un autre type de création fait parallèlement son apparition : il s'agit de la mise en scène de matériaux qui touchent à l'expérience, à la vie et à la culture des sourds. Il ne s'agit ni plus ni moins que de répondre aux attentes du public sourd. En effet, il semblerait que, contrairement aux plébiscites du public entendant, la communauté sourde ait réservé un accueil plutôt froid aux premières créations du NTD.

Similaires aux craintes suscitées par l'enseignement de la langue des signes aux entendants lors du « réveil Sourd » en France, certaines critiques relayées dans la presse sourde évoquent des entendants qui exploiteraient les sourds et leur langue (Robert A. Halligan dans *The Deaf American* de février 1970, mentionné par Baldwin, 1993 : 37). Les créations du NTD sont aussi dénoncées comme n'étant pas assez sourdes, ou en tout cas comme n'étant pas une expression de la culture sourde.

Sans prendre part rétrospectivement à une telle polémique, force est de constater que l'attention que nous avons portée à la forme canonique initialement développée par le NTD va dans le sens de ce que je relèverais comme la critique la plus descriptive et la moins idéologique formulée par les détracteurs du NTD : celui-ci serait coupable d'une attention privilégiée au public entendant, au détriment du public sourd.

284« *The dramatic program – ranging from Kabuki plays to slapstick to poetry reading – is broad enough to challenge the resources of any theatrical group* »

285« *NTD was undertaking innovative experiments in sign language as an artistic medium* »

286« *He pointed out time and again to the press that the issue was the professionalism of the production and the artistic merit of NTD* » (Baldwin, 1993 : 36).

Cependant, David Hays contourne cette dernière critique, et répond en partie aux premières, en assumant les intentions et les ambitions précédemment évoquées : le *National Theatre of the Deaf* n'est pas un théâtre *pour* les sourds, mais bel et bien un théâtre *des* sourds (Baldwin, 1993 : 37).

Néanmoins, un virage s'opère en 1971-1972, avec la pièce *My Third Eye* – que Stephen Baldwin a choisi pour illustrer la couverture de sa monographie. Relevons dès à présent qu'Alfredo Corrado, co-fondateur de l'IVT, fait partie des diplômés de Gallaudet ayant rejoint la troupe initiale du NTD, fut le scénographe de cette pièce inaugurant une nouvelle étape dans les évolutions créatives du NTD.

La pièce n'est pas basée sur la traduction, l'adaptation en langue des signes et la mise en scène bilingue d'un texte en anglais, classique ou contemporain, mais sur des improvisations et une écriture collective de la part des comédiens sourds, évoquant leurs vies et notamment leurs interactions avec les entendants, en tant que sourds. Notons que la dimension de « théâtre collaboratif », où le collectif est créateur sert à Cynthia Peters pour établir sa définition d'un « théâtre américain Sourd » (Peters, 2006 : 83-85), et que c'est également ce type de recherche qui menéra à la création des premières pièces de l'IVT – plutôt que l'adaptation ou la traduction, qui interviendront dans un second temps, avec l'arrivée de metteurs en scène entendants.

Or, c'est bel et bien parce que *My Third Eye* met en scène les expériences sourdes au sein du monde entendant que la pièce fut extrêmement populaire auprès des publics sourds²⁸⁷ (Baldwin, 1993 : 48). Quelques années plus tard, *My Third Eye* constitue une des principales pièces auxquelles Miles & Fant recourent afin de distinguer les catégories de *théâtre de la langue des signes* et de *théâtre sourd* (voir chapitre précédent). Autrement dit, avec *My Third Eye*, le théâtre – national – des Sourds abandonne la forme initiale de *théâtre de la langue des signes* afin d'explorer celle du *théâtre sourd*, qui n'est autre qu'un théâtre *pour* les sourds.

Trois saisons plus tard, sans réitérer complètement ces orientations, le NTD crée *Priscilla*, le second spectacle à partir de matériaux originaux. En effet, l'un des critères du *théâtre sourd* n'est pas présent : la surdité n'est pas traitée en tant que sujet²⁸⁸.

287« *Because the play showed the deaf experiences in the hearing world, My Third Eye was tremendously popular with deaf audiences* » (Baldwin, 1993 : 48).

288« *Priscilla was the second original NTD play. Priscilla, Princess of Power was closer to*

Cependant, au-delà d'un emprunt de fond – *Priscilla, Princess of Power* (1974-1975) à la force surhumaine, est visiblement inspirée du personnage de Wonderwoman –, en ce qui concerne la forme, le choix d'une mise en scène aux traits visuels délibérément accentués par l'exploration d'un style inspiré des comics – à partir de l'utilisation de bulles, de cases, et de mouvements figés²⁸⁹ (Baldwin, 1993 : 50) – permet difficilement de douter d'une attention particulière portée au public sourd.

L'année suivante, *Parade* devient la troisième pièce originale du NTD. *Parade* renoue avec la représentation sur scène d'un monde sourd, caractéristique initiée avec *My Third Eye*²⁹⁰ (Baldwin, 1993 : 50) ; Elle alimente ainsi le corpus des pièces relevant avec le plus d'évidence du *théâtre sourd* tel qu'il est défini par Miles & Fant (1976). *Parade* partage une autre caractéristique avec *My Third Eye*, celle de reposer en partie sur une inversion des rôles entre sourds et entendants : les personnes sourdes deviennent la majorité et gouvernent, créant ainsi un monde à l'envers²⁹¹ (Baldwin, 1993 : 51) – un Christophe Colomb sourd, des événements historiques aux rôles renversés. Le résultat est une production très populaire à la fois auprès des publics sourd et entendant²⁹² (Baldwin, 1993 : 51). Rappelons à nouveau que cette dimension de monde inversé – *mundus inversus* – constitue l'un des critères permettant de définir le « théâtre américain Sourd » selon Cynthia Peters (2006 : 76-78).

Or, cette dimension caractérise également la troisième pièce de l'IVT, intitulé Ednom – soit monde, à l'envers. Notons également que, sans que ceux-ci soient nécessairement inversés, le « théâtre américain Sourd » de Peters est dans tous les cas un « théâtre de deux mondes » (2006 : 75-76). Cet aspect initié avec *My Third Eye* est également au fondement de la construction des deux premières pièces de l'IVT, mettant en scène le monde tel qu'il est perçu par les sourds.

Cependant, de manière générale, ce tournant dans la recherche artistique du

theatricalized sign-language theatre than deaf theater because the play did not intend to “portray deaf persons realistically and did not treat the subject of deafness, per se” [Heidger, 1979 : 39] » (Baldwin, 1993 : 50).

289« *In this production, the company explored the comic-book style by using balloon speech, frame pictures, and frozen motion* ».

290« *The following year, Parade (1975-76) became the third original company piece. Parade was much like My Third Eye in that it depicted the deaf world more than the previous year's production has* ».

291« *As with My Third Eye, Parade used the psychological technique of role reversal: Deaf people became the majority and ruled, thereby turning the world inside out* ».

292« *This production was very popular with both deaf and hearing audiences* ».

NTD, l'exploration d'un *théâtre sourd*, ne convainc pas les publics entendants. L'adhésion de ces derniers étant indispensable au succès du NTD, l'influence sur la création fut sans appel :

Les pièces « sourdes » n'attirèrent pas un nombre important de personnes entendants. Typiquement, les publics du NTD étaient en grande partie composés de personnes entendants, qui échouaient à s'identifier, ou à comprendre, la culture sourde. Il devint évident que, rien que sur une saison, jouer uniquement pour la communauté sourde ne financerait pas une troupe de théâtre professionnel. Cette dure réalité frappa particulièrement Bernard Bragg qui se souvient : "la triste vérité qui s'empara de moi est que les publics sourds sont tout simplement une trop petite minorité pour soutenir un théâtre professionnel sourd prospère. Pour survivre, les pièces à propos des sourds doivent être tournées vers les publics entendants en se concentrant sur des conflits et des expériences universelles entre sourds et entendants."²⁹³

Autrement dit, ce constat en forme d'aveu – ou bien cet aveu en forme de constat – nous révèle une fois pour toutes que le NTD, bien qu'il puisse être considéré comme un « théâtre des sourds », constitua surtout un théâtre pour les entendants. En effet, au-delà d'une recherche créative constante, l'insuffisance des recettes générées par un public qui aurait été uniquement constitués de sourds l'a amené à privilégier les formes qui s'adressaient le plus aux entendants.

Et si après plus de dix ans d'existence il ne s'agit pas là d'un glas sonnante l'abandon de l'exploration d'un *théâtre sourd*, à l'avenir, le frein à la création demeurera serré par la nécessité des retombées commerciales. Néanmoins, le pas franchi influencera durablement les pratiques théâtrales en langue des signes, ouvrant la voie à la naissance et au développement croissant de formes « hybrides », dans la mesure où elles relèvent en partie du *théâtre sourd* – par la mise en scène de la surdité des personnages et de leurs expériences en tant que sourd –, tout en se devant d'interpeller le

²⁹³« The "deaf" plays did not bring in a significant number of hearing people. Typically, NTD's audiences were made up largely of hearing people, and they failed to identify with, or understand, deaf culture. It became obvious that performing for the deaf community alone would not support a touring professional theater for even one season. This cold reality particularly struck Bernard Bragg, who remembers "the sad truth that sank into me is that deaf audiences are simply too small a minority to sustain a thriving deaf professional theatre. To survive, plays about the deaf must be geared to hearing audiences by focusing on universal experiences and conflicts between the hearing and deaf worlds" [Bragg, 1989 : 193] » (Baldwin, 1993 : 49).

public entendant. Pour autant, cette dernière injonction contient en elle les germes de l'abandon de la primauté du public sourd auquel exhortait Miles & Fant (chapitre précédent). En termes de publics privilégiés, l'impératif économique, s'il n'interdit aucune des possibilités suivantes, rend la première hautement improbable, la seconde plausible, et la troisième prévisible :

Sourds > Entendants

Sourds – Entendants

Sourds < Entendants

C'est en particulier le cas pour le NTD, dans la mesure où sa marque de fabrique, la forme initiale qu'il développa, est une forme privilégiant le public entendant. C'est à travers celle-ci qu'il fut connu et reconnu : c'est au public entendant qu'il doit son succès – notamment critique – puisque selon Stephen Baldwin :

Environ 90 pour cent du public du NTD est composé de personnes entendants non signantes, et ce sont des critiques de théâtre entendants non signantes qui ont fait le plus pour favoriser l'acceptation par le grand public du NTD comme partie intégrante de la scène américaine.

C'est donc principalement à ce public qu'il continuera de s'adresser²⁹⁴. C'est ainsi que, sans trop de surprise, la réception de la part des publics sourds demeura peu enthousiaste. En effet, malgré l'hypothèse de l'intégration d'éléments de la « culture sourde » – tel que ce fut le cas pour *My Third Eye* – tout en prenant soin de rester « audible » pour les publics entendants – comme ce fut le cas pour *Parade* –, l'expérience fut peu renouvelée, l'alchimie rarement retrouvée.

Néanmoins, au-delà du fait que les publics majoritaires assurant les recettes du NTD permettent d'y voir un théâtre *pour* les entendants plutôt qu'un théâtre *pour* les sourds, et que la forme bilingue et multimodale innovante proposée implique nécessairement la présence de comédiens entendants sur scène, l'objectif d'établir un théâtre *des* sourds – et non un *théâtre sourd* –, c'est-à-dire une compagnie professionnelle composées – notamment – de comédiens sourds fut largement, et

294« About 90 percent of the NTD audience is comprised of non-signing hearing people, and it has been nonsigning hearing theater critics who have done the most to foster public acceptance of NTD as an integral part of the American stage ». ???

relativement rapidement, dépassé.

En effet, dès 1977, soit près de dix ans après sa création, le NTD se voit récompensé d'un Tony Award pour l'excellence théâtrale – *Tony Award for Theatrical Excellence*. Et si les liens de corrélations sont aussi avérés qu'établir des liens de causalité semble complexe, il est possible de constater que le développement et le succès du NTD suivent une trajectoire parallèle à diverses autres avancées pour la communauté sourde américaine, durant les années soixante-dix²⁹⁵. Des arts aux sciences humaines, Stephen Baldwin retient notamment que « huit ouvrages majeurs traitant de la langue des signes sont publiés durant les années soixante-dix, davantage que durant n'importe quelle autre décennie dans l'histoire²⁹⁶ » (Baldwin, 1993 : 51).

Entre création et répertoire

D'une forme propre caractérisant le *théâtre de la langue des signes* à l'exploration du *théâtre sourd*, se pose parallèlement la question des matériaux mobilisés. Nous avons vu que les trois pièces relevant de cette exploration, *My Third Eye*, *Priscilla* et *Parade* constituent également les trois premières créations originales du NTD ne reposant sur aucun texte contemporain ou classique, mais issus d'une création collective de la compagnie.

Cependant, ces pièces apparaissent comme relativement isolées, l'adaptation comme le principal processus de création. Ainsi, de 1970 à 1979, la compagnie est responsable de 19 créations, dont deux pour la télévision. Sur ce corpus, Baldwin propose la typologie suivante (Baldwin, 1993 : 47) :

- 5 adaptations de classiques européens ;
- 3 créations originales (dont 2 à propos de la culture sourde/de la surdité) ;
- 6 créations à partir de poèmes, de lettres, ou d'essais ;
- 3 adaptations de pièces américaines ;
- 2 créations pour la télévision (« audiovisuelles »)

295« *The growth and success of NTD were paralleled by gains in the American deaf community during the seventies. There was a surge of new programs for deaf students at the community-college level* » (Baldwin, 1993 : 51).

296« *Eigh majors sign-language books were released during the seventies, more than during any other decade in history* ».

Autrement dit, sur 19 créations, 14 sont basées sur des textes pré-existants. Au-delà de cette importance de l'adaptation, en ce qui concerne les textes et pièces retenus, le répertoire du NTD demeure « conservateur »²⁹⁷ (Baldwin, 1993 : 49). Selon Stephen Baldwin, il n'y a pas d'ambiguïté : « Hays était plus intéressé par le développement d'une forme artistique que par la présentation de pièces controversées²⁹⁸ ». Pour le directeur artistique du NTD, c'est la forme qui prime.

Cependant, étant donné la forme originale élaborée par le NTD, bien que le répertoire puisse être considéré comme conservateur, chaque pièce constitue nécessairement une « création ». C'est ce qui donne sens à l'affirmation suivante : « un des principaux buts du NTD durant les années soixante-dix était de développer son propre répertoire distinctif basé sur des matériaux existants²⁹⁹ » (Baldwin, 1993 : 49). À cette époque, la présence scénique de l'ASL et sa relation avec l'anglais, précédée ou non par un travail de traduction, fait qu'une pièce du NTD, apparaît toujours comme originale ou du moins comme radicalement distincte des propositions d'autres compagnies.

C'est ainsi qu'il faut comprendre David Hays lorsqu'il affirme : « mon travail est de créer nos propres œuvres à partir de rien, pour ainsi dire. Nous venons de créer des pièces complètement originales³⁰⁰ » (cité par Baldwin, 1993 : 49). Il faut y voir une référence aux enjeux constitutifs de la mise en scène bilingue : le NTD traitait même les pièces « établies » comme des pièces originales, dans la mesure où chacune nécessitait d'être traduite en langue des signes³⁰¹ (Baldwin, 1993 : 50).

Ce point de vue est partagé par Dorothy Miles, pour qui « le NTD créait des œuvres originales à partir de thèmes élémentaires/fondamentaux ». La compagnie a continué dans cette direction ainsi que vers une forme de théâtre plus physique³⁰². Ainsi *Gilgamesh* et *Optimism* furent créés à partir d'improvisation de la compagnie à partir de

297« *NTD's repertoire remained conservative* ».

298« *Hays, however, was more interested in developing an art form than in presenting controversial plays* ».

299« *One of the major goals of NTD in the seventies was to develop its own distinctive repertoire based on existing materials* ».

300« *According to David Hays, "My business is creating our own original works from nothing, so to speak. We just created totally original plays"* »

301« *NTD treated even established plays as original pieces, since each needed to be translated into sign language* ».

302« *According to Miles, "NTD had been creating original works from basic themes". The company has continued in that direction and toward a more physical form of theatre* »

thèmes sélectionnés par Hays et « scriptés » – respectivement par Larry Arrick et Hal Stone. C'est à partir de son propre répertoire que la compagnie sillonna les routes des Etats-Unis.

« *The Traveling Troupe* »³⁰³

Le succès du NTD à travers le pays impliqua un rythme de tournée soutenue. En effet, Stephen Baldwin le souligne dès les années soixante-dix :

Les demandes pour des représentations dans des théâtres régionaux et universitaires ont commencé à surgir à travers le pays, augmentant considérablement le nombre de *bookings* pour le NTD. D'autres *bookings* vinrent de la part de théâtres professionnels régionaux et de petits théâtres locaux³⁰⁴. (Baldwin, 1993 : 52).

La dimension itinérante du NTD, accentuée par la cadence soutenue des tournées imposée par la réponse à ces demandes, imposa la mobilité des décors et équipements nécessaires à la mise en scène comme contrainte incontournable. Le matériel est ainsi décrit par Stephen Baldwin comme « facile à déplacer, à ranger, à assembler, et à utiliser dans divers théâtres, et facilement transportable par camion ou avion³⁰⁵ ». Tandis que cette caractéristique matérielle et technique apparaît comme issue des conditions dans lesquelles s'exerce l'activité du NTD, Stephen Baldwin suggère qu'un tel kit de tournée implique certaine sobriété dans la création des costumes et de la scénographie³⁰⁶ (Baldwin, 1993 : 105).

Au-delà du matériel, c'est tout une gestion saptio-temporelle particulière qui est mise en place afin d'assurer une itinérance permanente et renouvelée. Ainsi, Mack

303(Baldwin,1993 : 45-56).

304« *Demands for performances in regional and university theaters began cropping up across the country, greatly increasing the number of bookins for NTD. The company did more than hald its business with colleges and universities. Other bookins came from regional professional theaters and small community theaters* ».

305« *Easy to move, pack, assemble, and use in different theatres, and is easily transported by truck or plane* ».

306« *The demand for ensemble mobility greatly influence the design of sets and costumes. Designers are governed by such principles that befit a touring company that practically lives out of a suitcase, performing mostly one-night stands* ». Baldwin réitère plus loin : « *Étant donné que les tournées du NTD couvrent une grande étendue, principalement en bus, les décors et costumes sont conçus pour tenir dans un camion* » / « *Due to the fact that NTD tours widely, mostly by bus, the sets and costumes are designed to fit the size of a truck* » (1993 :106).

Scism, le premier directeur de tournée, est à l'origine d'une planification sur plusieurs années où les États-Unis sont découpés en cinq « secteurs » : *East, Midwest, West, Southwest* et *Southeast*. Ces secteurs sont explorés tour à tour, tournée après tournée.

Durant les années soixante-dix, chaque automne et chaque printemps, le NTD entreprend une de ces tournées, sur neuf semaines. À chacune de ces tournées saisonnières, il ne s'agit ni plus ni moins que de soixante à soixante-dix représentations en trois mois – soit moins d'une journée *off* tous les trois jours. À cela s'ajoute parfois une troisième tournée d'été. À ce rythme effréné, la troupe tourne jusqu'à 26 semaines par an.

Remarquons dès à présent que de 1967 à 1976, le décalage entre la création du NTD et celle d'IVT est de moins de dix ans. Cependant, pour le NTD, le développement apparaît comme exponentiel. Le travail acharné dont témoigne ces tournées lui assure rapidement une renommée nationale. En plus du *Tony Award* de 1977, la consécration et la renommée nationale se consolident dans les années quatre-vingt, avec le *Tony Award for Best Actress* de Phyllis Frelich, ainsi qu'avec la multiplication de projets télévisuels.

La formation des comédiens

De manière générale, la professionnalisation des comédiens, loin d'être un simple « bénéfice collatéral » de la mise en place de la compagnie relève d'une forme de stratégie – ou du moins d'une volonté – explicite, ainsi qu'en témoigne la mise en place de la *Professional School for Deaf Theatre Personnel* ou *NTD Summer School* – et ceci avant même la première tournée officielle. Au fil des années, la réputation du NTD et de ses stages d'été en fait un lieu aussi unique qu'incontournable pour la formation des comédien-ne-s sourd-e-s. En 1986, sur 200 candidat-e-s, 20 sont retenu-e-s, pour un dispositif dont l'intensité n'a rien à envier au rythme des tournées du NTD.

Il s'agit de 4 à 5 semaines de formations, 6 jours sur 7, de 7h30 du matin à 21h. Pour cette « promotion », on peut noter que l'on retrouve le même type de profils que pour les premiers comédiens du NTD : la grande majorité des participant-e-s détiennent des diplômes universitaires.

Auteurs et metteurs en scène sourds

Entre la France et les États-Unis, des premiers théâtres professionnels jusqu'à la période actuelle, il est possible d'observer des points communs flagrants concernant l'« identité » des créateurs, que l'on serait tenté de décrire comme structurels – dans la mesure où ils participeraient à certains aspects de la structuration de la création théâtrale en langue des signes (comme le type de formes ou de sujets explorés, de publics privilégiés) autant qu'ils en découlent (comme l'accès à la formation et plus largement aux réseaux que nécessitent la professionnalisation à haut niveau de ces activités) : le peu d'auteurs sourds, le peu de metteurs en scène sourds – y compris au sein des théâtres historiques que représentent respectivement le NTD et l'IVT.

Ainsi, en 1991, trois metteurs en scènes sourds pouvaient être identifiés parmi les créations NTD : Ed Waterstreet, Dorothy Miles et Bernard Bragg. Il s'agit respectivement du fondateur du *Deaf West Theatre*, d'une des principales théoriciennes des pratiques qui émergent aux États-Unis avec le NTD, et du seul comédien fondateur du NTD doté d'une expérience professionnelle préalable. Autrement dit, ces metteurs en scène furent tout-e-s comédien-ne-s au NTD d'une part, représentent une élite par leur parcours d'autre part. En France, les metteurs en scène sourds constituent également une perle rare. Parmi eux, Levent Beskardes et Emmanuelle Laborit sont issus de l'IVT³⁰⁷.

Ceci permet de souligner et de confirmer sans ambiguïté que ces théâtres professionnels sont les premiers outils pour la professionnalisation des comédiens sourds, y compris au-delà de leurs rôles de comédiens. Durant les années 80, c'est également au sein du NTD qu'apparaissent les premiers metteurs en scène, auteurs, décorateurs, administrateurs de théâtres, sourds américains³⁰⁸.

Principale figure public du développement du théâtre en langue des signes, le NTD endossa également le rôle d'incubateur de talents, usant de sa notoriété et de ses moyens pour participer activement à la professionnalisation et à l'intégration professionnelle de toute une génération de comédien-ne-s. L'intensité des formations et du travail au sein de la compagnie est expliquée probablement la rigueur professionnelle

307 Sans être exhaustif, je mentionnerai ici Sophie Scheidt et Anthony Guyon comme des metteurs en scène sourds d'une nouvelle génération, oeuvrant dans d'autres compagnies.

308 « *During this decade, the first professional deaf American directors, playwrights, designers, and theater administrators also began to make their mark; most had been trained by NTD* ».

exceptionnelle que Stephen Baldwin leur attribue :

Bien qu'ils aient tout été d'excellents acteurs, ils partageaient une caractéristique dont était dépourvus d'autres acteurs sourds – la discipline. Ils savaient comment tempérer leurs egos et se concentrer sur leurs rôles. C'est quelque chose qui, même pour les acteurs entendants chevronnés, ne va pas de soi³⁰⁹.

C'est également ce haut degré de professionnalisme qui mènera Phyllis Frelich jusqu'au Tony Award (1980) pour son rôle dans *Children of a Lesser God* (1979).

Les Enfants du silence

Il est intéressant d'évoquer cette pièce, puisque des décennies après la création d'IVT, elle est un autre signe des relations culturelles entre la France et les États-Unis. En quelque sorte, il s'agit encore d'un soutien de la part de nos cousins américains sur lequel s'appuie la poursuite de la reconnaissance des comédiens sourds français. Son auteur, Mark Medoff, entendant, a explicitement écrit la pièce, et son rôle principal, pour Phyllis Frelich, qui peinait à trouver des rôles d'envergure dans le théâtre américain en dehors du NTD.

La réputation et le réseau Medoff permettent à la pièce d'être montée et jouée sans difficulté. Quant au succès sur Broadway, c'est l'envergure d'un rôle sur mesure inédit pour une comédienne sourde qui permet à Phyllis d'être récompensée pour sa performance. C'est ce même premier rôle qui fournira à Marlee Matlin son Oscar de meilleure actrice pour la version cinématographique (1986), puis à Emmanuelle Laborit son Molière de la révélation féminine (1993) pour l'adaptation française. Si elles ont toutes deux été les premières sourdes à remporter ces distinctions, elles demeurent à ce jour les dernières.

En 2015, la pièce fut mise en scène à La Comédie-Française. Les intentions explicites de Mark Medoff peuvent être mobilisées dans les débats sur la place des sourds dans le spectacle vivant et le cinéma qu'ont suscité cette reprise. En effet, Sarah fut jouée par une comédienne entendant. Faire jouer Sarah par une comédienne

309« *Although all of them were extremely good actors, they had one characteristic that other deaf actors did not have – discipline. They knew how to temper their egos and to focus on their roles. That's something even seasoned hearing actors have trouble with* ».

entendante, au-delà de la seule place des comédiens sourds, ouvre un débat artistique à un autre niveau : le positionnement vis-à-vis des intentions de l'auteur. S'il est évidemment courant et possible de ne pas respecter ces dernières ou de s'en écarter, encore faut-il s'en justifier ou du moins être capable d'exprimer clairement ce qui motive l'abandon de telle ou telle directive. Dans ce cas précis, on pourrait faire l'hypothèse que le contexte est différent, que sourds et entendants ont désormais un égal accès aux carrières professionnelles dans le théâtre, un accès égal à des tels rôles d'envergure : ce n'est pas le cas. Emmanuelle Laborit avait alors diplomatiquement souligné que ce qui prime, c'est la liberté artistique. Mais celle-ci invite également à la critique et à la réflexion.

L'influence du NTD sur la création d'IVT

Tandis que les liens transatlantiques furent relativement soulignés en ce qui concerne le réveil Sourd dans son ensemble³¹⁰, l'influence américaine sur la création de l'IVT est peu mentionnée en dehors de l'origine et de la nationalité de Bill Moody et d'Alfredo Corrado. S'il est généralement fait mention du fait qu'Alfredo Corrado fut membre du NTD (Grémion, 2017), une lecture de cette création prenant la mesure de l'antériorité d'un théâtre professionnel aux États-Unis sur la création d'un théâtre professionnel en France me semble absente de la littérature française.

Ainsi, dans la monographie sur *La création d'IVT*, son co-fondateur Jean Grémion (2017) évoque très brièvement le passage d'Alfredo au NTD, tout en insistant davantage sur sa situation professionnelle au moment de leur rencontre – assistant de Robert Anton. Précisons que si Jean Grémion indique bien qu'Alfredo était décorateur, et non comédien, ce fait semble aujourd'hui assez peu connu de la communauté sourde. Jean Grémion relate néanmoins d'autres liens transatlantiques, mais ceux-ci concernent « le monde entendant » (Institut International du Théâtre à New York, UNESCO), des participations individuelles (Julianna Fjeld) et des relations formelles directement liées à la création d'IVT. Il ne s'attarde pas sur l'éventuelle influence directe ou indirecte des pratiques professionnelles instituées outre-Atlantique dont le NTD témoigne.

³¹⁰Notamment par la mention congrès de la WFD à Washington en 1975, des stages d'été à Gallaudet organisés par Bernard Mottez, ou de l'« importation » des recherches sociolinguistiques (voir introduction et chapitre 1).

Pour ma part, je suis convaincu de cette influence. Certains éléments mis en avant concernant le NTD permettent en effet de formuler l'hypothèse de l'importance de l'expérience d'Alfredo Corrado en son sein. C'est particulièrement le cas en ce qui concerne ses choix artistiques pour les premières pièces d'IVT. En effet, à mon sens, celles-ci relèvent d'un *théâtre sourd* à l'émergence duquel Alfredo a assisté et participé.

Ainsi, les deux premières créations d'IVT, [] et] [, sont largement issues d'improvisations de la part du collectif initial de comédien-ne-s sourd-e-s, ne reposent pas sur l'adaptation d'un texte classique ou contemporain, et traitent de l'expérience des sourds : autant de traits mobilisés par Miles & Fant afin de distinguer *théâtre de la langue des signes* et *théâtre sourd*. Or ces caractéristiques sont souvent évoquées comme une étape allant de soi dans le cas d'IVT, liée précisément aux balbutiements d'une nouvelle entité artistique. Je propose au contraire l'idée qu'il s'agit de choix artistiques matures issus des expérimentations artistiques du NTD. De ce point de vue, les comédiens d'IVT ne défrichent pas un terrain vierge mais empruntent un chemin défriché par les artistes sourds américains³¹¹.

Autrement dit, l'expérience d'Alfredo au NTD et son rôle particulier dans la création des premières pièces d'IVT, fournissent une explication plausible au fait que les premières créations aient privilégié la mise en scène de l'expérience des sourds à partir de leur participation active à l'élaboration des matériaux plutôt qu'une démonstration formelle quant à la possibilité d'adapter des pièces existantes en langue des signes. Il me semble important de relever que contrairement à leurs homologues du NTD, les premiers comédiens d'IVT sont dirigés par un sourd. En effet, homme de théâtre, Jean Grémion est la cheville ouvrière pour le montage de projet, mais c'est Alfredo qui guide le groupe de signeurs dans la création. À la fois metteur en scène et directeur artistique de la troupe naissante – bien que ces titres n'apparaissent pas aussi clairement définis à ce moment –, Alfredo Corrado « importe » donc une manière de travailler qui caractérise alors un « sous-genre » émergent du répertoire du NTD : *le théâtre sourd*.

³¹¹ Il ne s'agit pas ici d'exclure les apports individuels des comédiens français, ni d'écarter l'interprétation du cheminement identitaire des comédiens dans le contexte du réveil Sourd comme explication de ces formes, mais plutôt de les relier à une histoire des formes et des pratiques. À ce titre, je perçois mon analyse comme complémentaire et supplémentaire aux « enjeux identitaires » sur lesquels insistent Olivier Schetrit (2016). En ce qui concerne cette histoire des formes, on pourrait également se pencher sur l'apparition d'un *théâtre de la langue des signes* au sein d'IVT, caractérisé par l'adaptation de classiques français mis en scène par des entendants.

Acte III
Scènes contemporaines
Ethnographies de pratiques artistiques en langue des signes

Chapitre 7
Du chan(t)signe

Du chan(t)signe³¹²

chantsigne (n.m.)

Chanson en langue des signes³¹³

« Chanson en langue des signes », voici une définition communément admise par les praticiens et publics du « chantsigne ». Le terme recouvre cependant une diversité de pratiques : notamment entre traduction de répertoires – contemporains ou

312 Cette réflexion sur le chan(t)signe fut nourrie d'échanges tout au long du séminaire de l'EHESS « Langue des signes et pratiques artistiques », en 2015-2016 et 2016-2017 et plus particulièrement lors de la séance du 25 février 2016, intitulée « Écritures et création musicale sourde, le "chantsigne" », animé par Olivier Schetrit et moi-même.

Elle fut également en partie formalisée à l'occasion d'une proposition d'article pour un numéro de la revue *Cultures et Musées* consacrée aux « Ethnographies des écoutes musicales collectives » (Roueff et Pecqueux, 2015).

Une version de travail d'une partie de ce projet d'article fut présentée dans le cadre du SAME (séminaire d'analyse des matériaux ethnographiques) du département d'ethnologie de l'Université de Strasbourg, animé par Agnès Clerc-Renaud et Denis Monnerie.

De manière plus générale, elle fut alimentée par la présentation de matériaux et de leur analyse dans différents contextes d'enseignement, qu'il s'agisse de la séance « Langue des signes, musique et création artistique » du module « Surdité, handicap et langue des signes : repères (socio)linguistiques et culturels » proposé aux étudiants de l'ESTES (École supérieure en travail éducatif et social de Strasbourg) dans le cadre d'une « Unité optionnelle contributive » de 2013 à 2016, d'interventions sur les « nouveaux espaces dans les arts à l'international pour les sourds » auprès d'étudiants du parcours « développement et médiation linguistiques en langue des signes » de la licence professionnelle « Intervention sociale : accompagnement de publics spécifiques » d'Aix-Marseille Université (AMU), en 2013 et 2015, ou du cours « étude et constitution de corpus de/en LSF » du parcours « Langue des Signes Française » de la 3^{ème} année de licence de sciences du langage de l'université de Rouen Normandie, que j'assurais au second semestre de l'année 2012-2013 (UE2 Langues de Signes Française - Étude et constitution de corpus de/en LSF – LSG5623C).

Les éléments concernant la question des sous-titres – notamment dits « créatifs » au chapitre suivant – furent présentés à plusieurs reprises, entre 2014 et 2017, auprès des étudiants de l'ITIRI (Institut de Traducteurs, d'Interprètes et de Relations Internationales) de Strasbourg, orientés vers la traduction audiovisuelle.

La partie sur l'hymne américain du chapitre suivant reprend des éléments publiés dans un double article – une version originale publiée dans le numéro 27 de la revue *Glottopol*, consacré aux langues des signes (Schmitt, 2016) - http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_27.html – et sa traduction publiée dans *Sign Language Studies* (Schmitt, 2017).

Une partie des matériaux et de leur analyse furent également présentées à l'occasion de diverses interventions dans des colloques : « *Deaf Studies, Disability Studies*, langue des signes et handicap : Du positionnement théorique au terrain des pratiques artistiques en langue des signes » dans l'axe « Participation sociale et engagement à travers les pratiques artistiques, culturelles et sportives » du colloque franco-latinoaméricain de recherche sur le handicap, à Paris les 10 et 11 juillet 2014 ; « *Stealing the show* » : Performance et représentations de la langue des signes, de la surdité, des sourds, des interprètes et des entendants dans les médias » au sein du panel « Sourds et entendants: représentations croisées » lors du colloque international « Représentations et discours du handicap », à Paris du 19 au 21 novembre 2015.

313 Définition d'après le site Elix, « dictionnaire vivant en langue des signes » : <http://www.elix-lsf.fr/dictionnaire/chantsigne/article/chantsigne?lang=fr>

anciens – par des « interprètes » et création de « textes » inédits par des « auteurs » d'une part ; entre monolinguisme et bilinguisme et d'autre part – qu'il s'agisse de l'accompagnement de/par une voix chantée ou de l'ajout de sous-titres pour les productions audiovisuelles – sur lesquelles nous nous pencherons au chapitre suivant.

Soulevant les enjeux propres à la production d'objets et événements musicaux intégrant de la langue des signes, ce chapitre propose un tour d'horizon et un effort de définition du chan(t)signe à partir de la description de pratiques observables : sourds, entendants, publics et artistes, quels en sont les protagonistes ? quels en sont les contextes d' « écoute³¹⁴ » (concerts, diffusion en ligne...) ?

De l'hymne américain accompagné en *American Sign Language* (ASL) lors du *Superbowl*³¹⁵, à l'interprétation en ASL en festival du groupe Wu-Tang Clan (Schmitt, 2016 : 133), le phénomène connaît actuellement une existence et un écho médiatique sans précédent – représentatif ici de la place de la langue des signes dans l'espace public américain aussi bien que français.

Aujourd'hui en France, de multiples formations se produisent en concerts avec l'adjonction d'un nouveau type de membre : un « chan(t)signeur », un chanteur en langue des signes. Apparaissent de surcroît des phénomènes inédits, tels que la reprise des refrains en langue des signes par les publics signeurs. Chanter ensemble en langue des signes n'est plus seulement possible mais devient également observable lors de ces concerts³¹⁶. Bien plus, par le développement d'ateliers, pour enfants et adultes, sourds et entendants, de même que par la multiplication de productions sur internet, le

314En ce qui concerne les relations entre « écoute » et surdité, l'article s'inscrit dans la continuité des résultats d'une publication précédente (Schmitt, 2012), encourageant l'élargissement du « spectre de l'écoute musicale en intégrant la participation d'autres sens, qu'il s'agisse du développement d'une sensibilité corporelle aux vibrations ou de l'attention prêtée aux aspects visuels de l'événement musical » (ibid. : 233). Ainsi, « en ce qui concerne l'expérience directe de la musique, puisqu'elle est vibration, la surdité, y compris profonde, n'interdit pas le contact sonore mais elle en déplace le lieu privilégié de l'oreille au corps » (ibid. : 221). Étape supplémentaire dans une recherche qui s'est d'abord ajoutée « à la liste des « enquêtes sur l'expérience musicale » en fournissant « une contribution paradoxale à une « écologie sociale de l'oreille » (Pecqueux et Roueff, 2009) dont l'oreille serait absente » (Schmitt, 2012 : 232), ce chapitre considère notamment l'écoute conjointe des sourds et des entendants autour du chan(t)signe : comment sourds et entendants écoutent-ils ensemble ?

315Pour une discussion de l'interprétation de l'hymne américain au *Superbowl*, voir Schmitt, 2016 (131-133).

316Tandis que signer collectivement et de manière synchrone un même énoncé linguistique constitue un phénomène rare dans les pratiques linguistiques en langue des signes, principalement restreint à des formes et registres spécifiques, comme les comptines et certaines autres formes artistiques ou théâtrales.

chan(t)signe concurrence petit à petit le théâtre comme pratique amateur et de loisir d'expression artistique en langue des signes. Enfin, des professionnels aux amateurs, le chan(t)signe touche tous les styles et genres musicaux et constitue à cet égard un objet transversal pour l'étude des écoutes musicales en relation avec la langue des signes.

À l'instar du chapitre 9 consacré aux festivals, ce chapitre repose en partie sur une ethnographie itinérante et multisituée d'événements musicaux où le chan(t)signe fut observable. Elle m'a notamment permise d'observer comment la « mixité » – entre sourds et entendants – sur la scène et dans le public constitue un élément central des pratiques autant que des discours³¹⁷, au sein et autour de ces événements, ayant parfois pour corollaire et objectif la promotion de la « culture sourde », mais aussi et surtout le renouvellement des relations entre le collectif des sourds et celui des entendants, à partir d'un partage de l'expérience musicale³¹⁸.

Ainsi, les formes de co-présence entre langue vocale et langue des signes dans la production d'objets et d'événements musicaux entretiennent des liens particuliers avec les formes de co-présence entre les individus, impliquant et favorisant de nouvelles formes de sociabilités entre sourds et entendants – dont témoigne l'émergence de l'idée d'une « communauté signante », ouverte aux sourds comme aux entendants (Schmitt, 2015 : 22). De médium à médiation explicite pour la rencontre, au-delà d'un enjeu d'accessibilité à la culture et aux pratiques artistiques, à travers le chant(t)signe, la musique et la langue des signes permettent aux sourds et aux entendants de créer et d'écouter ensemble.

En complément d'observations situées, l'ethnographie développée mobilise productions de DVD musicaux, usages des réseaux sociaux pour la diffusion de l'information et de la création, et pour l'identification des réseaux interpersonnels – afin de s'interroger sur la continuité et les autres modes d'existence des collectifs observables lors des phénomènes d'écoute collective –, productions écrites et iconographiques des associations, compagnies et artistes protagonistes du chan(t)signe, poursuivant l'idée

317 Par exemple, le site internet de la compagnie CRé (Compagnie Rayon d'écrits) explicite ainsi les fondements de sa démarche artistique bilingue français-LSF : « La mixité avec des personnes sourdes ou malentendantes permet une visibilité et une sensibilisation de la culture sourde méconnue des entendants et une place pour une culture bilingue ».

318 À cet égard, afin de favoriser de nouvelles formes d'« écoute », la construction d'environnements sensibles spécifiques (lumières, planchers vibrants, écrans et VJing...), régulièrement observables pour les musiques amplifiées, participe de pré-agencements situationnels (Schmitt, 2012).

que la musique « est bien plus qu'une expérience sensorielle, elle est un fait social et culturel où l'oreille n'a pas forcément de rôle à jouer » (Schmitt, 2012 : 221).

Du chan(t)signe et des « néologismes bilingues »

Avant de nous tourner vers les manifestations médiatiques du chan(t)signe, attachons-nous à l'apparition et à l'étymologie de la dénomination de cette pratique. « Chantsigne », « chant-signé », « chansigne », les orthographes concurrentes sont multiples³¹⁹. Cependant, il semblerait que « chantsigne » ait été plus populaire il y a quelques années, tandis que « chansigne » tend progressivement à s'imposer³²⁰.

Pour le moment, c'est encore la variation qui règne. C'est d'autant plus flagrant en ce qui concerne les termes dérivés. Il est aujourd'hui possible de voir le T disparaître et apparaître dans un même discours. Ainsi, la présentation du concert interprété des Wampas, en août 2018 à Brest, évoque un « concert chansigné » par « trois chantsigneuses » qui « interpréteront le concert en chantsigne ». Par conséquent, afin de tenir compte de cette variation, afin de ne pas prescrire ou privilégier un usage, par convention, j'écrirai à présent chan(t)signe.

« Chansigne » peut être considéré comme un mot-valise, où chanson + signe = chansigne, et où le T n'aurait pas lieu d'être. Cependant, le nom est souvent utilisé pour désigner plus largement la pratique – plutôt qu'uniquement la/une chanson en langue des signes –, c'est-à-dire le chant en langue des signes. La présence du T apparaît alors comme pertinente. Par ailleurs, c'est dans l'usage du verbe, « chansigner », que le T semble le moins présent. Enfin, les « chantsigneurs » et « chantsigneuses », chanteurs et chanteuses en langue des signes, pourraient bien avoir leur T. Mais là aussi, celui-ci apparaît de plus en plus rarement.

La question du T semble donc en partie liée aux différents types de catégories grammaticales du français – nom, verbe, verbe adjectivé – et ainsi aux différents équivalents « entendants » que les néologismes liés au chan(t)signe viennent remplacer

319Très rarement, on peut trouver la présence d'une apostrophe, à l'instar d'un récent appel « pour les spectacles de cérémonie de XVIII *World Congress of the World Federation of the Deaf* », les « metteurs de scène (Martin Cros et Sophie Scheidt) » recherchaient notamment des « chant'signeurs(euses) ».

320L'évolution diachronique se retrouve notamment dans la démarche de certains artistes qui sont passés de « chantsigne » à « chansigne ». Voir tableau des « duos » français de chan(t)signe.

tout en s'y référant – chant, chanson, chanteur, chanter, chanté.

Pour ma part, il me semble qu'au fur et à mesure que le néologisme « chansigne » – issu de chanson en langue des signes – s'impose dans les usages, l'absence du T se retrouve alors logiquement dans ses dérivés, quels qu'ils soient. En effet, si « chantsigneur » ne fait plus référence à « chanteur » en langue des signes, mais directement à celui ou celle qui pratique le « chansigne », le T n'a plus de raison d'apparaître. Par ailleurs, si cette variation importante et toujours d'actualité pourrait s'expliquer par les multiples équivalences que les termes cherchent à mettre en place, la disparition progressive du T pourrait être interprétée comme le « succès » du « chansigne » comme concept et pratique à part entière – notamment issus de la langue des signes.

Selon ces hypothèses, les différentes étymologies et formes du néologisme – ainsi que de ses dérivés –, issues de différentes références-équivalences à des morphèmes du champ sémantique du chant, pourraient être résumées ainsi :

Chant(er) → chantsigne(r)

Chanteur → chantsigneur

Chanson → chansigne → chansigneur, chansigné

Cette attention portée au français ne me semble pas anodine. Comme je l'ai déjà relevé³²¹, les néologismes en langue des signes liés à des pratiques artistiques émergentes s'accompagnent parallèlement d'interrogations sur la traduction la plus appropriée en français. C'est d'autant plus le cas lorsqu'il s'agit de pratiques artistiques autour de la musique, impliquant et visant à la fois sourds et entendants.

Du côté de la langue des signes, en France, le néologisme « chansigne »³²² reprend l'emplacement, l'orientation, une partie du mouvement et la configuration de la main non-dominante d'un signe que l'on peut actuellement observer dans le champ linguistique et qui signifie « langue gestuelle »³²³. Ce signe pour « langue gestuelle » est

321« Chaque néologisme en langue des signes [...] est donc immédiatement accompagné de sa traduction en langue vocale où le jeu sur le signifiant et les champs sémantiques occupe une place tout aussi importante » (Schmitt, 2012 : 229-230).

322https://www.elix-lsf.fr/spip.php?page=signes&id_article=229155

323À ma connaissance, actuellement, on ne trouve pas ce signe dans les dictionnaires. Il s'agit vraisemblablement d'un néologisme lié à la pratique de l'interprétation en milieu académique.

lui-même inspiré de manière critique d'un des signes génériques pour « langue »³²⁴ – vocale ou gestuelle. Il en reprend la configuration, l'orientation et le mouvement, mais en modifie l'emplacement : le double L initialisé est remplacé par un L unique qui ne part plus de la bouche mais de la paume de la main non-dominante. Si l'on connaît le signe « langue », *a posteriori*, le sens de « cette langue qui part de la main » apparaît comme logique : une langue gestuelle.

Notons que si en français le terme « langue » n'évoque pas nécessairement l'organe phonatoire dans l'esprit des locuteurs, en septembre 2018, quelqu'un qui ne connaît rien aux sourds et à la langue des signes me faisait néanmoins remarquer de manière spontanée, au début de notre échange, qu'il trouvait étrange que l'on parle de *langue* des signes. Il est compréhensible que la longue et difficile tâche de reconnaissance théorique et politique du statut linguistique de la langue des signes ait difficilement pu s'affranchir, en français, de ce morphème³²⁵.

Il en est autrement en langue des signes. Celle-ci peut montrer pour dire. Ainsi, la référence à l'organe phonatoire passe difficilement inaperçu dans le signe « langue ». Du point de vue des sourds, comment tolérer que dans leur propre langue, un concept hégémonique faisant référence à l'oralisation des langues vocales, serve à désigner les langues gestuelles ? En changeant principalement l'emplacement, on change ce qui posait problème – la référence canonique à l'aspect vocal – tout en conservant, par le biais de la conservation ou d'une faible variation des autres paramètres, une référence sémantique forte au concept et signe de « langue », à travers la mise en scène d'une étymologie actuellement volontairement transparente – une sorte de guidage sémantique visuel.

Au-delà d'un jeu avec la langue, cet exemple nous informe sur les propriétés et capacités de la langue des signes à créer subtilement des néologismes à partir de la modification de signes existants. Ici, on en modifie le sens en intervenant sur l'iconicité : à la bouche, qui par métonymie représente de manière iconique le canal vocal dont sont issues les langues des entendants, est substituée la main, qui par une métonymie semblable représente de manière iconique le canal gestuel dont sont issues

324https://www.elix-lsf.fr/spip.php?page=signes&id_article=181881 – second signe proposé.

325Le problème se pose différemment en anglais. Si *language* partage évidemment la même étymologie que notre polysémique « langue », l'organe est désignée par *tongue*.

les langues des sourds.

Pour le chansigne, il s'agit alors ni plus ni moins que de la même stratégie : le signe « chanter » est déplacé de la bouche à la paume de la main³²⁶. Les tribulations et variations orthographiques du français n'ont pas d'équivalent en langue des signes, d'autant plus que le signe pour « chanter » est également celui pour « chanson ». Le signe « chan-t-signé », dérivé de celui de « chanson/chanter » signifie donc à la fois « chanson en langue des signes » et « chanter en langue des signes ».

Autrement dit, à travers ces signes, cet usage de la paume de la main non-dominante établit une sorte de champ sémantique visible où elle apparaît comme l'organe d'expression des sourds, dont est issue leur langue gestuelle – et par conséquent le chansigne. Cette paume de la main non-dominante, reproduite dans les mêmes configurations, crée en quelque sorte un emplacement standardisé sémantisé, à l'instar de la bouche pour les signes « chanter/chanson » et « langue (vocale) ». On pourra résumer ces emplacements sémantisés et les signes qui y sont liés de la manière suivante :

LSF	
Issu de la bouche (modalité phonatoire)	Issu de la paume (modalité gestuelle)
Langue, langue vocale	Langue gestuelle
Chanter, chanson	Chansigne(r)

Une dernière hypothèse concernant l'usage grandissant de l'orthographe « chansigne » plutôt que « chantsigne » repose sur l'idée qu'il s'agirait d'appuyer sa double étymologie comme traduction depuis la langue des signes vers le français et comme néologisme à partir du mot-valise du français – comme ressource pour cette même traduction. C'est là toute la complexité de ces « néologismes bilingues », où la création linguistique est concomitante dans les deux langues, tout en cherchant à établir des ponts entre elles.

L'absence de T viendrait donc souligner qu'en langue des signes, contrairement au français, il ne s'agit pas d'un signe-valise, mais d'un néologisme qui fusionne

³²⁶https://www.elix-lsf.fr/spip.php?page=signes&id_article=142699

plusieurs signes et leurs sens en empruntant des paramètres des signes sur lesquels il se fonde. Ainsi, il ne s'agit pas de la juxtaposition des signes pour « chant » et « langue des signes » – ou plutôt « langue gestuelle » –, mais de leur fusion. Dans tous les cas, c'est bel bien le « chansigne » qui est privilégié à la fois dans les vidéos diffusées en ligne et dans les définitions de praticien-ne-s que nous allons à présent étudier.

Traduction, interprétation de concert : « le chansigne, qu'est-ce que c'est ?³²⁷»

Ainsi, des clips d'artistes célèbres (voir chapitre suivant) aux buzz sur internet, en passant par les plateaux de shows américains, en France comme aux États-Unis, le chan(t)signe constitue actuellement la pratique artistique en langue des signes la plus médiatisée, et la plus connue des entendants.

En 2017, le média en ligne français Brut – dont la marque de fabrique est la brièveté associée à un discours « visuel » assuré par un montage d'images accompagnés de texte³²⁸ – y a consacré une vidéo intitulée « C'est quoi le chansigne ?³²⁹ ». Reposant notamment sur différents buzz des mois et années précédentes pour son montage, la vidéo vise le spectateur à partir de l'un des contextes les plus médiatisés du chan(t)signe, celui des festivals :

Dans les festivals
cet été,
peut être que
vous verrez ça [flèche vers l'interprète]³³⁰

327<https://www.youtube.com/watch?v=2IJMNJCdQJ4>

328Notons que cette forme est également celle de « vignettes » de la chaîne d'information France Info, dont Brut est partenaire. France Info diffuse ainsi ses propres « vignettes » et celles de Brut, où il s'agit pour le spectateur télévisuel ni plus ni moins que de lire l'information, accompagnée d'images, sur son écran de télévision.

Concernant ces bouleversements et allers-retours formels dans nos rapports contemporains aux « médias », notons également la diffusion de chroniques radios sur les réseaux sociaux – dont les enregistrements sont parfois bien plus « vus » que leur direct « entendu ». Cette radio qui se regarde change notamment la donne concernant la présence d'invités signants : au-delà de la voix de l'interprète pour les auditeurs, on verra les signes sur le plateau dans les versions audiovisuelles. C'est ainsi que l'émission *Bouche à oreille* présenta une « retransmission vidéo en direct et en langue des signes », qui contenait notamment « un extrait du spectacle [*Dévaste-moi*] en avant-première » :

<https://www.youtube.com/watch?v=4TPPFTDFRCU>

Pour en revenir à Brut, notons que sa forme ne nécessite aucune adaptation particulière pour l'intégration d'un discours signé.

329Transcription en annexe 4.

330Texte de 0:07 à 0:09.

Ce sont également les festivals qui sont retenus dans la ligne qui sert de descriptif à la vidéo : « Dans les festivals cet été, vous verrez peut-être du chansigne. Mais qu'est-ce que c'est ? ». Le reste de la vidéo est constitué d'extraits d'explications fournies par Clémence Colin, « chansigneuse » du duo Albaricate, d'autres extraits de vidéos de buzz de chansigne, d'extraits de chansigne de Clémence, et de commentaires (voir l'annexe « Retranscription de la vidéo Brut – C'est quoi le chansigne »).

Un certain nombre d'« approximations » peuvent être relevées dans ces commentaires, contrastant avec le discours de Clémence. Ainsi, on peut lire que « de plus en plus d'artistes intègrent à leur performance des traducteurs en langue des signes »³³¹. Pourtant, pour sa part, Clémence isole clairement dans ses propos le travail de traduction, comme situé en amont de la performance de l'interprète-artiste : « l'artiste écrit les textes, me donne pour les lire et les choisir. Je traduis *puis* on s'accorde » (mon italique).

Cette terminologie de « traduction/traducteurs en langue des signes » pour désigner l'interprétation au moment de la « performance » (concert, représentation théâtrale, interprétation de conférence) est assez commune – y compris dans de nombreux entretiens informels avec des publics entendants exposés au chan(t)signe via ces vidéos. Elle permet de distinguer le « grand public » des personnes et milieux rompus aux distinctions entre traduction et interprétation (en langue des signes) – artistes sourds ou entendants, interprètes, « médiateurs culturels » travaillant régulièrement avec le public sourd, et enfin le public sourd³³².

Autrement dit, les « spécialistes », publics assidus et praticiens des arts en

331 Dans notre corpus, il est également possible d'identifier « des interprètes en langue des signes chargés de transcrire les chansons des artistes » – article « Chansigne : la langue des signes en chanson qui unit sourds et entendants », par Stéphane Hilarion dans la rubrique « Musique » des pages « Culturebox » du site de France Info, publié le 26 septembre 2017. Par ailleurs, France Info relayait également la vidéo de Brut dans ses propres pages « Culture »- « Festival », avec comme nouveau titre « Le "chansigne" révolutionne les concerts », tandis que le sous-titre nous apprend lui aussi que « des interprètes en langue des signes *transcrivent* les chansons durant les concerts » (mon italique). Enfin, le primat du festival pour introduire la pratique du chan(t)signe se retrouve dans le titre choisi par Yahoo Actualités – relayant France Info relayant Brut –, avec le titre abrégé « Le "chansigne" en festival ».

332 Concernant la distinction entre interprétation et traduction, le site de l'AFILS indique : « Souvent confondus parce qu'ils relèvent du même domaine, les métiers d'interprète et de traducteur français – LSF sont pourtant différents. L'interprétation consiste à transposer oralement un discours d'une langue à l'autre et vice-versa ; tandis que dans la traduction cette transposition se passe entre deux documents écrits (ou vidéo pour le cas de la langue des signes) », site de l'AFILS – article « Interprète ou traducteur ».

langue des signes distinguent presque à coup sûr l'acte de traduction de celui d'interprétation. C'est plus largement le cas dans la plupart des milieux signants, dans la mesure où ceux-ci sont fréquemment exposés à la figure de l'interprète – identifié comme tel.

En ce qui concerne la probabilité de voir du chan(t)signe dans les grands festivals de musique en France – accroche de la vidéo de Brut –, elle demeure assez mince – voire nulle. Tandis que les buzz de festivals et concerts américains sont désormais communs (Lollapalooza, Bonnaroo...), de tels montages de vidéos peuvent beaucoup plus difficilement puiser dans un éventuel répertoire (audio)visuel lié aux festivals français³³³.

Et pour cause, en France, le chan(t)signe s'expose presque exclusivement dans des festivals moins populaires et de bien moindre échelle que les mastodontes américains : 1- dont la thématique est explicitement liée au handicap (le festival Charivari, à Sélestat, par exemple) ; ou 2- en lien direct avec les pratiques artistiques en langue des signes (Sign'ô, Clin d'œil, Souroupa) ; ou 3- ayant une expérience de l'accueil des publics sourds (Douarnenez). Il ne s'agit pas de festivals de musique.

Quant aux États-Unis, cette présence dans les grands festivals relève de la convergence entre l'application de l'*ADA (American with Disabilities Act)* de 1990 – soit de dispositions législatives et de politiques publiques – et du développement de la pratique du chan(t)signe. L'interprétation des concerts proposés est devenue une obligation relative pour les organisateurs : elle interviendrait à partir du moment où une demande est formulée en amont.

En France, l'interprétation de concert est néanmoins de plus en plus fréquente. Ainsi, à titre d'exemple disponibles dans des espaces sociaux que je fréquente indépendamment de ma recherche³³⁴, le concert de Catherine Ringer sur la scène

333Entre les Red Hot Chili Peppers, Snoop Dogg et une battle de hip hop en langue des signes sur le plateau du Jimmy Kimmel Live, on trouve néanmoins dans la vidéo de Brut un extrait de la performance du rappeur français Radikal MC, accompagné d'une chan(t)signeuse aux Francfolies en 2011. À ma connaissance, celle-ci n'a pas fait l'objet d'un buzz. Il s'agit vraisemblablement d'un extrait du live du morceau partagé par les Francfolies ainsi que par l'artiste lui-même :

<https://www.youtube.com/watch?v=tlewwNa6Zq4>

<https://www.youtube.com/watch?v=9vLOV5sJTLw>

Précisons par ailleurs qu'il ne s'agissait pas d'un concert interprété, et que seul ce morceau fut l'occasion de voir une chan(t)signeuse sur scène.

334Je veux dire par là que bien je me sois rendu à ces concerts afin d'assister à ces interprétations dans une démarche ethnographique, j'avais déjà fréquenté ces lieux et événements – scène principale de la

principale de la fête de la musique à Strasbourg, le 21 juin 2018 fut interprété, de même que la prestation des Wampas aux « jeudis du port » de Brest, le 16 août 2018.

Des grands buzz américains aux concerts français, nous reviendrons sur les éléments de mise en scène que partagent ces événements. Dans les deux cas, le chan(t)signe est présenté et défini à partir d'une pratique spécifique : l'interprétation de concert – souvent désignée par l'acte de « traduction ».

Par ailleurs, à travers et à partir de ces buzz, on assiste du côté du public entendant français, à une forme de « distorsion qualitative » : bien que rares – notamment sur le territoire français –, les concerts interprétés sont très largement médiatisés – notamment à partir des buzz suscités par leurs homologues américains –, de sorte que la pratique est désormais très souvent – presque systématiquement – citée par des interlocuteurs variés (entourage, amis, amis d'amis, rencontres fortuites) lorsque j'énonce mon sujet de thèse comme « la langue des signes et les pratiques artistiques ».

Ainsi, alors qu'elle demeure quantitativement très réduite, la pratique du chan(t)signe – ou plutôt celle de l'interprétation de concert – semble désormais occuper une place de premier rang dans les représentations entendantes des pratiques artistiques en langue des signes.

Pour autant, à l'échelle du nombre de concerts quotidiens ou annuels en France, le dispositif apparaît comme homéopathique, une goutte d'eau dans l'océan des milliers de concerts, des centaines de festivals français. Bien plus, la présence d'interprètes n'implique pas la présence de sourds, pas plus qu'elle ne garantit une expérience satisfaisante pour ces derniers³³⁵.

fête de la musique à Strasbourg, jeudis du port à Brest – lors d'éditions précédentes. Bien plus, puisqu'il s'agit d'événements publics largement médiatisés, je fus informé de l'interprétation de ces concerts par mes entourages respectivement alsaciens et bretons.

335À propos d'éléments qui pourraient compromettre la satisfaction liée à cette expérience, dans un commentaire Facebook succédant au concert interprété des Wampas à Brest, sollicité par des « amis » n'ayant pu être présent, je résumais ainsi, « à chaud », mes impressions concernant des ratés similaires à ceux déjà observés à d'autres événements, rendant difficile ou inefficace la performance des interprètes (car interférant avec l'acte d'interprétation lui-même et/ou avec sa visibilité par le public) : « Comme d'habitude/souvent dans ces prestations, mettre la langue des signes sur scène ne fait pas tout, et surtout n'évite pas les maladroites de la part d'artistes aussi bien intentionnés qu'à des années "lumières" des enjeux de la mise en scène de la langue des signes : manque d'éclairage des interprètes sur l'une des dernières chansons, le guitariste se plaçant un moment debout sur une chaise en partie devant les chansigneuses, le chanteur qui tend le micro à l'une des interprètes durant un refrain ou se pose devant elles lorsqu'il tente d'interagir durant le concert... [...] Et des sourds dans les premiers rangs parfois bien bousculés par les pogos alentour ou ne pouvant pas suivre à la fois l'interprète - sur scène - et les déplacements - intempestifs ;-p - du chanteur au milieu du public (à coups de mètres de

Laissant derrière nous ces représentations du chan(t)signe comme « traduction »/interprétation de concert, ainsi qu'il est connu de la plupart du grand public entendant – via une expérience audiovisuelle médiatisée à travers les réseaux sociaux –, passons à l'analyse d'une définition de praticien-ne-s, avant de nous plonger progressivement dans la diversité pratiques observables.

« Différents types de chansigne »

« Il existe différents types de chansigne ». C'est de cette manière que débute la définition du chansigne proposée par l'association des « Mains baladeuses » spécialisée dans la réalisation de clips et l'interprétation de concert³³⁶. Ainsi, en contraste avec la vidéo diffusée par Brut où la pratique de l'interprétation de concert apparaît comme seule et unique figure du chan(t)signe, c'est ici à partir de la notion de diversité des pratiques relevant du chan(t)signe qu'une définition est élaborée.

Bien que par leur pratique de l'interprétation de concert les Mains baladeuses, soient rompues à la traduction du français vers la langue des signes, elles insistent précisément sur la possibilité « d'élaborer directement des créations originales de chansons en langue des signes (sur lesquelles il est possible d'ajouter un texte à l'oral, de la musique, des bruitages,...) » – à l'instar de l'artiste sourd finlandais SignMark Elles suggèrent ainsi l'existence de la création monolingue³³⁷. C'est notamment le cas de prestations dans le cadre de concours de chan(t)signe³³⁸, ou de créations d'artistes comme Isabelle Voizeux³³⁹.

Retenons que ni la traduction, ni le bilinguisme ne sont présentés ici comme des

fils de micro portés en l'air, et allant jusqu'à grimper au sommet de la régie lumière) ».

336Ce profil d'interprètes spécialisées – bien documentée autour des buzz américains, notamment à partir de divers interviews et reportages autour des interprètes devenues vedettes – émerge progressivement en France. Parallèlement aux Mains baladeuses, on peut citer les « 2M(i)SS », pour « Deux Mains sur scène », Rachel Fréry et Séverine Michel – en soulignant que leur pratique et service « d'interprétation/adaptation en Langue des Signes de spectacles vivants » concerne également le théâtre.

337Par exemple, la vidéo « Chantsigne LSF : "5 Elements" de Juvisol ». Certes, la traduction et le sous-titrage en français interviennent en complément de la langue des signes, afin de rendre la création « accessible » au public non signeur. Cependant, la langue vocale n'est pas présente dans sa modalité audio-phonatoire : <https://www.youtube.com/watch?v=k2n9tDAn7SU>

338Voir la prestation de Sophie Scheidt et Émilie Rigaud dans le cadre du concours organisé à IVT, le 11 mai 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=dRed3DDsxEo>

339Isabelle Voizeux distingue d'ailleurs ses propres créations en langue des signes de ses prestations issues de traduction du français vers la langue des signes. Elle propose l'orthographe de chansigne pour les premières, et celui de chantsigne pour les secondes.

critères de définition. Cette définition nous oriente vers d'autres types de pratiques que celle de l'interprétation de concert – sans pour autant l'en écarter.

Vient ensuite l'importance – le cas échéant, lorsqu'il ne s'agit pas de créations monolingues – du travail de traduction, qui ne pourrait être « une pure traduction de paroles ». À la « pure traduction » est substituée l'adaptation³⁴⁰. Notons ici que cette « pure traduction » correspond à un idéal de traduction vis-à-vis duquel position est prise, sans que l'on s'interroge sur la possibilité de sa réalisation ou que l'on nous fournisse une idée plus précise de ce qu'elle serait.

On peut rapprocher ce type positionnement de celui qui a conduit l'interprète chevronné et formateur Patrick Gache à mobiliser le concept de « trad'aptation » dans le contexte du théâtre – pour désigner une traduction qui serait également une adaptation, au sens théâtral. Pour autant, sans chercher à m'opposer au discours des praticiens, d'un point de vue analytique, je réfute l'idée qu'il existerait, ailleurs, de telles pures traductions : toute traduction contient une part de création – et d'abord d'interprétation au sens d'Eco (1994) –, et peut donc être considérée, à un certain degré comme relevant d'une « adaptation ».

Autrement dit, de ce point de vue, il n'y aurait alors rien de spécifique à la traduction dans le cadre du chan(t)signe – et plus largement à la traduction en langue signes – en ce qui concerne la nécessité d'une « réécriture » afin de pouvoir retranscrire « un sens, un rythme, des jeux de mots ou de la poésie » (Les Mains baladeuses). En ce sens, « l'objectif [...] de rendre au mieux le contenu [des chansons], tout en jouant avec les possibilités de la langue [des signes] » (ibid.) me semble partagé par tout traducteur.

340L'article de *Ouest France* du 17 juillet 2018 à propos du concert des Wampas en langue des signes insiste, en citant les propos de l'une des interprètes, sur le fait que « chaque chanson demande environ une dizaine d'heures de travail ». Le traitement journalistique d'un tel événement local par la presse elle-même locale, incluant des interviews, permet l'accès à ce discours des protagonistes, et donc à une représentation « spécialisée » de la pratique, qui, à l'instar de la définition des Mains baladeuses, ne saurait confondre traduction et interprétation et distingue explicitement ces étapes du travail de l'interprète de concert. Pour autant, dans le même article, on assiste à une sorte de mélange de représentations puisque selon le journal : « Il ne s'agit pas ici, de faire du mot à mot, mais bien "une vraie adaptation artistique". La production [des Wampas], "qui a donné en 24 heures son accord à la traduction", a déjà envoyé tous les éléments pour une bonne préparation ». En effet, indépendamment d'un contexte artistique, la traduction et/ou l'interprétation – vers la langue des signes – n'a pas plus pour échelle le mot à mot que toute autre traduction/interprétation. Néanmoins, on peut faire l'hypothèse que c'est bien l'insistance sur une « vraie adaptation artistique » dans le propos d'une des interprètes qui conduit le journaliste à sur-interpréter, en spéculant sur ce à quoi s'opposerait une telle adaptation.

Cela ne va pas à l'encontre du fait qu'ils existent des possibilités avec lesquelles jouer qui soient particulières aux langues des signes, notamment en raison d'un transfert dans la modalité visuogestuelle, à la mobilisation du corps comme support sémiotique principal. Je parlerai même volontiers de redistribution sémiotique ou de traduction intersémiotique au sens d'Eco³⁴¹. En tout cas, quelles que soient les langues, les modalités et les opérations de traductions concernées, mon positionnement théorique et mon scepticisme vis-à-vis d'une « pure traduction » ne me semble pas particulièrement original. Mais alors comment expliquer son apparente divergence avec le discours de nos praticiennes ?

Je ferai l'hypothèse qu'au-delà d'une « pure traduction », c'est avant tout de leur pratique professionnelle de l'interprétation, soumise au triptyque déontologique secret-fidélité-neutralité³⁴², que les interprètes de concert prennent ici congés. En se posant ainsi, ce qui est affirmé, c'est que c'est leur propre « voix » en tant qu'interprètes – au sens d'artistes – qui sera donnée à voir, et qu'elles ne seront pas la « voix » signée des artistes interprétés. Il ne s'agit plus d'être la voix des entendants – ou des sourds – au même titre que dans les autres contextes de leur pratique professionnelle. Le cadre a changé.

En d'autres termes, à la déontologie de l'interprète serait substituée la licence poétique de l'artiste. L'interprétation n'en devient pas pour autant illimitée. Cependant, les comptes à rendre ne sont plus les mêmes. La dimension esthétique peut éventuellement primer. La communauté d'interprétation (Eco, 1994) a changé. Les critères retenus afin de juger l'interprétation « acceptable » ne sont plus les mêmes.

Il s'agit selon moi d'un double enjeu : revendiquer le caractère artistique de

341« C'est-à-dire à tous ces cas où on ne traduit pas d'une langue naturelle à une autre langue naturelle, mais entre systèmes sémiotiques différents, comme quand, par exemple, on « traduit » un roman en film, un poème épique en une bande dessinée, ou que l'on tire un tableau d'une poésie » (Eco, 2003 : 10). Si les langues des signes sont évidemment des langues naturelles, elle n'en sont pas moins des « systèmes sémiotiques » différents des langues vocales. Il est également évident qu'Eco ne songeait pas au changement de modalité qu'implique la traduction entre une langue vocale et une langue des signes. Dans tous les cas, il va plus loin concernant « sa position sur les traductions intersémiotiques » : « je suis tout au plus sceptique sur l'opportunité de les appeler traductions au lieu de transmutations ou adaptations [...]. Mais cela n'est pas du scepticisme, c'est de la prudence terminologique, c'est le sens des distinctions » (ibid. : 26). Je serai tenté de le suivre mais dans le cadre de ce chapitre, je continuerai de parler de « traduction » pour évoquer le passage entre une langue des signes et une langue vocale.

342Il s'agit des trois premiers articles du titre premier (« code déontologique ») du code éthique des membres de l'AFILS.

l'interprétation – et de la traduction, précisément érigées dans les contextes artistiques, comme « adaptation » – équivaut à revendiquer pour l'interprète une place d'artiste à part entière, et pour la langue des signes une place de langue de création et de médium – que l'on peut possiblement isoler ou détacher de la prestation « interprétée ». Par ricochet, ce double enjeu interroge l'objet même de l'interprétation de concert : celle-ci devient irréductible au fait de faire « accéder » le public sourd au discours des artistes entendants³⁴³. Ce à quoi ils ont accès est une prestation artistique en langue des signes – bien que celle-ci entretiennent des liens étroits avec celle en langue vocale. Dans tout autre cas, dans quelle mesure la mise en avant de la licence artistique au détriment du triptyque déontologique serait-elle défendable ?

Des groupes aux duos : le chan(t)signe en France

Explorant la diversité des pratiques observables du chan(t)signe, au-delà de l'« interprétation de concerts », de la question du statut des interprètes et de la langue des signes dans ce contexte, toujours entre traduction et création, il convient d'évoquer l'émergence de groupes où les chan(t)signeurs apparaissent, de fait, comme des artistes à part entière – bien que leur participation à ces collectifs artistiques soit plus ou moins permanentes. De manière corollaire, la langue des signes n'y est pas présentée comme dispositif d'accessibilité, mais comme langue de/participant à la création.

Ainsi, du côté des scènes françaises, les duos de sourds et d'entendants, de chanteurs et de « chan(t)signeurs », sont de plus en plus nombreux. La scène est partagée. Les artistes et les langues sont mis en scène dans un statut d'égalité – contrairement aux « interprètes de concert » occupant les bords de scène de manière semblable au médaillon des interprètes télévisés (Schmitt, 2016 ; voir l'annexe « Planches « mise en scène de l'égalité » / « mise en scène égalitaire »).

Nos « duos » peuvent s'inscrire au sein de formations artistiques plus larges. Il s'agit précisément de mettre en évidence des mises en scène où chant en langue vocale et en langue des signes sont mis en scène conjointement, par la présence de deux artistes/interprètes. Concernant l'identification de ces duos, elle est en grande partie issue mes ethnographies de festivals et en ligne. Autrement dit, il s'agit principalement

³⁴³Ni plus ni moins que je n'« accède » au discours de Shakespeare en lisant une traduction. J'ai alors accès à un autre discours : la traduction.

d'artistes que j'ai moi-même vu en concert, aux spectacles desquels j'ai assisté. À cette démarche d'observation directe, s'ajoute la consultation de programmes d'éditions de ces mêmes festivals, auxquelles je n'ai pas assisté. Ces premières identifications furent complétées et croisées avec la consultation d'annonces publiques de concerts diffusées sur le forum Deaf France, et d'événements sur Facebook auxquels je fus invité.

Toujours en lien avec mon ethnographie itinérante et multisituée, les festivals et autres manifestations artistiques constituent des occasions privilégiées pour échanger de manière informelle avec les participants à propos... des pratiques artistiques en langue des signes. De la même manière dont on discute volontiers de musique à un concert, c'est lors de ces événements que l'une ou l'autre connaissance me faisait part de tel autre concert passé ou à venir, de tel-s autre-s artiste-s, notamment afin de commenter et discuter les prestations artistiques auxquelles nous assistions ensemble. Enfin, il s'est parfois agi de « suivre » un artiste et d'identifier son implication dans un projet de chan(t)signe.

Les formes de recoupement issues de ce processus d'identification permirent de retenir des artistes et collectifs artistiques pérennes, dont la présence dans des programmations et les annonces s'étaient étalées sur plusieurs saisons³⁴⁴. Ainsi, sans avoir une prétention exhaustive, ce corpus reflète les principaux artistes de chan(t)signes que j'ai identifiés au cours de mes années de recherche, tout en ayant une visée typologique, puisque, comme nous le verrons, chacun des projets décrits ci-après se distingue des autres.

Proche de l'interprétation de concert, débutons par le cas des performances de Delphine Saint Raymond lors des concerts du groupe Brassens's not Dead. Ici, l'intégration de la comédienne sourde au collectif artistique demeure ponctuelle. En effet, ce groupe de punk reprenant le répertoire de Georges Brassens se produit la plupart du temps sans elle.

Cependant, lorsqu'elle est présente, Delphine n'occupe pas le bord de scène. Elle est aux côtés du chanteur, dans une mise en scène « classique » pour un groupe de rock : la batterie au fond, guitare et basse sur les côtés, et « chanteur-s » – sourd et entendant – au centre.

³⁴⁴Ainsi, à titre d'exemple, je n'ai pas retenu Les Frolos, car je ne les ai pas vu sur scène, d'une part, car les annonces liées à leurs prestations furent moins nombreuses, d'autre part.

Tout comme dans certains clips de SignMark (voir annexe « Planches « mise en scène de l'égalité » / « mise en scène égalitaire »), le chanteur entendant rencontre parfois Delphine sur son terrain : de manière plus ou moins adroite, il l'accompagne à certains moments en exécutant simultanément quelques signes. Sur des vidéos de captation de concert, on peut également les observer sauter ensemble, en rythme³⁴⁵. Ces moments contribuent à la « fusion » du duo, à l'unicité d'un propos artistique où chanteur et chan(t)signeur chantent en quelque sorte « à l'unisson ». Leurs modalités respectives sont mises en scène comme complémentaires et solidaires, comme parties d'un tout³⁴⁶.

Ce type de formation à « géométrie variable » se distingue de l'interprétation de concerts par la répétition de la participation des chan(t)signeurs. Il ne s'agit pas d'une commande ou d'une initiative de la part d'organiseurs de festivals ou de concerts dont l'issue sera un événement unique, et où les chan(t)signeurs travaillent le plus souvent de manière isolée³⁴⁷.

Au contraire, dans le type de démarche et de prestation sur lesquelles nous nous attardons à présent, de la multiplication des dates résulte une collaboration accrue entre les artistes entendants et les artistes signants. Pour les Brassen's not Dead, bien que la prestation en langue des signes constitue un élément indépendant du projet initial, elle y est intégrée comme une déclinaison possible du « spectacle » proposé. Aux moments de cette déclinaison, la langue des signes n'est pas un dispositif externe – auquel on pourrait ne pas prêter attention, et auquel il ne faudrait pas prêter attention³⁴⁸. La mise en scène égalitaire guide le regard du public vers une langue des signes adressée à tous.

345<https://www.youtube.com/watch?v=7PiV5BT-j30>

Les sauts sont notamment visibles dès les premières secondes la vidéo, puis de 3:33 à 3:42, ainsi que dans les dernières secondes. Les signes en commun sont visibles sur ce morceau de 5:37 à 5:39.

346La réception du public entendant telle que je l'ai perçue lors d'entretiens informels confirme cette interprétation de la mise en scène. Plusieurs personnes ont témoigné que pour elles les signes faisaient partie du concert. Pour les non signeurs, le fait que la langue des signes n'était pas comprise ne s'opposait pas à une appréciation de la dimension visuelle, souvent soulignée. Surtout, ces personnes n'avaient pas de doute sur le fait que la langue des signes s'adressait également à eux. On comprendra que ce n'est pas le cas pour les interprètes de bord de scène – qui seront d'ailleurs, le plus souvent, invisibles du public entendant s'il choisit de fixer le chanteur entendant interprété.

347Pour le concert des Wampas évoqué précédemment, c'est bien « la production [des Wampas], "qui a donné en 24 heures son accord à la traduction" » et qui envoya « tous les éléments pour une bonne préparation ». Aucun contact entre les Wampas et les interprètes avant le jour du concert n'est évoqué.

348C'est bien l'implication des titres de buzz qui font état de ces nombreux interprètes de bord de scène qui « voleraient la vedette » aux stars qu'ils interprètent : le public entendant s'est mis à regarder là où il ne devait pas, à s'enthousiasmer pour une langue des signes qui ne lui était pas adressée.

Ainsi, tandis que l'intégration de la chan(t)signeuse implique des répétitions et des efforts communs, lorsqu'elle est présente, la langue des signes est mise en scène comme un élément à part entière du concert.

Semblable aux collaborations de Brassens's not Dead et de Delphine Saint Raymond, on peut citer la rencontre entre Sylvain Lioté-Stasse, dit Manivel' Swing, et Laëtitia Tual, dit Laëty – à la différence près que Laëty est entendante. A partir de 2010, Manivel'Swing et Laety proposèrent ainsi pendant plusieurs saisons un « Duo Live LSF ». En plus d'une mise en scène égalitaire, le spectacle issu de leur collaboration explora également l'usage de la vidéo³⁴⁹. À partir de cette rencontre, Manivel' poursuivit l'aventure du chan(t)signe avec Pascal di Piazza, en 2012 et 2013.

Deux « voix », deux langues, pour un spectacle, au-delà de l'adjonction de la langue des signes à un projet artistique préalablement vocal, la forme bilingue d'un duo peut également être le point de départ d'une formation. Ce duo langue des signes-langue vocale est alors constitutif de la démarche engagée.

C'est le cas des spectacles *Eaux vives et terres nues* et *Elle a tant* de la chanteuse entendante Colombe Barsacq (voir l'annexe 6 - Planches Rayon d'écrits : *Eaux vives et terres nues*, *Elle a tant*, clown). Comme on peut le voir sur les affiches et flyers (voir planche), Colombe, à l'origine de cette création, est au premier plan. Il ne s'agit pas de voler la vedette aux sourds. Aux deux spectacles, prirent respectivement part les comédien-ne-s sourd-e-s Bachir Saïfi et Isabelle Voizeux. Cependant, s'ils l'accompagnent en signant à ses côtés, il s'agit tout d'abord d'« un projet qui a germé dans l'esprit de la chanteuse Colombe » (communication sur Facebook autour de la sortie du DVD *Eaux vives et terres nues*). Pour le mener à bien, elle s'est entourée de chan(t)signeurs.

De Laëty à Pascal Di Piazza pour Manivel', de Bachir à Isabelle pour Colombe, au delà des contraintes et parcours de chacun, l'adjonction du chan(t)signe à une démarche artistique pré-existante, de même que le fait que le projet bilingue germe d'abord dans l'esprit d'un-e artiste entendant-e qui le porte, semblent pouvoir être mis en relation avec le fait que les interprètes – au sens d'artistes – en langue des signes constituent dans ces cas des membres « remplaçables » des collectifs concernés.

³⁴⁹Au fil de nombreuses conversations, Laëty et moi-même avons choisi de désigner ce type de dispositif par le terme d' « amplification visuelle ».

Pour en revenir à Colombe, le premier spectacle, *Eaux vives et terres nues* était en partie basé sur le répertoire de Nougaro et de Salvador. Il contenait par ailleurs des textes et compositions originales de Colombe et de son acolyte Michel Trillot – alias Milor. Le second spectacle, *Elle a tant*, fait entièrement place à cette écriture et composition de Colombe et Milor. Autrement dit, la place « secondaire » des chan(t)signeurs intervient également dans la mesure où leur prestation repose sur la traduction d'un répertoire dont ils sont les « interprètes » et non les « auteurs ».

Cette place des signeurs au sein des processus et collectifs artistiques peut ainsi être mise en relation avec une caractéristique transversale de ces spectacles-concerts : ils relèvent de la traduction d'un répertoire musical qu'il s'agit de rendre « accessible » aux sourds. Ainsi, bien que l'on ait affaire à une mise en scène « égalitaire » et à l'intégration régulière ou permanente des chan(t)signeurs³⁵⁰, sourds ou entendants, comme artistes à part entière, leur participation intervient en quelque sorte au « bout de la chaîne » de création. Textes écrits, musiques composées, ils en seront les traducteurs et les interprètes.

L'oscillation entre création et transmission de répertoire caractérise également la démarche de Sale Petit Bonhomme. En effet, si le troisième album du groupe, *Mon Brassens* donna lieu à une interprétation bilingue, la démarche de chan(t)signe fut initiée dès leur second album et son spectacle éponyme, *Sale Petit Bonhomme fait Chanter les Mains et Dire les Signes*.

Le site internet du groupe fait ici état d'« un travail d'adaptation des textes » en amont, de la part du comédien Olivier Schetrit, en collaboration avec l'auteur, musicien et membre du groupe, Jean-Jacques Mouzac. Sur scène, Olivier est rejoint par Maud Thibault, interprète professionnelle.

Ce travail collaboratif est intensifié dans le projet *Après vous...*, duo d'Aurélien Mouzac et de Maud Thibault. S'il est complété par la reprise de titres du répertoire de la chanson française, qu'il s'agisse d'Anne Sylvestre ou d'Alain Bashung, le spectacle repose avant tout sur des textes de Thibaud Defever. Or, ces chansons originales sont issues d'une résidence entre les trois artistes (dossier du spectacle). Ainsi, bien qu'ils soient tous trois entendants, ici, la création en langue des signes apparaît comme une

³⁵⁰En ce qui concerne, *Eaux vives et terres nues*, sur la tournée 2010/2011, il était également possible de solliciter un « spectacle non traduit en LSF ».

dimension du processus de création initial. Maud n'est pas présentée comme traductrice des textes de Thibaud. C'est de leurs échanges, auxquels la mise en musique par Aurélien participe, que naissent leurs chansons, bilingues dès leur composition. C'est ainsi que la tâche de Thibaud est présentée comme « écrire pour le son et l'image ». Sur scène, guitariste au sein de Sale Petit Bonhomme, Aurélien ajoute le chant comme nouvelle corde à son arc artistique, tandis que Maud devient seule chan(t)signeuse.

Formation également « réduite », Albaricate constitue l'un des plus récents duos français et parmi les plus prolifiques. Il est formé de Samuel Genin, « garçon orchestre » et de Clémence Colin³⁵¹, « fille chansigneuse » (descriptif du groupe pour la tournée de 2016). À l'instar de Bachir Saïfi ou de Delphine Saint Raymond, Clémence est également comédienne. *Sur les traces du Petit Chaperon rouge*, elle a notamment collaboré avec la 10 Doigts Compagnie de Rennes³⁵².

Cependant, le chan(t)signe occupe une place des plus importantes dans sa pratique. Parallèlement à des cachets issus d'autres spectacles, ce sont vraisemblablement ses nombreuses dates avec Albaricate qui lui ont permis d'obtenir le statut d'intermittente du spectacle. Autrement dit, bien que Clémence arbore elle aussi de multiples casquettes, elle fait partie d'une nouvelle génération d'artistes sourds pour qui le chan(t)signe n'est pas une étape ou le segment d'une carrière professionnelle majoritairement tournée vers le théâtre : il en est une pierre angulaire, le plus important support.

Quant au duo, l'affiche nous éclaire sur le sens de son nom : elle représente un suricate et un albatros, qui représentent respectivement Clémence et Samuel (voir annexe « Planche Albaricate »). Sur scène, la différence de gabarit et de taille entre « Alba » et « Ricate » constitue un des ressorts humoristiques et fils rouges du spectacle. En effet, bien que le duo présente un « concert », celui-ci est scénarisé, ponctué d'adresses au public, de jeux de scènes et de saynètes.

Au delà d'une succession de chansons, il s'agit donc d'un « spectacle » écrit, d'une narration, au sein duquel Clémence et Samuel jouent leurs propres personnages de

351 Pour en savoir plus sur les parcours personnels et professionnels de Clémence Colin, Isabelle Voizeux et Delphine Saint Raymond, notons que ces trois chan(t)signeuses figurent parmi les *Portraits de femmes sourdes* de l'ouvrage bilingue *Inouïes*, publié aux éditions Incloud.

352 Article « Clémence Colin. Une chantsigneuse pétillante » du Télégramme 9 avril 2018.

sourde et d'entendant, de signante et de parlant.

Cette dimension narrative est encore plus présente dans leur nouveau spectacle :

Quatre ans après leur première création, « Chansons pour les Yeux et les Oreilles », Albaricate revient avec un nouveau défi, raconter l'Odyssée en 1h, à deux, et en chansons. Samuel, à la guitare, prête sa voix à Ulysse quand Clémence « Suricate » Colin l'anime de son chansigne.

« Une Odyssée pour les yeux et les oreilles », dans la lignée de leur premier spectacle « chansons pour les yeux et les oreilles » qui proposait « 1 h de concert en langue des signes française et chanson acoustique », il n'est pas question ici de surdité – et encore moins de handicap.

Langue, culture et accessibilité

Chez Albaricate, sans parler de surdité, la langue des signes est implicitement présentée comme l'un des médiums de création. Le duo est néanmoins défini par une symétrie « sensorielle » et communicationnelle qui fait écho aux définitions « traditionnelles » du monde sourd où « être sourd, c'est percevoir le monde par les yeux » et « être entendant, c'est percevoir le monde par les oreilles³⁵³ » (Delaporte, 2002 : 33, cité par Schmitt, 2012 : 204) :

Il écoute avec ses oreilles et parle avec sa guitare.
Elle écoute avec ses yeux et parle avec ses mains.

Toujours sans évoquer explicitement la surdité, au delà d'éléments concernant la forme mise en scène, la double formule sert également à définir le public visé, celui des sourds et des entendants. « Chanson *pour* les yeux et les oreilles » (mon italique), la réception envisagée se présente ainsi comme alignée sur les perceptions de « Ricate » et d'« Alba ». Sourd et entendant sur scène comme dans le public, sont définis respectivement par ces deux modalités d'écoute, avec leurs yeux et leurs oreilles.

Ainsi, si la définition du duo ne comporte aucune référence explicite à la

353« Être sourd, c'est percevoir le monde par les yeux, intégrer les informations reçues dans son cerveau qui les diffuse dans tout le corps puis les restitue avec les mains sous forme de signes», où «être entendant, c'est percevoir le monde par les oreilles, intégrer les informations reçues dans le cerveau qui les restitue par la bouche sous forme de mots » (Delaporte, 2002 : 33, cité par Schmitt, 2012 : 204).

« culture sourde », elle apparaît néanmoins comme porteuse de certaines de ses représentations.

Or l'étude des représentations qui (en)cadrent les autres duos et formation nous révèle que la dimension implicite de cette référence à la « culture sourde », autant qu'aux identités sourdes et entendants, constitue plutôt une exception. En effet, l'entrée par la rencontre des « cultures » apparaît comme privilégiée.

En ce qui concerne le duo live LSF de Manivel' et Laëty, « son propos est de servir de pont entre 2 cultures : la culture sourde et celle des entendants » (présentation du duo à l'occasion d'une date en septembre 2010), tandis que Colombe propose « un rendez-vous poétique entre deux cultures ». Enfin, Sale Petit Bonhomme et *Après vous...* souhaitent « donner du sens à la rencontre des deux cultures, Sourde et Entendante » – la citation est à la fois issue de la présentation de Sale Petit Bonhomme sur la page pour le financement participatif à son livre-DVD et du dossier de présentation du spectacle de Maud et Aurélien.

Cette rencontre consisterait, d'une part, pour le public sourd à découvrir le répertoire de la chanson française, d'autre part, pour le public entendant à découvrir la langue des signes. Ainsi que décrit dans un article consacré aux rapports des personnes sourdes à la musique (Schmitt, 2012), la chanson figure comme élément de « culture entendante », la langue des signes comme élément de « culture sourde ».

Sans discuter ici de la pertinence de ces catégorisations, force est de constater qu'elles mettent en avant, autant qu'elles renforcent, l'idée que la langue des signes est le propre des « sourds », et la musique le propre des « entendants » – quand bien même les artistes de ces projets incarnent des exemples variés d'individus ayant préalablement déjà franchi le pont qu'ils proposent de bâtir.

Pour Sale Petit Bonhomme et *Après vous*, il s'agit « de permettre à un public Sourd d'accéder à un spectacle vivant de Chanson à texte ». Pour Laëty, au sein du duo avec Manivel', il s'agit d' « un répertoire de chansons françaises connues du grand public entendant mais qui reste un patrimoine inconnu des sourds et malentendants ».

De l'interprétation de concert aux duos chanteur/chansigneur, en apparence ténue, la distance entre ce discours de l'accès et le discours de l'accessibilité apparaît clairement à partir de l'observation des différences entre les mises en scène à travers

lesquels ils s'incarnent. Néanmoins, bien que les mises en scène et discours divergent, les pratiques se rejoignent par le rôle central que revêt la traduction du français vers la langue des signes dans le processus de création – qu'il s'agisse de traduire un répertoire « classique » ou des créations.

À cet égard, *Après vous...* et *Chanson pour les yeux et les oreilles* se distinguent des autres duos non pas par leur mise en scène, mais par leur processus de création : celui-ci fait intervenir la langue des signes dans la création en amont de la traduction. Les allers-retours entre langue des signes et français font partie de l'écriture des chansons³⁵⁴.

Détaché d'un répertoire pré-établi ou d'une écriture initiale en français, la langue des signes comme langue de création – et non seulement de re-création par la traduction – n'est plus assujettie au français comme langue source. Elle le côtoie. Les contraintes ne sont ni celle du français ni celle de la langue des signes, mais celle de la co-présence des langues intrinsèques à ces processus d'écriture bilingue. L'« accessibilité » que relèveront les programmeurs ou que les artistes mettent parfois en avant est ici une conséquence du processus de création. Ce n'est pas la démarche d'accessibilité ou d'accès au répertoire qui convoque la langue des signes dans le processus de création. Elle en est le point de départ – ou du moins l'un des points de départ. C'est ainsi qu'il faut comprendre Clémence Colin lorsqu'elle déclare « je ne rend[s] pas mes spectacles accessibles, je joue dans ma langue ».

Réseaux et lieux de diffusion du chan(t)signe

Tandis qu'ils jouent en langue des signes, de quelle manière ces « duos » se font-ils une place sur la scène musicale française contemporaine ? De manière générale, on peut considérer que le contexte de leurs créations et de leur diffusion est à la fois tributaire du « réveil Sourd » et des conséquences de la loi de 2005. En ce qui concerne le « réveil Sourd », la majorité des protagonistes sourds des duos considérés (Olivier Schetrit, Isabelle Voizeux, Bachir Saïfi, Levent Beskardès) sont des comédiens professionnels ayant travaillé au sein d'IVT.

354 Il s'agit d'un type de processus de création intrinsèquement bilingue que j'avais déjà observé, à l'occasion de répétitions précédant une *Deaf Rave*, dans la pratique d'une chan(t)signeuse sourde, lors d'une ethnographie réalisée à Londres.

Autrement dit, l'accès aux pratiques professionnelles à partir du théâtre constitue un chemin de professionnalisation partagé par la majorité de nos chan(t)signeurs sourds³⁵⁵. Or, IVT n'est autre que l'un des principaux fers de lance du réveil Sourd, d'une part (Schetrit et Schmitt, 2013), le premier et encore aujourd'hui l'un des principaux lieux de professionnalisation de comédiens sourds, d'autre part (voir chapitre 6).

Par ailleurs, IVT a également très largement œuvré – et continue d'œuvrer, notamment à travers la notoriété de son actuelle directrice³⁵⁶ – à la visibilité et la reconnaissance des pratiques artistiques en langue des signes, quelles qu'elles soient.

En ce qui concerne la loi de 2005, son application encourage les « lieux de culture » (guide, salle de spectacles, festivals, centre socio-culturels, institutions publiques diverses) à mener des initiatives à destination des publics en situation de handicap, dont relèvent les personnes sourdes³⁵⁷.

Dans ce cadre, les propositions et sollicitations sont souvent bienvenues, voire soutenues, dans la mesure où les responsables de ces lieux et événements sont à la recherche d'artistes et spectacles pour leur programmation leur permettant de répondre à leurs nouvelles obligations. Et si cela n'exclut pas des motivations plus profondes et des projets humanistes, force est de constater que la politique de l'accessibilité a facilité l'accès à la scène de nombreux spectacles signants.

On retiendra que la négociation avec ce cadre est parfois difficile, dans la mesure où le discours et les représentations des artistes s'opposent largement à une perception de la personne sourde comme « déficiente » – corollaire de ces politiques du handicap. Au-delà de l'ouverture des portes de lieux institutionnels à travers les déclinaisons locales de la politique de l'accessibilité, les spectacles de chan(t)signe peuvent également se voir programmer dans des festivals entièrement consacrés au « handicap ».

À titre d'exemple, Manivel' et Laëty participèrent au festival Charivari en 2012³⁵⁸; *Eaux*³⁵⁵C'est également le cas pour un nombre important d'acteurs sourds américains que l'on retrouve aux cinémas et dans les séries.

³⁵⁶Récemment encore, du 3 au 7 septembre 2018, Emmanuelle Laborit fut l'invitée d'*À voix nue*, une émission de France Culture « qui recueille les paroles, les réflexions de celles et ceux qui marquent notre temps », sous un format de cinq fois trente minutes diffusées du lundi au vendredi, de 20h à 20h30. Seconde invitée de la saison 2018-2019, elle fut ainsi précédée par Raoul Peck, tandis que Jean-Michel Jarre lui succéda.

³⁵⁷À cet égard, voir le *Guide pratique de l'accessibilité* (2007), et sa déclinaison thématique *Accessibilité et spectacle vivant* (2008), publiés dans la collection « Culture et Handicap » du Ministère de la culture et de la communication.

³⁵⁸Plusieurs vidéos en ligne présentent ce festival :

vives et terres nues fut présenté au festival Orphée, en 2011³⁵⁹. Sale Petit Bonhomme fut programmé à l'ESAT Évasion de Sélestat, une salle de spectacle où sont employés des travailleurs handicapés – et dont l'équipe est à l'origine du festival Charivari. Olivier Schetrit et Levent Beskardès connaissent également très bien ce lieu, sur la scène duquel ils se sont déjà présentés avec d'autres projets et compagnies³⁶⁰.

C'est bel et bien le statut de personne en situation de handicap qui permet aux artistes sourds de monter sur ces planches – ou alors le statut d' « accessibilité » de leur spectacle pour Manivel' et Laëty En effet, les « festivals du handicap » tels qu'Orphée ou Charivari privilégient les créations *par* les artistes en situation de handicap – plutôt que *pour* ceux-ci. Les groupes de chan(t)signe se produisent également de manière privilégiée dans des lieux identifiables du monde sourd, au sein des réseaux associatifs et artistiques particuliers aux personnes sourdes et signantes, et plus largement au sein de festivals accueillant les personnes sourdes perçues en tant que minorité linguistique et culturelle.

On peut ainsi relever que Sale Petit Bonhomme assura l'ouverture du festival Souroupa en 2013, qu'Albaricate et Laëty – avec son solo de chan(t)signe *Morue? Chaud!* – furent présents lors d'une soirée de concert de l'édition 2016 du festival intergalactique de l'image alternative de Brest. Au-delà des groupes retenus pour ce corpus de duos français, il semble pertinent de préciser que les festivals que nous évoquerons au chapitre 9 ont en commun d'être des événements où se produisent systématiquement des artistes du chan(t)signe, qu'il s'agisse de SignMark à Clin d'œil

<https://www.youtube.com/watch?v=25uO-ArASvA> (2012)

https://www.youtube.com/watch?v=SHudZ8FEed_0 (2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=Ao2VtfmfXhc> (2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=3wRTGiITQYI> (2018)

De même que la structure qui le porte, l'ESAT Évasion :

<https://www.youtube.com/watch?v=dAT0J7rS8qU>

Notons que le festival continue de programmer différents spectacles en langue des signes comme *Break&Sign* en 2018.

359Notons que ces remarques et les suivantes valent très largement pour le théâtre : en 2011, à Orphée fut également présenté *Metroworld* de la compagnie lyonnaise Onoff dirigée par Anthony Guyon, tandis que *Carmen* de la compagnie toulousaine Danse des signes y fut programmé en 2013. Il s'agit là de deux des principales compagnies professionnelles françaises, qui partagent également le fait d'avoir été programmées au festival Clin d'œil et à IVT : *Les survivants*, précédent spectacle de la compagnie Danse des signes, et *Metroworld* furent présentés respectivement en mars et octobre 2012 à IVT, et en juillet 2011 à Clin d'œil

360Pour Levent Beskardès, on pourra notamment relever la programmation des *Signes du temps*, le 11 mars 2011, aux côtés d'Estelle Aubriot.

ou de l'interprétation du concert de clôture du festival de cinéma de Douarnenez – par une partie des interprètes professionnel-le-s assurant l'« accessibilité » du reste du festival.

Si l'on regarde de plus près les lieux de diffusion d'Albaricate, le constat se précise : on compte notamment le Théâtre du Grand Rond à Toulouse et le NTH8 à Lyon qui ne sont autres que les théâtres partenaires respectifs des compagnies Danse des signes et Onoff. Ici encore, les activités théâtrales ont pavé la route du chan(t)signe. Le duo s'est également produit au festival Babel de Douarnenez, organisé par l'association Rhizomes fondée par Caroline Troin, qui travailla 20 ans au festival de cinéma de la même ville – et dont elle assura la présidence durant les premières éditions accueillant la section « monde sourd » sur laquelle nous reviendrons. Notons également que l'association Ti'Zef, à l'origine du festival intergalactique est un des acteurs présents au festival du Douarnenez – dont il assura de nombreuses années le journal vidéo quotidien. Autrement dit, une partie des réseaux et lieux de diffusion du chan(t)signe ne sont autre que les plus saillants sur la carte française du monde artistique signant qui s'est dessinée au cours de mes années d'ethnographie itinérante et multisituée.

Par ailleurs, le Off d'Avignon constitue un autre espace de diffusion commun à un certain nombre de ces spectacles : Sale Petit Bonhomme en 2013, Albaricate en 2015 et 2016, *Après vous...* en 2018. Bien qu'il s'agisse ici du Off, notons qu'Avignon n'est pas un espace étranger à la reconnaissance et à la notoriété des pratiques artistiques en langue des signes. Bien au contraire, en 1994, la présentation de *Vole mon dragon*, « un spectacle resté dans les annales du Festival d'Avignon » contribua à la publicité nationale du théâtre en langue des signes³⁶¹. Et si « quelques heures plus tard, Avignon ne parlait plus que de Nordey », le metteur en scène insiste sur le fait d'avoir été « l'artisan d'un spectacle collectif ». Sur scène à l'époque, les comédiens d'IVT, Olivier Schetrit et Levent Beskardès, figurent parmi les protagonistes contemporains du chan(t)signe.

Si la programmation principale de l'édition 2018 ne comptait pas de spectacle en langue des signes, un événement de cette ampleur, aux nombreux financements publics,

361 Article « Stanislas Nordey, un insolent dans la Cour » par Brigitte Salino, *Le Monde*, 3 juillet 2013. Quant à la publicité nationale, au-delà de la presse, voir son traitement par les équipes du journal de France 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=ayZOHxwbYeQ&t=2s> (transcription en annexe 3).

est évidemment converti au discours et pratiques de l' « accessibilité »³⁶². Cette année-là, la langue des signes fit tout de même parler d'elle à l'échelle nationale, depuis le Off, avec la présentation de *Dévaste-moi*, d'IVT, avec Emmanuelle Laborit, couverte par l'envoyée spéciale du *Monde* à Avignon³⁶³. Or, il s'agit d'un spectacle de chan(t)signe.

D'Avignon aux festivals signants, des lieux du monde sourd à ceux du handicap, c'est ainsi la diversité des réseaux et le pari réussi de s'adresser à des sourds et à des entendants dans des contextes variés qui permettent à ces duos d'exister artistiquement. Albaricate résume ainsi leur parcours :

Ayant commencé dans le réseau des cafés-concert du bassin rennais, ils ont su passer du spectacle intimiste chez l'habitant à des festivals imposants du grand Ouest comme Au Foin de la Rue (53) ou Chauffer dans la Noircœur (50). Albaricate s'étend petit à petit à travers la France, s'appuyant sur des réseaux associatifs Sourds forts (Toulouse-Lyon-Nancy-Paris) mais aussi sur les retombées de sa participation aux Festivals Off d'Avignon en 2015 et 2016.

L'enjeu de la forme

L'évocation des cafés-concerts et des spectacles intimistes par Albaricate nous met sur une autre piste concernant le succès des duos de chan(t)signe : une forme « réduite ». Avec Samuel à la guitare et au chant, Clémence au chan(t)signe, le duo proposé par les deux artistes est en mesure de se produire de manière « acoustique », avec une fiche technique des plus sommaires :

362« Pour les personnes sourdes ou malentendantes : la liste des spectacles de danse, sans paroles ou très visuels, qui sont « naturellement accessibles » aux personnes sourdes ou malentendantes est indiquée. Il leur est possible de réserver des lunettes connectées pour bénéficier du surtitrage individuel de 4 spectacles (Antigone, Sopro, Saigon et Ramona), dans plusieurs langues mais seulement à certaines dates. Seul le théâtre Benoît XII est équipé d'une boucle magnétique ».

Surtitrage individuel, boucle magnétique et mise en avant des spectacles « naturellement » accessibles sont les dispositifs « classiques » des salles de spectacles. À part, la boucle magnétique, relevons qu'il s'agit de la « récupération » de démarches et dispositifs non développés pour les personnes sourdes – et que la boucle magnétique n'entre pas dans le champ des pratiques artistiques en langue des signes –, et présentes dans la programmation indépendamment d'une action spécifique à leur destination. Notamment, le surtitrage en plusieurs langues intervient pour des spectacles en langue étrangère. Lorsque j'étais lycéen, je suis allé voir une pièce de Shakespeare surtitrée : à cette époque, le surtitrage n'était évidemment pas pensé pour les personnes sourdes et malentendantes. L'est-il davantage aujourd'hui ? Le plus souvent, il est permis d'en douter tant il est rare que cette démarche s'applique à des spectacles en langue française.

363Article « Avignon : Emmanuelle Laborit « chansigne » de tout son corps », par Rosita Boisseau, *Le Monde*, 16 juillet 2018.

Son :

1 micro (+ pied) pour la voix

1 prise jack pour une guitare électroacoustique.

1 micro type grosse caisse pour amplifier un cajòn.

1 micro pour un tambourin au sol.

Lumière :

Pas de plan feu particulier.

Ces conditions techniques permettent au spectacle de s'adapter à des lieux variés, avec de petites scènes³⁶⁴ ou « sans scène » tels que les « cafés-concerts » que cite Albaricate. Pour ce qui est de ces cafés-concerts, la « mise en scène » définissant l'espace scénique se résume le plus souvent à la mise en place de ce matériel sommaire³⁶⁵. Si en ce qui concerne la lumière, les exigences sont plus importantes pour *Après vous...*, la consigne générale établissant qu'« il peut jouer dans tous les types de lieux qui permettent le noir (presque) total » exclut surtout les extérieurs, de jour.

Membres, matériel et scène restreints permettent à ces duos de se produire devant des publics tout aussi restreints. Cette relation apparaît dans la présentation technique d'*Après vous...* qui précise qu'« il est autonome techniquement en son et lumière jusqu'à 150 personnes ». Cette « autonomie » renvoie budgétairement à l'absence de la nécessité d'un ou plusieurs techniciens – qu'ils viennent avec le groupe ou qu'il soient recrutés localement par les organisateurs –, indispensables pour un groupe plus conséquent. Autrement dit, tous ces éléments concourent aussi et surtout à proposer des spectacles professionnels au prix le moins élevé possible, élargissant ainsi les rangs des acheteurs-programmateurs potentiels.

Pour les autres formations de notre corpus, il est intéressant de relever que Sale Petit Bonhomme comptait cinq membres sur scène : Jean-Jacques Mouzac, au chant et aux guitares ; Aurélien Mouzac aux guitares ; Thierry Heraud à la contrebasse ; Olivier Schetrit et Maud Thibault aux « chantsignes ». Tandis que le groupe existait et existe indépendamment du chan(t)signe, pour leur duo Maud et Aurélien ont retenu la même

364S'agissant de mesurer plus précisément les dimensions de tels spectacles *Après vous...* fait état d'un « espace scénique idéal [...] de 6m00 d'ouverture pour 4m00 de profondeur » et d'une « une ouverture mini de 3m50 pour 2m50 de profondeur ».

365L'ampli de Samuel posé sur une table de bar, ce montage d'une captation d'Albaricate dans un tel café-concert nous donne – en miroir – une idée l'espace scénique de telles performances :

<https://www.youtube.com/watch?v=FSIqBGKPeQ8&t=31s>

forme minimale qu'Albaricate : guitare-chant et chan(t)signe. Si avec deux artistes sur plateau, Albaricate et *Après vous...* relèvent de la forme minimale que revêtent possiblement ces duos, les autres formations évoquées tendent également vers des effectifs réduits – ou parfois à possiblement réduire leur effectif. Ainsi, pour *Eaux vives et terres nues*, le spectacle comptait piano, basse, batterie accompagnant Colombe et Bachir – soit un total de cinq personnes sur scène. Cependant, « l'équipe technique et artistique » en déplacement correspondait à un total de huit personnes. Néanmoins, une autre version proposée, réduite, abaissait ce double compte à trois et six personnes³⁶⁶. Manivel' et Laëty ont également exploré des formations à géométrie variable, de deux à six personnes – notamment avec la présence possible d'une harpe et d'une contrebasse. Et si l'orgue de barbarie qui caractérise Manivel' remplace la guitare, la formule minimale de leur duo apparaît comme semblable à celle d'Albaricate et *Après vous...*

D'un duo stable à des ensembles plus larges possiblement réduits, la possibilité même de ces formes réduites est à mettre en relation avec le répertoire et le genre musical de ces duos : chanson française, chanson à textes. On peut songer à un Brassens, seul avec sa guitare. Cependant, la dimension bilingue implique ces duos. L'exception possible est celle de solos de chan(t)signe sur de la musique enregistrée. C'est le cas de la forme proposée pour *Morue? Chaud !*, le solo de Laëty Elle est également observable dans le cadre de concours de chan(t)signe, où les concurrents, qu'ils soient seuls ou à plusieurs, interprètent en langue des signes une chanson de leur choix.

En permettant aux artistes de monter sur les mêmes scènes, ces formes et réseaux de diffusion communs renforcent en retour les relations possibles entre ces artistes de chan(t)signe. À la présence commune de Laëty et Albaricate au festival Intergalactique, on peut par exemple ajouter la première partie d'*Eaux vives et terres nues* assurée par Manivel' et Laëty, au théâtre Adyar, à Paris en novembre 2013.

Financement participatif et réseaux (sociaux)

Un autre trait commun à ces artistes chan(t)signeurs réside dans leur relation aux

³⁶⁶Enfin, la version du « spectacle non traduit en LSF » évoquée précédemment se réduisait sur scène à Colombe et son pianiste, pour une équipe de trois personnes au total.

supports. Les clips et captations – qu'il s'agisse de montages pour des *teasers*³⁶⁷ afin de promouvoir leurs spectacles, ou de morceaux entiers afin de permettre l'accès à leurs créations en dehors des concerts – font partie de leurs moyens de diffusion. Bien plus, au delà des possibilités contemporaines offertes par des plate-formes comme Youtube, un certain nombre d'entre eux se sont lancés dans la réalisation d'albums ou d'EP sur support DVD.

Venant compléter la panoplie des clips et captations diffusées en ligne, la question de ces supports audiovisuels – plutôt qu'uniquement audio –, physiques, distingue le chan(t)signe d'autres pratiques de spectacle vivant en langue des signes, tels que le théâtre. Bien que certaines pièces d'IVT soient disponibles en DVD, ces traces demeurent extrêmement rares pour l'ensemble du « spectacle vivant » et posent de sérieux problèmes pour la documentation de ces pratiques, qu'il s'agisse de leur analyse ou de la possible conservation et transmission de répertoires.

Pour *Eaux vives et terres nues*, le choix retenu fut celui d'une captation de concert. On pourrait rapprocher celle-ci d'enregistrements *live*, à distinguer de la « fabrication » d'un album studio, pour le commun des groupes. C'est d'ailleurs à cette interprétation que nous invite Albaricate lorsque le duo motive son choix d'EP :

Il était possible évidemment de choisir l'option d'une captation live mais, à l'instar d'un album mixé et arrangé en studio, nous voulions recréer une ambiance, un monde visuel et sonore allant au-delà de la scène³⁶⁸.

« Au-delà de la scène », il ne s'agit donc pas ici de permettre de (re)vivre – une partie de – l'expérience du concert, mais d'exploiter le medium audiovisuel en relation avec la mise en scène de la langue des signes. Dans les deux cas, il est intéressant de relever que ces projets eurent recours au financement participatif/collaboratif. Ainsi, ce fut le cas pour le DVD d'*Eaux vives et terres nues* avec un « projet » lancé sur KissKissBankBank, et pour la réalisation d'un clip d'Albaricate dans le cadre de leur projet d'EP lancé sur Ulule³⁶⁹.

³⁶⁷Teaser pour le *Duo Live LSF* de Manivel'Swing & Laëty : <https://www.youtube.com/watch?v=UrL--zM65WY>

Teaser d'Albaricate : <https://www.youtube.com/watch?v=mhq3P1IUiwU>

Teaser *Eaux vive et terres nues* : <https://www.youtube.com/watch?v=7N1NjwKombM>

³⁶⁸<https://fr.ulule.com/clip-albaricate/>

³⁶⁹Le projet de la compagnie Rayon d'écrits comportait un objectif de 10 000 euros qui ne fut pas atteint

Ces plates-formes de *crowdfunding* partagent essentiellement les mêmes règles et fonctionnement. C'est notamment le cas pour la règle du « tout ou rien » qui apparaît dans les « principes de base » d'Ulule et dans les « fondamentaux du crowdfunding » de KissKissBankBank : « les projets doivent atteindre au minimum 100% de l'objectif fixé par le créateur de projet pour recevoir les contributions des internautes »³⁷⁰.

Ce recours au financement participatif est l'apanage d'artistes à la notoriété relative. En effet, « célèbres » ou non, quel qu'en soit le nombre, il leur faudra compter sur le soutien de leur *fan base* afin de voir leur projet réalisé – et surtout, ce soutien et cette base ne devront pas être inférieurs à leurs prévisions, au risque de ne pas voir leur objectif atteint. Quant à l'origine de ces soutiens, pour Colombe et Albaricate, les descriptifs des projets évoquent leur parcours scénique et tournées qui sont autant de pistes pour imaginer la construction patiente de la relation avec leurs publics : c'est notamment par la scène que ces groupes se sont fait connaître³⁷¹. On peut également faire l'hypothèse du « bouche à oreille » au sein de la communauté signante – tandis que ces transmissions d'informations au sein de réseaux interpersonnels prennent des formes nouvelles avec les « réseaux sociaux ».

Albaricate fut ainsi très actif sur ces derniers durant leur collecte, totalisant seize vidéos mises en ligne autour du projet. La « stratégie » de communication semble payante puisque la vidéo de lancement compte 7 700 vues, tandis que 50% de l'objectif fut atteint en deux jours. Un pic est atteint avec la troisième vidéo et ses 8 200 vues, et les vidéos les moins suivies ne descendent pas sous les 1 700 vues. Enfin, la vidéo de clôture rassemble 2 900 vues.

à la fin de la période de levée de fonds, au 1er janvier 2012 – avec 2 346 €, soit 23 %, de la part de 38 contributeurs. Le DVD fut néanmoins réalisé – probablement en révisant un budget global signalé de 85 000 euros qu'il s'agissait de « boucler », mais qui comptait déjà un soutien du CNC et de la Fondation orange. Albaricate rencontra davantage de succès avec 8 187 € collectés sur un objectif de 4 200 €, soit 194%, à la fin de la levée de fonds, au 30 juin 2012 - tout en prévoyant que les fonds supplémentaires participent au financement d'un second clip.

³⁷⁰Côté fonctionnement, « KissKissBankBank perçoit une commission de 5% sur les collectes de fonds réussies. Cette commission est facturée aux créateurs de projets ». A cela, il faut ajouter 3% sur les transactions bancaires – soit un « coût » total de 8%. Les taux sont identiques pour Ulule, avec la possibilité de « payer par chèque/virement ou par PayPal » – transactions qui ne sont pas concernés par les 3%. Autrement dit, ces « service[s] de mise en relation entre les créateurs de projets et les internautes » (Ulule) sont alignés les uns sur les autres, dans un « marché » concurrentiel.

³⁷¹« *Eaux Vives & Terres Nues* a tourné pendant 3 ans, et réuni près de 3000 spectateurs lors de 27 représentations » ; « Nous tournons depuis bientôt 4 ans, et nous avons fait plus de 120 dates » (Albaricate).

Autrement dit, alors que leur page compte 2 000 *likes*, le duo peut compter sur une base de *followers*, de personnes suivant l'actualité du groupe via les réseaux sociaux, relativement stable, de plusieurs milliers d'internautes. Le double rapport à ces supports audiovisuels et aux réseaux fait « système » : communiquer à travers des vidéos relève de la norme sur les réseaux sociaux, tandis que le tissage de ces relations soutenues avec un « public » sera le principal levier pour les levées de fond par le biais du financement participatif³⁷².

Notons que s'il semble commun pour les formations ou professionnels débutant – premier album et/ou un nombre limité d'années en tant qu'intermittents – le financement participatif à lui seul ne permet pas de juger du « placement » des artistes sur le « marché » de la musique. Ainsi, par exemple, en 2017, l'artiste Nosfell choisit la plate-forme Microcultures pour financer son cinquième album, comme forme délibérée – plutôt que contrainte – d'auto-production³⁷³.

Il est également nécessaire de souligner que ces pratiques de communication ne sont en rien propre au « monde sourd » ou à la création artistique. Aujourd'hui, s'adresser à son « public » à travers des vidéos diffusés sur les réseaux sociaux constitue un outil de communication partagé par des sphères et générations différentes. Par exemple, dans le monde politique, la communication par vidéos diffusées sur les réseaux sociaux est le fait de certains députés autant que de commentateurs politiques – je pense ici notamment à François Ruffin et à Osons causer³⁷⁴. Par ailleurs, la pratique

372 Pour une vision à la fois économique et globale des manières dont les technologies « digitales » renversent les « industries créatives traditionnelles », voir Waldfogel (2019).

373 La plate-forme se distingue de Ulule et Kisskissbankbank dans la mesure où elle est spécialisée dans la « culture ». Il s'agit de financer exclusivement la « création artistique ». Sont donc concernées des « œuvres » – « album », « livre », « vinyle » sont les exemples fournis sur la page d'accueil, contrairement aux plates-formes généralistes qui incluent des projets d'entrepreneuriat et/ou écologiques et/ou solidaires.

Quant à Nosfell, habitué des salles de musiques actuelles et des réseaux institutionnels, c'est « naturellement » que son album fait l'objet d'une critique – brève mais positive – dans les pages de *Télérama*. Cette dernière ne fait d'ailleurs pas mention du mode de financement. Reposant sur sa notoriété préalable, il est assez peu surprenant que le projet ait atteint « plus de 250% et presque 13 000 euros collectés » (post du 14 juillet 2017 sur la page Facebook de Microcultures).

En dehors de la musique, on peut citer le cas encore plus édifiant de Margaux Motin. Pour son projet d'illustration du roman *Persuasion* de Jane Austen, 22 jours avant la clôture de sa « campagne » sur Ulule, elle disposait de 2 734 préventes, soit 1 357% de son objectif de 200.

Ces deux « succès » semblent pouvoir être mis en relation avec la présence des artistes sur les « réseaux sociaux ». La page Facebook de Nosfell compte plus de 14 000 *likes*, celle de Margaux Motin – qui publie certaines illustrations sur celle-ci – plus de 220 000.

374 <https://www.youtube.com/channel/UCVeMw72tepF11Zt5fvf9QKQ> Osons Causer

du sous-titrage, comme nous l'avons vu avec Brut, est quasiment devenue une norme. Il s'agit vraisemblablement de permettre au « public » de « lire » les vidéos sur leurs smartphones dans des environnements variés où la « lecture » audio ne sera pas possible ou satisfaisante/suffisante³⁷⁵.

En ce qui concerne Albaricate et le monde artistique signant, le recours à la vidéo répond néanmoins à d'autres contraintes et objectifs : il relève de ce que j'ai appelé de nouvelles « normes de communication bilingues » (Schmitt, 2016 : 138-139). Elles se caractérisent par la co-présence de locuteurs, mis en scène de manière égalitaire (ibid. : 136).

« Aucun n'est interprète de l'autre » (ibid. : 139) : les deux individus sont en situation de co-discours, dans deux langues et deux modalités. Enfin, le sous-titrage complète cette mise en scène des langues, qu'il s'agisse de soutenir la compréhension du français oral ou de la langue des signes. Le format « audiovisuel » est le seul permettant ce type de mise en scène, bilingue et multimodal. Cette forme se retrouve parfois dans les clips sur lesquels nous reviendrons au chapitre suivant, mais également dans la communication d'associations ou dans celle annonçant divers événements culturels et artistiques signants (ibid.). Tout en s'adressant à la fois aux sourds et aux entendants, elle remplit tout particulièrement un objectif qui participe à l'engouement des personnes sourdes autant qu'à leur accès aux informations : assurer une communication en langue des signes.

Notons que cette mise en scène bilingue caractérise justement la communication autour d'événements et d'espaces « signants » plutôt que « sourds », que la co-présence entre sourds et entendants à l'écran présage de leur co-présence à l'événement présenté. Elle se distingue du nombre croissant – voire exponentiel – de vidéos en langue des

https://www.youtube.com/channel/UCIQGSp79vVch0vO3Efgif_w François Ruffin

375 Entre écoute et lecture, ces pratiques permettent d'alimenter une réflexion plus générale quant aux rapports contemporains à la lecture et à l'écriture que pose les formats des contenus en ligne diffusés sur les « réseaux sociaux ». S'il est probable que l'on a jamais autant lu dans « nos » sociétés, la question de ces supports et des discours qu'ils véhiculent demeure peu explorée. Ce complexe supports-formats-discours des contenus en ligne pourrait vraisemblablement occuper une place heuristique de choix dans une socio-linguistique des pratiques contemporaines de lecture autant que de l'usage des « réseaux sociaux ». Ce complexe supports-formats-discours pose également la question aussi transversale que fondamentale de la généralisation des médiations informatiques. L'essai récent de Dennis Tenen (2017) apparaît ici comme une ressource précieuse pour tout chercheur qui déciderait d'explorer les pistes ici proposées.

signes, faites par des sourds, adressées à des sourds – ou à des signants³⁷⁶. Celles-ci ne comportent aucune forme de traduction – sous-titres, « doublage » ou co-discours.

Qu'il s'agisse de cette communication bilingue ou des concerts eux-mêmes, la présence de la langue des signes a des impacts sur la mise en scène. Elle implique notamment une dimension visuelle accrue et une théâtralisation des créations.

Le chan(t)signe comme spectacle de la langue des signes

Tout concert peut être considéré comme un « spectacle » au sens des *performance studies*³⁷⁷. Les productions de concerts dans les zéniths et autres équipements aux jauges de plusieurs milliers de personnes sont communément désignées de *show* – à l'américaine ou non. Cependant, au-delà de dimensions et d'aspects « spectaculaires » – lumières et machineries colossales notamment³⁷⁸ –, il est possible d'établir des critères qui font que certains concerts apparaissent davantage comme des « spectacles ». Il s'agit d'une part d'identifier des degrés de théâtralité – et donc de théâtralisation – de la performance musicale, d'autre part d'identifier les profils et parcours des protagonistes et les lieux et réseaux de diffusion.

En ce qui concerne les chan(t)signeurs, nous avons déjà souligné qu'un certain nombre d'entre eux peuvent être considérés, et se présentent, comme « comédiens » – en raison de l'importance de la pratique théâtrale dans leur parcours professionnel ou dans leur formation³⁷⁹. Le lecteur attentif aura également remarqué que les spectacles

376Pour une étude circonscrite des rapports entre productions de vidéos et réseaux sociaux auprès d'une population sourde – ici, de jeunes sourds en Turquie – voir Ilkbasaran (2015). En effet, le texte couvre à la fois « l'usage de technologies mobiles et basées sur internet » (ibid.: 115-117) et les « vidéos de langue des signes en ligne » (ibid. : 119-120).

377Chez Schechner, la théorie des *performance studies* peut même être étendue à l'ensemble des activités humaines : « *Anything and everything can be studied "as" performance* » - « Tout et n'importe quoi peut être étudié "en tant que" performance » (2002 : 1). Il faut y voir l'influence de Goffman et notamment de la *Mise en scène de la vie quotidienne* (1959), où une forme de « théâtralité » serait le propre des interactions humaines. Compatibles avec divers autres courants sociologiques – sans que ceux-ci prêtent la même signification à ces termes, la métaphore théâtrale a la faculté de raisonner dans la théorie sociologique à travers des termes aussi répandus que « rôle » social ou « acteur ». À ce titre, pour Pradier, les *performance studies* ne sont autre qu'une théorie de l'action (Pradier, 2013).

378Pour ne citer qu'un exemple, me vient ici à l'esprit l' « interlude des robots » durant les concerts de la tournée *Timeless* de Mylène Farmer en 2013.

379Voir les présentations biographiques de Bachir Saïfi et Isabelle Voizeux à l'occasion de leur « Master Class IVT - Formation Chansigne - du 15 au 26 octobre 2018 » : <https://www.youtube.com/watch?v=aBbOfi74yVU>

Voir les présentations biographiques de Samuel Genin et Clémence Colin dans le dossier de présentation de *Chansons pour les yeux et les oreilles*, consultable en ligne.

évoqués sont notamment diffusés au sein de théâtres ou de manifestations principalement tournées vers le théâtre (NTH8 à Lyon, Grand rond à Toulouse, théâtre Adyar à Paris, Off d'Avignon) – ce qui est bien plus rarement ou difficilement pour le cas pour des groupe de rock³⁸⁰. Enfin, un certain nombre d'entre eux sont le fruit de « compagnies » aux activités diverses dans le spectacle vivant³⁸¹.

Pour ce qui est des « œuvres » elles-mêmes, ainsi que nous l'avons évoqué avec Albaricate, les « concerts » des duos de chan(t)signe comportent le plus souvent une dimension « narrative » accrue, qu'il s'agisse de l'ajout de saynètes ou de la construction de personnages au sein des chansons – notamment par le recours à des accessoires – ou au fil du spectacle. Autrement dit, il s'agit de concerts théâtralisés.

Sans opposer cette dimension à d'autres genres musicaux, il est possible de relever que la « chanson française » se prête particulièrement à cette théâtralisation. De l'engagement du corps à l'importance des expressions du visage qui constituent la marque de fabrique d'artistes tutélaires³⁸² à la construction narrative de nombreuses chansons, la chanson française apparaît comme plus proche du théâtre que ne le serait le jazz ou le rock.

Il ne s'agit pas ici d'établir des typologies dont nous n'aurions pas le temps de

380 Mes généralisations concernant la scène rock, ou plutôt les scènes rocks, se basent sur quinze ans de fréquentation des salles de musiques actuelles, de festivals petits et grands, ainsi que de scènes « alternatives » – soirées « privées » ou associatives. Ce « comparatisme implicite » (Monnerie, 2012 : 33-35) fut par ailleurs complété par une pratique aussi dilettante que continue de l'entretien informel auprès de musiciens et techniciens. Pour une référence académique, on pourra notamment consulter l'*Essai d'ontologie phonographique* de Frédéric Brisson (2016).

381 C'est particulièrement le cas concernant la CRÉ - Compagnie Rayon d'écrits, au sein de laquelle Colombe et Isabelle Voizeux ont également collaboré autour du clown – spectacles et ateliers (voir annexe 6).

382 Je pense notamment ici à Jacques Brel, connu de nombreux sourds, interpellé par l'expressivité de son visage sur les captations de concert (Schmitt, 2012 : 226). Du côté des spécialistes de la « culture populaire » française, Joëlle-Andrée Deniot (2012) lie « la voix » au « geste » dans son esquisse anthropologique de l'« icône » Édith Piaf. Dans son compte-rendu, Isabelle Marc en profite pour souligner précisément « la nécessité d'étudier la chanson comme performance vocale, visuelle et cinétique, théâtrale » (2012, 172-174). Marc a également publié un compte-rendu d'une autre monographie consacrée à Piaf (Marc, 2017 ; Looseley, 2012). De manière intéressante pour nous, Marc (2013) est également l'auteure d'une contribution sur les traductions de Brassens en Espagne. De manière non surprenante, la typologie des « flux musicaux transculturels » qu'elle propose s'applique difficilement aux pratiques du chan(t)signe.

Pour en revenir à la place de la gestuelle dans la « théâtralisation » de la chanson française, l'emblématique *La bohème* de Charles Aznavour fut un exemple très médiatisé, à l'occasion de son décès. Si certains y voient l'influence des *crooners* américains, force est de constater que gestes et – ici – accessoire, avec le mouchoir, participent d'une corporéalisation de la chanson, au-delà de la performance vocale. <https://www.youtube.com/watch?v=A314PVRSQIM>

démontrer pleinement la pertinence, mais plutôt de soumettre l'idée de pôles de théâtralisation pour la performance musicale : engagement du corps³⁸³, narrativité des paroles, narrativité du spectacle, mise en scène de personnages, usage de l'espace et des lumières.

La comédie musicale apparaîtra ici comme un cas limite – ou plutôt comme un autre point du continuum entre théâtre et concert –, où l'inversion est complète : il s'agit ici de mettre en scène une histoire qui pré-existe aux chansons qui la raconteront. Cette méta-narration guide l'écriture des chansons, qui sont autant de « chapitres » de l'histoire déroulée.

En ce qui concerne nos « concerts-spectacles », le concert prévaut, et c'est à partir de choix dans la succession des chansons d'un répertoire pré-existant qu'une narration est le plus souvent construite. L'enchaînement des chansons tient compte non seulement de contraintes musicales ou musicologiques – propres à l'élaboration de tout *set* pour un concert – mais également de contraintes narratives. À nouveau, c'est également en partie vrai pour tout autre concert. Néanmoins, si dans un concert de rock, le choix de l'ordre des chansons met en jeu rythme et intensité du tout à partir du rythme et l'intensité de ses parties, afin créer une « histoire », celle-ci demeure avant tout musicale³⁸⁴ – bien que les paroles puissent évidemment entrer en relation avec cette narration.

Concernant l'engagement du corps et les expressions du visage, il est évident que la mise en scène de la langue des signes dans les concerts en fait non plus des pôles de théâtralisation que l'on pourra possiblement investir, mais bel et bien des caractéristiques intrinsèques au spectacle proposé : la mise en scène de la langue des signes est forcément visuelle, et l'engagement du corps et des expressions du visage des corollaires de l'expression en langue des signes.

À partir de là, l'usage de l'espace devient également une ressource qui sera davantage mobilisée : les déplacements des signeurs sur scène participent de manière

383 On pourra songer ici à la critique des *gesture studies* et à leur décorporéisation des langues vocales (chapitre 2).

384 Cette idée est très présente chez les « DJ selecta », pour qui, indépendamment du degré d'improvisation dans le choix des morceaux, l'importance des enchaînements, des transitions, de l'idée de début et de fin d'un *set*, soulignent l'identification de propriétés linéaires et narratives pour un « bon » *set*.

incontournable au rythme – visuel – du spectacle et à sa narration. Évidemment, les interactions entre un chanteur de rock et les membres de son groupe, ses déplacements sur scène font partie du spectacle, mais ils sont souvent improvisés d'une part, et peuvent très bien apparaître comme secondaires d'autre part : un passionné de basse pourra passer un concert les yeux rivés sur le bassiste, sans prêter attention aux déplacements du chanteur.

Bien plus, certaines personnes apprécient la concentration sur l'expérience auditive d'un concert et ferment parfois les yeux pour des durées variables. Suivre les signeurs du regard ne constitue pas une expérience visuelle parmi d'autres pour les spectateurs sourds. S'il leur est également possible de fermer les yeux pour se concentrer sur leur perception de la musique, ne pas voir le chan(t)signeur rompt la relation avec les paroles et leur interprétation.

Encore une fois, il ne s'agit pas de proposer des délimitations fortes, dans le sens où un concert de Rammstein a tout d'un opéra rock, et que des saynètes non-improvisées sont possibles dans tout concert, mais sont loin d'être communément observables. Mais notons que pour le rock et les musiques actuelles, cette théâtralisation est largement à mettre en relation avec des moyens technique accrus. En ce qui concerne les concerts de chan(t)signe, la théâtralisation est corollaire de la mise en scène de la langue des signes et, quelle que soit la manière dont elle sera investie, elle ne peut être contournée.

À cet égard, les interprètes de concerts – ou de « bord de scène » – comme dispositifs d'accessibilité se démarquent précisément par une « a-théâtralisation » de leur performance. Bien que l'engagement du corps et l'importance des expressions du visage soit nécessairement présents, leur prestation se caractérise par ailleurs par leur confinement dans un espace scénique secondaire, l'absence de leur mise en scène au sein du spectacle dans son ensemble, l'impossible recours à des déplacements. Pour autant, les observateurs ne s'y trompent pas : ce qui leur fait « voler la vedette », ainsi que titrent de nombreux buzz, c'est cet engagement corporel. On voit bien que la langue des signes, aussi confinée soit-elle, passe difficilement « inaperçue ».

Le chan(t)signe : une pratique (pour les personnes) en situation de handicap

Par sa visibilité lors de larges rassemblements artistiques, la démarche

d'« accessibilité » appliquée aux concerts a donné naissance à un engouement médiatique de la part des entendants. Comme nous l'avons vu, ce dernier participe d'une vision restrictive du chan(t)signe, défini par et à travers la pratique d'interprétation de concerts. Cependant, cette pratique s'incarne également dans une variété de démarches d'artistes signeurs. À partir de l'étude de « duos » français, nous avons vu dans quelle mesure les collectifs, processus de création, mises en scène et contextes de réceptions concernés par ces autres pratiques diffèrent de l'interprétation de concert.

Degrés divers de bilinguisme au sein des processus de création, positionnement vis-à-vis de la « culture sourde », formes restreintes, mise en scène égalitaire, diffusion dans les réseaux du « monde sourd », du handicap et du théâtre : ces collectifs ont en commun de considérer les artistes signants comme artistes à part entière, de théâtraliser leur concert par la mise en scène de la langue des signes comme medium à part entière.

Nous avons également insisté sur les co-présences particulières des langues et des individus, sourds et entendants – signeurs et non-signeurs –, au sein des processus de création, sur scène, et dans les lieux de diffusion.

Si la langue des signes intervient parfois comme traduction-interprétation d'un spectacle initialement non destiné aux sourds, similairement à une interprétation de concert, si les entendants signeurs occupent parfois la scène, si les contextes de diffusion varient, c'est bien cette mise en scène « égalitaire » qui nous paraît l'élément central permettant de regrouper ces pratiques de chan(t)signe de la part de ces duos.

Cette mise en scène égalitaire est à mettre en relation avec une perception – et parfois une mise en scène explicite – de la langue des signes et de ses usages dans le contexte artistique et en dehors : celle-ci peut être un vecteur de communication, d'échange et de partage entre sourds, mais également entre sourds et entendants. Langue – de création – à part entière, sur scène, quelle que soient les degrés de compréhension, élément visuel d'un spectacle autant qu'interprétation dans une modalité linguistique particulière, elle s'adresse aux sourds comme aux entendants.

Cette perception et ces pratiques diffèrent de manière flagrante de celles privilégiées par une approche par le handicap – dont relève selon moi l'interprétation de concert. On peut ainsi mettre en lumière l'aporie des politiques du handicap en ce qui concerne « l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des

personnes handicapées » – du moins dans le cas des personnes sourdes.

Au sein de ces politiques, la langue des signes est possiblement perçue comme celle d'une communauté – mais exclusivement comme celle de cette communauté, à laquelle elle s'adresse spécifiquement lorsqu'elle est mise en scène en bord de scène. Assurément, elle est avant tout perçue comme moyen de communication adaptée à une population déficiente à laquelle il s'agira de rendre « accessibles » des créations artistiques forgées par d'autres.

Parallèlement, les spectacles mettant en scène des artistes sourds ou la langue des signes comme langue de création à part entière apparaissent comme phagocytés par ces politiques et ces représentations : des programmations indiqueront ces créations comme « traduites en langue des signes » au même titre que les pièces ou concerts interprétés.

À la négociation quotidienne en tant qu'individu sourd, s'ajoute ainsi celle, tout aussi permanente, en tant qu'artistes pour sortir de cette condition imposée de « personne handicapée » – en tout temps et tout lieu, ce qui intervient comme un contresens de la théorie contemporaine du handicap en sciences sociales.

Loin de considérer l'accessibilité comme processus et le handicap comme contextuel ou interactionnel, ces politiques érigent tel spectacle comme « accessible » ou non. Le public sourd y apparaît intrinsèquement et de manière permanente comme « en situation de handicap » quand bien même les dispositifs d'accessibilité auraient pour objectif de mettre fin à ces situations.

Pourtant, dans le cas d'un processus de création en langue des signes, d'un spectacle en langue des signes, le handicap disparaît – en grande partie, ou entièrement. C'est à nouveau en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Clémence Colin « je ne rend pas mes spectacles accessibles, je joue dans ma langue ». De manière paradoxale, dans les politiques du handicap, quelles que soient les « dispositifs d'accessibilité » mis en place, il s'agira toujours d'artistes et de publics en situation de handicap.

Pour autant, pour leur diffusion – de même que pour certains soutiens économiques à la création –, ces spectacles demeurent en partie tributaire de ces politiques du handicap avec lesquelles les protagonistes sont en constante négociation. Les « quotas » de programmation n'existent pas en tant que tels : il s'agit dans les faits

d'une incitation à la programmation dans le cadre de la promotion d'actions en faveur des publics en situation de handicap, en relation avec des obligations vagues, sans qu'aucun cahier des charges ne précise des objectifs quantitatifs ou qualitatifs³⁸⁵. Ces incitations-obligations néanmoins constituent un levier difficilement contournable pour la diffusion de ces pratiques. Cela ne signifie pas pour autant que les discours et représentations de la surdité et de la langue des signes des artistes d'une part, des structures d'accueil d'autre part, soient compatibles.

Dans tous les cas, à partir de la loi de 2005 et des politiques du handicap, de la même manière que la langue des signes apparaît dans le domaine éducatif sur un plan d'équivalence avec le LPC ou toute aide technique, dans le domaine artistique, la création en langue des signes figure aux côtés des dispositifs techniques tels que les boucles magnétiques et le surtitrage. C'est à ce titre que je juge cette création dans une langue minorée comme « en situation de handicap », à l'instar de cette langue elle-même (Schmitt, 2010), dans la mesure où cet amalgame la restreint à des espaces et démarches délimités : ceux et celles de l'« accessibilité ».

Je ne suis pas un partisan du chan(t)signe. Je ne suis pas intéressé par sa promotion. Ce qui m'a intéressé ici, c'est ce que l'étude de ces pratiques nous permet d'observer en ce qui concerne les relations entre sourds et entendants, entre langue gestuelle et langue vocale, en ce qui concerne la co-présence des langues et des locuteurs, en ce qui concerne les représentations de la langue des signes et de la surdité, dans le champ des pratiques artistiques – processus, mises en scène, lieux et réseaux de diffusion.

Au-delà de l'audisme : des pratiques « sourcistes » et « ciblistes » ?

Du côté du « monde sourd », il y a plusieurs années, à Toulouse, à la sortie d'un spectacle, un interprète connu des sourds et du milieu de la recherche me disait que pour

³⁸⁵Pour tous ces éléments, il convient de consulter le « Guide pratique de l'accessibilité » publié par le Ministère de la culture (2007) – qui couvre l'application de la loi de 2005 pour « les établissements culturels accueillant du public ». L'« ensemble de conseils et de recommandations afin de rendre accessibles et accueillants pour tous les lieux de culture et de pratiques artistiques » couvrent très vaguement la question de la programmation. On trouve deux lignes sur la question des pratiques artistiques en langue des signes. Dans la rubrique « offre culturelle et pratiques artistiques », on cite pêle-mêle, à la fin d'une énumération d'exemples concernant différents handicaps, « interprétariat en langue des signes française (LSF) ou surtitrage d'un spectacle, intégration dans la programmation de spectacles en LSF... ».

lui, le chan(t)signe était « un truc d'entendant », par les entendants et pour les entendants. Dans le milieu de la recherche, il m'a déjà été rétorqué que d'un point de vue « stratégique », il valait mieux soutenir des pratiques « sourdes », telles que le VV³⁸⁶, en concentrant la description et l'analyse sur elles, voire que la mise en scène de la langue des signes n'empêchait pas le chan(t)signe d'être une production artistique relevant d'une forme atténuée d'audisme.

Personnellement, je ne considère pas détenir les éléments permettant de « juger » cette pratique comme « entendante » ou « audiste ». Dans mon article sur le rapport de jeunes sourds à la musique (Schmitt, 2012), j'avouais avoir partagé l'hypothèse d'une pratique audiste comme point de départ pour ma recherche³⁸⁷ autant que je précisais avoir découvert qu'il s'agissait davantage d'une forme singulière d'expression de l'« identité sourde », par confrontation et appropriation d'éléments effectivement perçus comme « entendants »³⁸⁸.

Aujourd'hui, je ne dis pas que les pratiques du chan(t)signe n'entretiennent aucun lien avec l'audisme. S'ils existent, ils sont complexes. Par ailleurs, il m'apparaît beaucoup plus clairement, notamment à partir du discours d'artistes et publics sourds, de l'observation des pratiques, qu'il serait « audiste » de considérer que les sourds ne *peuvent pas* ou ne *devraient pas* entreprendre de création artistique en lien avec la

386 Notons que le séminaire « Langue des signes et pratiques artistiques » de l'EHESS organisa une journée d'études consacrée au VV, le 23 juin 2016, intitulée « Le VV : les processus de création et de réception à l'œuvre ».

L'Oeil et la Main a également consacré une émission au VV, intitulé « VV ? », diffusée le lundi 9 novembre 2015 dont voici le résumé : « cette forme d'expression artistique, née dans les années 60 aux États-Unis, utilise la partie la plus iconique de la langue des signes, celle qui donne exclusivement à « voir » le monde. Le festival Clin d'œil a réuni cinq grands artistes de VV, chacun représentant une génération et un style différent ».

387 « L'une de mes premières hypothèses concernant la prégnance de la musique au sein de cette génération était qu'il s'agissait de faire comme les entendants et que le phénomène pouvait être réduit à une expression supplémentaire de la pression normative qu'exerce la société sur les sourds afin qu'ils soient le plus entendant possible. Je découvrais au contraire qu'en s'appropriant la musique en tant que sourds, ces jeunes considéraient leur rapport spécifique à la musique comme un possible vecteur de leur identité collective de locuteurs privilégiés d'une langue gestuelle » (Schmitt, 2012 : 225).

388 « Et si la revendication d'une expérience particulière de la musique par de jeunes sourds représente une expression contemporaine de cette culture partagée issue de la surdité, elle impose en même temps le constat d'une culture sourde plurielle, où les limites entre les mondes « sourd » et « entendant » sont perméables. Ces mondes apparaissent ainsi comme des catégories à déconstruire. En effet, c'est bien par l'appropriation d'un élément culturel que l'on considère propre aux entendants, la musique, que les jeunes sourds que j'ai rencontrés affirment à la fois collectivement et individuellement, pour eux-mêmes et face aux autres, une identité sourde singulière. » (Schmitt, 2012 : 231).

musique.

Peuvent notamment être considérés comme « audistes » tous les comportements de la part des personnes sourdes sourds qui les font se plier aux manières d'être, de penser et d'agir des entendants. Dans le cas du chan(t)signe, il me semble que ses pratiquants sourds n'en sont pas moins sourds, ne pensent pas l'être moins – revendiquant d'ailleurs pour la plupart d'entre eux d'être « Sourds » –, et utilisent souvent le chan(t)signe afin de mettre en scène cette « identité ». Enfin, l'agir central de ces pratiques n'est autre que la mobilisation de la langue des signes comme médium artistique de plein droit.

La critique adressée au chan(t)signe se focalise principalement sur le rapport à la musique d'une part, sur le rapport au français écrit d'autre part. Sans même insister à nouveau sur le fait que la description de la diversité des pratiques observables dans le champ du chan(t)signe permet de faire état de chan(t)signe sans musique ou de création « directe » monolingue, la traduction et le rapport à la musique m'ont semblé apparaître avant tout comme des contraintes artistiques particulières.

Ces contraintes ne suffisent pas à présager du registre de langue qui sera retenu, ni du degré d'expérimentation ou de recherche concernant la forme linguistique et artistique mise en scène. Le fait que certaines interprétations en chan(t)signe se rapprochent davantage du français signé tandis que d'autres relèvent d'« adaptations » plus libre, ayant notamment recours à des structures de grande iconicité, constitue plutôt un argument en faveur des possibilités créatives de cette pratique.

Par ailleurs, le degré d'exploration et d'expérimentation artistiques à partir des propriétés de la langue des signes me semble pouvoir largement être rapporté aux oppositions et tensions entre « ciblistes » et « sourcistes » dans le champ général des théories de la traduction. Bien plus, il peut être mis en relation avec les déclarations et recommandations de Miles et Fant (voir chapitre 5) : tous les registres de langues sont possibles. La question essentielle est celle de savoir pourquoi l'un plutôt que l'autre, notamment en fonction des intentions artistiques, et principalement du public retenu/privilégié.

Je n'ai pas eu l'occasion de me pencher suffisamment sur l'analyse de ces registres dans mon corpus de chan(t)signe. Cependant, on pourra aisément formuler

l'hypothèse selon laquelle lorsque l'« accès » – ou même « l'accessibilité » – sont privilégiés dans les discours des formes plus « sourcistes » pourraient être identifiées. À l'inverse, on peut supposer que les « ciblistes » se trouveront davantage du côté d'artistes ne mobilisant pas la question de l'« accès » mais voyant le chan(t)signe comme une création reposant sur un répertoire qu'il s'agit de s'approprier jusqu'à se détacher de la langue source³⁸⁹.

De manière plus générale, dans un contexte d'« accessibilité », toujours en relation avec le B-A-BA des théories de la traduction, même les interprétations les plus « sourcistes », qui viseraient à privilégier les liens avec les formes de la langue vocale traduites, ne peuvent néanmoins qu'échouer dans leurs objectifs : les personnes sourdes n'auront pas « accès » au discours en langue vocale, mais bel et bien à un autre discours, celui issu de la traduction et de l'interprétation.

Critique du discours de l'« accessibilité » : de l'« accès » au discours à la création

Je pense que l'on tient ici les raisons principales de l'aporie des politiques de l'« accessibilité », largement issues du handicap physique et moteur, puis élargies aux autres handicaps, lorsqu'on les applique aux personnes sourdes en y intégrant conceptuellement les démarches de traduction-interprétation en langue des signes.

La construction d'un ascenseur ou d'une rampe permet, de fait, l'accès aux mêmes plans et niveaux que l'escalier qui ne peut être emprunté. Le chemin est différent. Il aura fallu mettre un place un « dispositif » d'accessibilité, mais à l'arrivée, le dispositif aura rempli sa mission : permettre l'accès aux usagers de fauteuils roulants et personnes à mobilité réduite aux mêmes étages et niveaux que les personnes « valides ».

Ce n'est *jamais* le cas en ce qui concerne la traduction et l'interprétation : c'est bel et bien à autre chose, à un autre plan, à d'autres niveaux, par le *biais* du discours traduit-interprété, que les personnes sourdes ont accès – et ces niveaux de langue peuvent d'ailleurs différer selon les choix de traduction.

Ainsi, la « langue » et les interactions linguistiques sont des faits humains

³⁸⁹Dans le domaine du théâtre, on ne peut que songer à la compagnie Danse des signes qui mobilise des « classiques » (de Boris Vian à Marguerite Duras). Les comédiens-traducteurs et la metteur en scène ne négligent en rien l'étape et la dimension de traduction. Cependant, une fois celle-ci rigoureusement effectuée, le collectif s'en affranchit : il s'agit d'une base pour le travail d'adaptation vers des formes, notamment chorégraphiques, innovantes.

complexes. La traduction-interprétation participe de ces faits. Elle repose autant sur ces interactions qu'elles les modifient et les transforment.

À ce titre, au-delà des usagers, ce sont bel et bien aux spécialistes de ces faits humains qu'il faudrait s'adresser afin de (re)penser l'accessibilité lorsqu'elle relève du champ linguistique – de la même manière qu'architectes, ingénieurs et autres techniciens interagissent avec les usagers lorsqu'il s'agit de dispositifs « techniques ». Ces affirmations, de même que le tableau suivant sont évidemment caricaturales et simplistes. En effet, l'interprétation – notamment audiovisuelle – implique de nombreux aspects techniques, de la même manière que la mise en place d'équipements est souvent complémentaire d'interventions et de médiations humaines – comme des ascenseurs réservés, dont il faudra solliciter l'accès. Cependant, dans des versions idéal-typiques, descriptives, voire « ontologiques », une rampe peut être considérée comme un élément matériel, quelques m³ de béton correctement coulés, tandis qu'une interprétation ne peut être considérée comme autre chose qu'une interaction humaine.

interprétation/traduction	ascenseur – rampe
« aide humaine »	aide technique – matérielle
langue	équipement
sciences humaines	sciences et techniques
faits humains, interaction	bâti
processuel	immanent

Cela pose également la question de l'*autorité* du discours des interprètes qui ne peut pas être réduit à celui des personnes qu'elles interprètent, mais peut et doit également être considéré comme le leur. C'est cet enjeu que les artistes du chan(t)signe mobilisent pour ne pas être réduits à des « dispositifs d'accessibilité ». C'est cette tension que l'on retrouvait dans l'opposition entre « pure traduction » et adaptation dans les contextes artistiques. Ainsi l'observation des interprètes de concert et des autres artistes du chan(t)signe nous permet d'interroger toute traduction et interprétation faisant intervenir la langue des signes. Il s'agit ni plus ni moins que de différencier les contextes d'interprétation et les conventions qui les régissent : dans certains cas, on considérera

que l'interprète est l'*auteur* du discours traduit, dans d'autres il n'en serait que l'*animateur* – aux sens de Goffman³⁹⁰.

Certains formateurs et théoriciens de l'interprétation en langue des signes insistent sur un tel modèle : en tenant compte de la chaîne de traduction-interprétation et de son fonctionnement ainsi que des formes de discours auxquels ont accès les différentes parties d'une interprétation, il s'agit d'assumer que les interprètes sont les dépositaires de leur propre discours.

Si éthiquement ils ne parlent pas à *la place de* ceux et celles qu'ils interprètent, ils parlent néanmoins depuis une place singulière : celle d'interprète. La tension se situe autour de leur *agency* dans ces interactions : bien que celle-ci soit parfois théoriquement réduite aux actes *purement* linguistiques, à l'exercice de la traduction elle-même, elle n'est pas pour autant absente. Autrement dit, la sacro-sainte neutralité est déontologique plus qu'axiologique³⁹¹.

Dans le domaine artistique, c'est d'une *agency* qui n'est pas *purement* linguistique, mais également artistique, que se réclament les interprètes de concerts et artistes de chan(t)signe. Artistes auteurs de leurs discours, ils revendiquent de parler pour eux-mêmes. Parfois, c'est toujours depuis la place d'interprète. Cependant, le contexte de cette place a changé. Ici, à partir et en raison du contexte artistique, ils

390À ce sujet, voir Goodwin & Goodwin, 2007. Pour une application plus développée du cadre d'analyse proposé par Goffman dans *Footing* (1981) à l'interprétation en langue des signes, voir Marks (2012). Pour une recherche approfondie concernant l'ethnographie de « l'interprétation comme interaction », voir les contributions de Wadensjo (1992, 1998). Concernant les réseaux et filiations intellectuelles contemporaines, notons que Charles Goodwin côtoya Goffman et que *Footing* fait partie des « textes fondateurs » d'un courant de l'anthropologie linguistique porté à UCLA par les Goodwin ou Alessandro Duranti au sein du CLIC (voir Duranti, 2003). Ce n'est pas un hasard, si Cécilia Wadensjo y séjourna. Notons par ailleurs, que Marks (2012) cite les travaux de Wadensjo.

391« Les sens créés sont ceux de l'interprète, non le produit d'un processus extractif mais d'un processus créatif de construction de sens. [...] Si l'on accepte que l'interprète, par sa présence même, influence une interaction, alors la neutralité est par définition impossible. [...] Les interprètes ne peuvent jamais ne pas faire partie du cadre de communication. [...] Une fois que les interprètes acceptent qu'ils sont les artisans de leur propre sens, et pas les transmetteurs d'un sens découvert, l'objectif consistant à atteindre la neutralité devient un objectif de contrôle permanent et d'une appropriation de leur propre compréhension » - « *The meanings made are the interpreter's own, not the product of an extractive process but of a creative, constructive meaning-making process. [...] If we accept that the interpreter, by her very presence, influences an interaction, thus neutrality is by definition impossible. [...] Interpreters can never not be part of the communicative setting. [...] Once interpreters accept that they are makers of their own meaning, and not conveyers of discovered meaning, the goal of achieving neutrality becomes one of constantly monitoring their own understanding and taking ownership of it* » (Wilcox & Shaffer in Janzen, 2005 : 47-48). Par ailleurs, Metzger (1999) consacre un ouvrage entier à la déconstruction du « mythe de la neutralité ».

assument et revendiquent d'être « créateurs » du discours interprété.

Ainsi, qu'il s'agisse de l'interprétation en contexte artistique ou d'interprétation de liaison, celle place ne peut *jamais* être entièrement réductible au fait de donner « accès » à un discours en langue vocale : de fait, il s'agit avant tout de l'accès à un-e interprétation de ce – discours en langue des signes – et vice-versa. L'interprétation comme interaction, les « interprètes », quel que soit le contexte, sont toujours des « créateurs », et non pas de simples « transmetteurs ». Y compris dans le contexte de l'« accessibilité », de l'interprétation de concert, ce n'est pas tant à un « spectacle accessible » que l'on assiste qu'à un autre spectacle, ou du moins à une création parallèle et supplémentaire de celle du discours interprété.

On aura compris qu'à partir de la référence à un corpus théorique, issus de praticiens et ethnographes de l'interprétation et de l'anthropologie linguistique, mes analyses me mènent à souligner la légitimité des interprètes lorsqu'ils réclament le statut d'artistes pour leur exercice en contexte artistique.

Bien plus, à partir de l'analyse de la diversité des pratiques de chan(t)signe j'espère avoir fourni un certain nombre d'éléments permettant de souligner de manière convaincante la mise « en situation de handicap » de la langue des signes et de ses locuteurs par les politiques de l'« accessibilité ». Le discours de l'accessibilité, lorsqu'un spectacle crée en langue des signes est relégué à une démarche d'accessibilité, les mises en scènes qui l'accompagnent, lorsqu'un interprète occupe le bord de scène, tendent à limiter la reconnaissance de la création artistique en langue des signes précisément comme relevant de la création. La création en langue des signes est ainsi réduite à un accès au discours/à l'œuvre interprété-e, sans prendre en compte la création et l'accès à un discours autre.

De l'incontournabilité du chan(t)signe

Le chan(t)signe apparaît aujourd'hui comme une pratique « populaire » au sein des communautés signantes. Amateurs et professionnels, sourds et entendants, jeunes sourds américains et comédiens professionnels de l'IVT, apprenants de la langue des signes ou interprètes professionnels : la diversité des praticien-ne-s fait écho à celles des pratiques.

Dès 2007, avec son *Inoui music hall*³⁹², l'IVT s'était prêté à la pratique de la chanson en langue des signes. Actuellement en tournée, le spectacle *Dévaste-moi* confirme l'intérêt porté par ce théâtre historique à la forme du chan(t)signe. Alors en cours de création, sa présentation à l'occasion de la semaine de célébrations des quarante ans de l'IVT fut l'objet de critiques de la part de nombreux sourds, dont certains ayant travaillé au sein d'IVT. Au-delà de critiques sur la qualité artistique du travail présenté, les réticences portaient sur la dimension symbolique du contexte de présentation : était-il pertinent de mettre en avant ce type de forme au moment de célébrer l'histoire et l'héritage de l'IVT³⁹³, bastion de la lutte sociale des sourds pour la reconnaissance de leur langue et de leur « identité » ?

Bien que l'IVT se revendique comme œuvrant « à la rencontre entre les cultures sourde et entendante » (Schetrit et Schmitt, 2013 : 110), les réserves émises ciblaient précisément la dimension « entendante » du chan(t)signe, et plus largement de la présence musicale dans un spectacle en langue des signes.

Pratique perçue comme « audiste » ou du moins adressée aux entendants par certains sourds d'une part, le chan(t)signe, à l'instar de l'ensemble des pratiques artistiques en langue des signes, peut par ailleurs être considéré par certains entendants comme adressé principalement ou exclusivement aux sourds, d'autre part. C'est à cette idée reçue que s'oppose Emmanuelle Laborit lorsqu'elle déclare : « Le chansigne s'adresse à tout le monde. Pas seulement à un public sourd ou malentendant »³⁹⁴.

Emmanuelle Laborit fait plus que dissiper les soupçons d'une pratique « entendante » en évoquant une « discipline issue du champ de l'art sourd »³⁹⁵. Ces propos nous renvoie à la définition du chan(t)signe proposée par Les mains baladeuses

392Notons qu'on y trouvait notamment Bachir Saïfi et Isabelle Voizeux, aux côtés d'Emmanuelle Laborit, Chantal Liennel, Levent Beskardès, Julien Lours, Salima Zerdoum et Kheira Lamada.

393Je soulignerai néanmoins qu'une partie de ces avis se modifia au fil du temps, alors que la création finale était présentée, quelques mois plus tard. Du point de vue artistique, la forme aboutie apparaissait comme bien plus satisfaisante. Pour une présentation du spectacle voir la vidéo mise en ligne de Tête-à-têtes : https://www.youtube.com/watch?v=t_P42EfURR8
Pour un *teaser*, voir la vidéo mise en ligne par IVT : https://www.youtube.com/watch?v=t_yJ4Iktbqo
Sur le processus de création du spectacle, voir également l'émission de l'Oeil et la main, *De concert*, du 17 avril 2017.

394Article « Emmanuelle Laborit : "Dans le domaine culturel, travailler avec un comédien sourd n'est pas du tout acquis" », d'Audrey Viala, du 6 juillet 2018, publié dans *Le journal des activités sociales de l'énergie*.

395Article « Avignon : Emmanuelle Laborit « chansigne » de tout son corps », de Rosita Boisseau, du 16 juillet 2018, publié en ligne dans la section estivale du *Monde* consacrée au Festival d'Avignon.

pour qui « le chansigne est donc une discipline à part entière ». Si l'on croise ces deux déclarations avec la diversité des pratiques observées, on aurait donc une « discipline issue du champ de l'art sourd », largement pratiquée, voire en partie initiée, par des entendants.

On le voit bien, le chan(t)signe, du côté des artistes comme des publics, par la diversité de ses formes, processus de création, mises en scène, réseaux et contextes de diffusion, se situe bel et bien à la croisée des mondes sourd et entendant. Des publics aux praticiens, des réseaux aux contextes et lieux de diffusion, il s'agit d'une branche de ce monde de l'art signant, lieu privilégié de l'observation des relations entre sourds et entendants, que je me suis donné pour tâche de décrire. Or, le chan(t)signe constitue désormais une pratique non négligeable dans le paysage français de la création artistique en langue des signes.

Au-delà de spectacle-concerts, de propositions artistiques où le chan(t)signe constitue *la* forme principale, il convient d'ajouter son intégration au sein de créations théâtrales. *Metroworld* ou *Le tabou*, mis en scène par une « jeune » génération de sourds – respectivement Anthony Guyon et Sophie Scheidt –, joués notamment à l'IVT et à Clin d'œil, contiennent des passages de chan(t)signe.

Autrement dit, le chan(t)signe fait aujourd'hui partie intégrante des formes à disposition des créateurs sourds, y compris dans le champ « traditionnel » du théâtre. Ainsi, partie prenante des évolutions les plus contemporaines du paysage de la création artistique en langue des signes, de l'interprétation de concert aux concerts-spectacles, des pièces de théâtre interprétées aux spectacles créés en langue des signes, la « bataille » du chan(t)signe pour s'affranchir du cadre de l'accessibilité s'inscrit dans les mêmes termes que celle des pratiques théâtrales et de l'ensemble de la création artistique en langue des signes.

Au sein du monde sourd comme du monde entendant, la très large couverture médiatique de *Dévaste-moi* constitue un des marqueurs de l'« institutionnalisation » du chan(t)signe au sein des pratiques artistiques en langue des signes, bien que ces pratiques ne puissent elles-mêmes être considérées que comme partiellement institutionnalisées. Un spectacle tel que *Dévaste-moi* ainsi que l'intégration du chan(t)signe à divers créations en langue des signes permettent également de mettre en

avant sa place dans la recherche et l'expérimentation artistique.

À cela s'ajoute son enseignement. Qu'il s'agisse des ateliers proposés par l'association Act's à Toulouse, de démarches plus ponctuelles aux quatre coins de la France, ou des « master class » organisées à IVT « pour les artistes sourds et entendants, issus des arts la scène, ayant une bonne maîtrise de la langue des signes »³⁹⁶, le chan(t)signe est désormais enseigné aux niveaux amateur et professionnel.

Tandis que l'IVT confirme ou réaffirme actuellement sa place de lieu de professionnalisation à partir de modules de formations destinés à des artistes déjà professionnels, il n'est pas anodin que le chan(t)signe soit concerné. Par ailleurs, l'ouverture de ce module aux sourds comme aux entendants, à partir du critère d' « une bonne maîtrise de la langue des signes » place définitivement le chan(t)signe comme pratique sourde *et* entendante, ou plutôt *ni* sourde, *ni* entendante, mais signante.

³⁹⁶Du 15 au 26 octobre 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=aBbOfi74yVU>

Chapitre 8
La création audiovisuelle

La création audiovisuelle

Dès les années 90, ayant choisi la langue des signes française (LSF) pour la réalisation de leurs clips, Noir Désir avec *Comme elle vient* et Florent Pagny avec *Savoir aimer* illustraient l'appropriation de la langue des signes pour la création musicale. Les artistes se sont chacun rapprochés de sourds afin de mener leur projet à bien. Pour autant, les choix esthétiques et linguistiques effectués, la place des sourds dans le clip, et la réception de la part du public signant auraient difficilement pu être plus contrastés.

Du côté de Noir Désir, les membres du groupe n'apparaissent à aucun moment, et ce sont des personnes sourdes qui signent la chanson³⁹⁷. Ils sont immédiatement représentés comme un collectif linguistique et la langue des signes comme un mode de communication à part entière, capable de tout dire, de tout faire comprendre : avant que la musique ne débute, la caméra filme un large groupe de sourds, avec au premier plan, une conversation en langue des signes à propos des élections européennes, sous-titrée pour le public non signant. Par la même occasion, on perçoit la mise en scène d'une certaine diversité dans la communauté sourde, avec des femmes aux âges et aux traits physiques et vestimentaire variés. Ce sont ensuite ces femmes, qui tour à tour, et parfois à l'unisson, signent les paroles de la chanson. Indépendamment de la manière dont s'est déroulée la traduction du texte de Noir Désir vers la langue des signes, une certaine caution linguistique découle symboliquement de cette diversité : une multitude de locuteurs se prêtent au jeu et prêtent leurs mains à cette interprétation. Pour anticiper sur notre propos, ici, c'est collectivement qu'est construit et représenté une relation – notamment d'écoute – au morceau de Noir Désir, à son texte et à sa musique. Enfin, la langue des signes déployée dans cette traduction est assurément artistique, et témoigne de la connaissance de ses usages.

Noir Désir, *Comme elle vient* (1997) : les sourds comme collectif

En 1997, le groupe français Noir Désir choisit la langue des signes comme medium artistique pour le clip de la chanson *Comme elle vient*, issu de l'album 666667

³⁹⁷Dont un certain nombre sont connues au sein de la communauté, à l'instar de Sandrine Herman, réalisatrice et présentatrice à *Oeil et la main*.

Club, sorti l'année précédente. En 2010, ce dernier est classé 12e meilleur album de rock français – sur 100 – par le magazine *Rolling Stone*. Par ailleurs, en 2018, la vidéo du clip compte plus d'un million de vues sur le compte officiel Youtube du groupe³⁹⁸ – et ceci en près de deux ans, puisque cette version fut mis en ligne le 1er juillet 2016. Autrement dit, ce clip musical continue d'assurer une visibilité importante au chan(t)signe bien qu'il ait plus de vingt ans et puisse ainsi largement être considéré comme précurseur de cette pratique.

Notons dès à présent que cette visibilité, comme c'est le cas pour les buzz autour d'artistes célèbres ou d'événements publics importants (Superbowl, Eurovision, interventions du maire de New York...), est proportionnelle à l'aura médiatique des artistes ou personnalités concernés – auxquels les protagonistes signants pourront ainsi être accusés de « voler la vedette ». Cette importante notoriété contraste avec le succès et de la diffusion limités des productions audiovisuelles actuelles proprement issues du « monde des sourds », comme les nombreuses vidéos de chan(t)signe par des interprètes ou artistes sourds, désormais relayées sur les réseaux sociaux. Enfin, retenons qu'en 1997, la présence de la langue des signes lors de concerts est à peu près inexistante.

Une autre particularité de cette vidéo – pour l'époque autant que pour la période contemporaine – est d'être le clip officiel du groupe. En effet, la plupart des clips musicaux de chan(t)signe illustrant des chansons d'artistes entendants constituent des réalisations « officieuses », quelle que soient leur « qualité » ou degré de professionnalisation. On peut ainsi citer la pratique de la réalisatrice sourde californienne Jules Dameron, rompue à l'exercice de ces clips musicaux (pour des morceaux de Katy Perry, Adèle, Gotye...), sur laquelle nous reviendrons plus amplement.

Ainsi, à l'inverse, les clips officiels demeurent aujourd'hui très peu nombreux, en France comme aux États-Unis. Ces cas rares font toujours « événement », parmi les sourds et les entendants, suscitant aussi bien l'enthousiasme que la critique, comme nous le verrons pour le double cas de Florent Pagny et de Paul Mac Cartney.

Au-delà de ces spécificités, le clip de *Noir Désir* se distingue encore aujourd'hui par un trait inédit : l'interprétation en langue des signes est assurée par une « chorale »

398 <https://www.youtube.com/watch?v=61WDzXefQcU>

de femmes sourdes. Bien qu'il s'agisse d'un usage artistique de la langue des signes, il convient donc de souligner le double aspect introduit par cette chorale : d'une part, les signantes à l'écran sont elles-mêmes sourdes – ou en tout cas, perçus comme telles –, d'autre part, les sourds sont représentés comme un collectif, locuteurs de cette langue.

Bien plus, l'interprétation d'une mise en scène « sociolinguistique » particulière – « la langue des signes est la langue des sourds » – devient difficilement contournable au regard des premières secondes du clip. En effet, on y aperçoit plusieurs groupes de femmes, conversant en langue des signes. En termes de choix de réalisation, il est à peu près certain que ce préambule n'a rien d'anodin ou d'accidentel : sorte de manifeste éclair quant au fait que la langue des signes constitue donc une langue à part entière, qui permet de tout exprimer, au premier plan de ce premier plan, trois femmes échangent à propos des récentes élections :

- ... 12, 13% aux européennes
- 15% aux présidentielles...
- t'en tires quoi comme conclusion ?
- qu'il vaut mieux être sourde que d'entendre ça !

Il y a peu de doutes sur le fait qu'il s'agit par ce moment de distinguer délibérément l'exercice artistique à venir des usages quotidiens de la langue. Cela semble être confirmé par un autre choix : les dix premières secondes de l'échange ne sont *pas* traduites. Ceci permet de présenter la langue des signes comme non assujettie au français : il s'agit vraisemblablement de souligner l'autonomie de la LSF vis-à-vis du français, comme pouvant exister indépendamment d'un rapport de traduction/interprétation. Cette mise en scène d'une distinction des langues est encore rare aujourd'hui, y compris, dans le théâtre.

Au final, sur les 2 minutes et 47 secondes du clip, ce ne sont pas moins de 24 secondes « supplémentaires », indépendantes de la traduction de la chanson, qui font partie intégrante de cette adaptation en langue en signes, qui l' « encadrent » en fournissant une piste d'interprétation sociolinguistique à ce qu'est la langue des signes en dehors de ses usages artistiques.

Pour autant, diverses relations et imbrications possibles entre français et langue des signes française sont également mises en scène. Tandis que les premières notes de

guitare retentissent, le titre de la chanson et le nom du groupe apparaissent à l'écrit sur l'écran. Ils sont également épelés manuellement, successivement, par deux des protagonistes sourdes de la chorale, à partir de l'alphabet manuel de la langue des signes française³⁹⁹. Cette épellation de « comme elle vient » est ré-utilisée plusieurs fois dans le clip, en contraste avec sa traduction poétique en langue des signes.

Au cours des refrains, cette épellation du titre, et du vers suivant – « encore et encore » – reviendront en alternance, puis en combinaison avec leur version signée, hautement créative. En effet, la proposition « comme elle vient » est signée comme venant d'un côté du corps, puis de l'autre. Ce parallélisme visuel, sans équivalent dans le texte français, est repris dans la manière de signer « encore et encore ». Le signe « encore »⁴⁰⁰ est répété deux fois, mais avec un changement de la main dominante. Bien que tout à fait compréhensible, cette production est improbable – au sens de probablement jamais réalisée – dans une conversation en langue des signes.

Il semble raisonnable d'affirmer que ce changement de main dominante a pour seule motivation la création d'un effet artistique. Or, ce dernier se base sur la dimension spatiale de la langue des signes, et donc sa structure et ses propriétés. Et s'il s'agit bien de faire faire autre chose à la langue des signes que ce qu'il est observable dans un usage quotidien. Cette autre chose repose ainsi sur les possibilités intrinsèques de la langue des signes – ici, l'usage de l'espace –, les exploitent et en jouent – plutôt que de l'amener sur un terrain qui enfreindrait ses règles.

Notons que le choix de cette mise en avant des sourds comme collectif, de leur mise en scène comme locuteurs de la langue des signes, a pour corollaire la quasi-absence de la mise en scène visuelle de la langue vocale ou de ses locuteurs. Le sous-titrage d'une partie de la conversation introductive ainsi que de l'épellation du nom du groupe et du titre de la chanson constituent les seules exceptions. Notons que celles-ci se situent d'ailleurs en dehors de la chanson proprement dite. Pour le reste, la langue vocale n'existe que par la bande son du clip, et les membres du groupe, musiciens et chanteur, sont invisibles à l'écran.

399Rappelons que la dactylogogie sert principalement pour transcoder directement des mots du français, notamment depuis l'écrit, ou comme moyen détourné, en passant par le mot français, pour partager le sens d'un signe qui ne serait pas connu par l'interlocuteur – en supposant que le mot français sera connu.

400https://www.elix-lsf.fr/spip.php?page=signes&id_article=159844

Florent Pagny, *Savoir aimer* (1998)

En 1998, Florent Pagny choisît lui aussi la langue des signes comme medium pour le clip de la chanson *Savoir aimer*. Il s'agit d'un titre issu de l'album éponyme, sorti le 7 novembre 1997. Il est important de retenir qu'il s'agit ici aussi d'un des rares cas de clip officiel. Dans le clip, Florent Pagny est le seul à apparaître à l'écran, signant la chanson. Ainsi, c'est le chanteur-interprète – les auteurs-compositeurs sont Lionel Florence et Pascal Obispo – qui se « double » en langue des signes.

Autrement dit, c'est l'artiste lui-même qui signe les mêmes paroles, traduites en langue des signes, que celles que sa voix chante hors-champ. C'est lui qui incarne la « voix » signée de sa propre chanson, tandis que sa renommée permet au grand public d'immédiatement l'identifier personnellement.

Coaché par une comédienne sourde de grande renommée, le chanteur suit une direction artistique singulière et décide de produire une interprétation en langue des signes qui fut controversée.

Tout d'abord, au-delà de critiques quant au narcissisme du chanteur auxquelles le type d'analyse développée ici ne permet pas de répondre, la mise en scène de la langue des signes apparaît aux antipodes de la démarche du clip de *Noir Désir* : ici, aucun sourd, et encore moins de collectif quel qu'il soit. Florent Pagny, entendant, et interprète de la chanson dont c'est le clip musical, est l'unique signeur et individu visible à l'écran.

Par ailleurs, la langue des signes mobilisée est « esthétisée » par le recours au noir et blanc – mise en scène désormais à la fois « éculée » et toujours d'actualité, qu'il s'agisse de productions incluant des signeurs sourds ou entendants. Bien plus, les quarante premières secondes contrastent avec la mise en avant d'une langue des signes conversationnelle, « quotidienne », au début du clip de *Comme elle vient* : plongés dans un noir partiel, les signes de Florent Pagny se déchiffrent difficilement.

Au contraire, cette mise en scène contrevient aux règles interactionnelles de base de la langue des signes : la recherche d'une exposition lumineuse suffisante pour être vu, et donc compris par ses interlocuteurs. En effet, être visible, en langue des signes, équivaut à être « audible ».

Lorsque le fond noir laisse place à un fond blanc, que l'éclairage permet de distinguer clairement les signes de Florent Pagny, les locuteurs de la langue des signes

ne sont pas plus satisfaits : durant tout le clip, Florent Pagny arbore un visage figé. Cette une expression neutre, voire mélancolique, laissent les locuteurs perplexes⁴⁰¹.

Tandis que les linguistes débattent encore de nos jours du statut des expressions du visage en langue des signes – s'agit-il d'un paramètre à part entière ? Sont-elles comparables/équivalentes à la prosodie des langues vocales ? –, les locuteurs sont sans appel : sans expression du visage, ce n'est pas de la langue des signes⁴⁰².

Le pragmatisme de l'ethnologue l'empêche de les contredire : a-t-il déjà observé une conversation en langue des signes où les visages seraient ainsi figés ? Autrement dit, il suffit d'assister au moindre échange en langue des signes pour comprendre ce qui motive cette réception : les expressions du visage *font partie* de la langue des signes.

Néanmoins, je refuserai personnellement d'affirmer que l'on pourrait observer ici l'*absence* d'expressions du visage. Comme je viens de le suggérer, je préfère les qualifier de « figées » – dans une expression particulière, une forme de neutralité. Que les expressions du visage fassent partie intégrante de la langue des signes du point théorique d'une linguistique visant à décrire les langues des signes ou non, je ferais ici l'analogie avec les théories linguistiques des langues vocales et leur applications.

Étant donné les conséquences du (presque) « tout-écrit », ce serait un euphémisme que de juger que la prise en compte de la prosodie demeure marginale dans la somme des travaux de la linguistique dite moderne. Pour autant, sans s'en encombrer, ces paradigmes sont néanmoins « performants », notamment en ce qui concerne leur application dans le domaine de la traduction automatique.

Cependant, même en considérant les traductions automatiques les plus performantes, où la qualité de la prosodie progresse constamment, quel locuteur serait en mesure de ne pas distinguer l'homme de la machine⁴⁰³?

401 Yves Delaporte, dans une note de bas de page de la section intitulée « brouillages identitaires » de son chapitre « Être sourd, être entendant », relatait déjà les faits : « Un récent tube de Florent Pagny, *Savoir aimer*, a provoqué un scandale dont la grande presse s'est largement fait l'écho : la chanson est en langue des signes mais le visage hiératique du chanteur (les paroles « savoir sourire » sont signées avec une tronche de flippé) est perçu comme un contresens absolu » (Delaporte, 2002 : 62).

402 En effet, il s'agit un sujet de débat contemporain d'un point de vue théorique, à savoir si les expressions du visage ont un statut structurel comparable aux autres paramètres que sont la configuration, l'orientation, le mouvement et l'emplacement dans la construction des unités minimales de la langue des signes. Dans tous les cas, dans les usages de la langue et dans la représentation que les locuteurs s'en font, les expressions faciales sont indissociables de la langue des signes.

403 À moins de soupçonner l'œuvre d'un locuteur humain imitant délibérément une traduction automatique... Usages variés... Stupéflip !!! + Eco Altavista... sur les limites ... modèle sémiotique...

Tandis qu'on observe avec Florent Pagny un flux linguistique partiellement continu, issu d'un montage et d'une traduction réalisée en amont, l'analogie avec cette langue désincarnée des traductions automatiques me paraît pertinente. À l'instar de ces traductions, bien que compréhensible, le discours signé de Florent Pagny n'en demeure pas moins difficilement éligible au rang d'élocution « naturelle »,

En définitive, qu'importe la controverse et le « scandale » relatifs de l'époque, cela n'empêcha pas le succès commercial de la chanson. Bien plus, en février 1998, Florent Pagny décroche deux Victoire de la musique, la première dans la catégorie « artiste interprète masculin » pour l'album, et la seconde dans la catégorie « vidéo-clip »... pour *Savoir aimer*.

Dans un article intitulé *Mauvais gestes*, publié le 21 mai 2012 sur le blog Planète Traduction, Nicolas Roiret souligne également que « la presse avait reproché au chanteur de parler une langue des signes très approximative et de l'utiliser à des fins purement esthétiques ». Cette évocation du cas de Florent Pagny par le blogueur intervient dans une tentative d'« archéologie » de ce type de démarche à l'occasion de la critique d'un autre clip, *My Valentine* de Paul Mac Cartney :

Soupçonner un artiste d'utiliser la langue des signes dans un clip parce que ça fait joli et branché, c'est déjà arrivé. Si en plus, ladite langue est massacrée, les critiques ne manquent pas de fuser. En 1997, bien avant Internet et sa machine à buzz, le clip de « *Savoir aimer* », interprété par Florent Pagny, avait fait couler pas mal d'encre.

Ainsi, l'encre désormais digitale coula également à la sortie du clip *My Valentine* de Paul Mac Cartney.

Paul Mac Cartney, *My Valentine* (2013)

Bien plus récemment, au printemps 2013, Paul MacCartney s'est donc rendu coupable du même crime de lèse-majesté linguistique que Florent Pagny, à la différence près qu'il ne s'est pas lui-même choisi comme interprète de la traduction en langue des signes.

Pour interpréter *My Valentine*, il s'est adressé à deux figures au moins aussi

célèbres que sa personne, dont l'identification visuelle est possible par un très large public : Johnny Depp et Nathalie Portman. La somme des célébrités impliquées dans le projet assura ainsi une diffusion et un écho immédiat sur les réseaux sociaux.

Près de vingt ans après *Savoir Aimer*, la réaction des sourds et signants n'a pas pris une ride – bien qu'il s'agisse ici plutôt d'américains et de britanniques, étant donné la circulation de la vidéo dans des contextes majoritairement anglophones : la dénonciation est unanime, bien que l'initiative de sensibilisation auprès du grand public soit saluée. La critique ne porte pas sur le fond, mais bien sur la forme empruntée.

En proposant une langue des signes amputée d'une de ses caractéristiques jugées comme essentielle par ses locuteurs, à l'instar de Florent Pagny, Paul McCartney est instantanément identifié comme extérieur à la communauté linguistique à laquelle on aurait pu s'attendre qu'il s'adresse de manière privilégiée.

Cette rupture est doublée par le fait que les spectateurs qui ne connaissent pas la langue des signes ne sont pas conscients de cette tension. En tant que public, l'appréciation positive de ces clips devient paradoxalement une expression d'une forme d'extériorité à la communauté des sourds, à moins qu'elle ne soit accompagnée de commentaires sur les expressions du visage.

C'est d'autant plus prégnant que l'usage esthétique de la langue des signes par Florent Pagny et Paul McCartney intervient dans le cadre de chansons d'amour. L'absence de la connaissance des rudiments de la langue des signes ne rend pas seulement aveugle à l'importance, et dans ce cas à l'absence, de l'emploi des expressions du visages. Elle renvoie également potentiellement à de nombreux préjugés sur celle-ci, comme lorsque celle-ci est volontiers fantasmée comme plus proche des émotions et sentiments.

Le contresens est parfait : alors que tout énoncé en langue des signes fait usage des expressions du visage, c'est particulièrement nécessaire pour l'expression des sentiments. Or, dans le cas de Pagny et Mac Cartney, il s'agit de chansons d'amours où les champs sémantiques des émotions sont au premier plan. Or, une déclaration d'amour en langue des signes, accompagnée d'un visage figé, ne peut que laisser son destinataire dubitatif.

Avant de passer en revues quelques critiques, à titre d'exemple, je peux faire

mention de la fureur partagée par l'une de mes colocataires à Los Angeles, lors de la sortie du clip de Mac Cartney. Comédienne sourde professionnelle, la déception de Maleni Chaitoo était d'autant plus grande qu'elle affirmait admirer les qualités professionnelles de Johnny Depp en tant que comédien.

Du privé au public, diffusé sur le site professionnel d'une agence d'interprète new-yorkaise, le point de vue de l'interprète américaine Lydia Callis, rendue célèbre par le buzz de son interprétation d'une conférence publique du maire de New York, résume assez bien les critiques et enjeux de réception du clip :

Il y a une frontière subtile entre exposer la beauté de l'ASL et utiliser la langue des signes comme artifice commercial. Les artistes entendants s'en tiennent souvent à cette frontière sans même considérer les opportunités existantes pour de meilleures collaborations. Pour donner un exemple, l'usage de l'ASL dans la vidéo "My Valentine" de Paul Mac Cartney suscita une certaine controverse. Dans la vidéo en noir et blanc, simpliste, figurent Johnny Depp et Natalie Portman, aucun d'eux n'étant locuteur natif de l'ASL, chacun faisant face à la caméra et signant les paroles. Les individus sourds ont rapidement remarqué un certain nombre d'erreurs dans les signes des acteurs – comprenant à la fois Portman et Depp semblant interpréter « tampon » au lieu d' « apparaître ». (Oups!)

Comment le clip d'un artiste de renommée mondiale, avec en vedette des acteurs célèbres, a-t-il été rendu public avec ces erreurs somme toute élémentaires ? En fin de compte, la précision a cédé la place à l'esthétique car la vidéo de McCartney n'était pas véritablement destinée à fournir aux sourds un accès à sa musique. L'usage de l'ASL était un choix purement « artistique » ; elle fut utilisée pour divertir les publics entendants.

Si des musiciens veulent vraiment être en lien avec la communauté Sourde, il y a une myriade de façon d'incorporer des voix Sourdes à leur œuvre. Plutôt que de recruter des acteurs qui ne parlent pas couramment la langue pour faire l'interprétation en ASL, les directeurs artistiques pourraient partir à la recherche de quelques-uns des nombreux talentueux artistes sourds qui travaillent dur pour se faire un nom.⁴⁰⁴

404« There is a fine line between showcasing the beauty of ASL, and utilizing sign language as a gimmick. Hearing artists often toe this line without even considering the opportunities that exist for better collaboration. To give an example, there was a bit of controversy surrounding the use of ASL in Paul McCartney's "My Valentine" video. The simplistic black and white video features Johnny Depp and Natalie Portman, neither of whom are native ASL users, each facing the camera and signing

Si l'idée de trouver des talents sourds aurait pu semblé anachronique dans le cas de Florent Pagny, le fait que l'équipe artistique du clip de *Noir Désir* ait été en mesure de le faire rend l'argument pertinent y compris dans les années 90. Les éléments discutés au chapitre cinq, à partir de Miles et Fant (1976), en ce qui concerne le public visé, les intentions artistiques et la qualité des productions, ou les compétences attendues d'un directeur artistique, sont tout à fait éclairantes : si Lydia Callis déduit le public visé – les entendants non signeurs – à partir des grossières erreurs relevées, si l'on suit les recommandations formulées en 1976, ce choix du public n'excuse en rien la qualité de la langue des signes exposées.

Pourtant, afin de pallier à la non-maîtrise de la langue des signes par les acteurs hollywoodiens, l'équipe de réalisation avait fait appel à Bill Pugin, un interprète professionnel, fondateur et président de *The Sign Language Company*, présenté comme un « ami de longue date du *Fountain [Theatre]* et du *Deaf West [Theatre]* »⁴⁰⁵. Cette collaboration n'empêcha ni les erreurs d'interprétation, ni l'absence d'expressions du visage.

Tout comme les protagonistes du mouvement *Deaf Talent*, bien qu'elle souligne que Depp et Portman ne soient pas des « signeurs natifs », de manière transversale, Lydia Callis insiste précisément sur la question de la qualité de la langue des signes et sur les compétences requises pour l'interprétation – et plus largement l'usage

lyrics. Deaf individuals were quick to notice a number of errors in the actors' signing — including both Portman and Depp appearing to interpret “tampon” instead of “appear.” (Whoops!)

How did the music video for a world renowned artist, starring famous actors, get released with these fairly simple mistakes? In the end, accuracy took a back seat to aesthetics because McCartney's video was not really intended to provide deaf people with access to his music. The use of ASL was merely an “artistic” choice; it was used to entertain hearing audiences.

If musicians want to truly connect with the Deaf community, there are plenty of ways to incorporate in Deaf voices into their work. Instead of hiring actors who are not fluent in the language to do ASL interpretation, creative directors could seek out some of the many talented deaf performers who are working hard to make a name for themselves. » *Sia's SNL Mime and Sign Language in Pop Music* ».

<https://www.signlanguagenyc.com/snl-sign-language-mime-asl-music/>

Publié le 20 janvier 2015.

405 Article « *The Guy Who Taught Johnny Depp and Natalie Portman Sign Language in McCartney Video* » - « Le type qui enseigna la langue des signes à Johnny Depp et Natalie Portman dans la vidéo de McCartney », posté le 18 avril 2012, sur *Intimate Excellent*, le blog du *Fountain Theatre*, théâtre de Los Angeles qui co-produit et accueille régulièrement des pièces du *Deaf West Theatre*. Un commentaire dont j'ai perdu la trace attaqua violemment l'interprète à partir de ses déclarations dans cet article : au lieu de se faire masser par Paul McCartney – anecdote qui conclut l'article –, Bill Pugin aurait dû mieux faire son travail, à savoir s'assurer de la qualité de la prestation en langue des signes.

professionnel et artistique de la langue des signes.

Au-delà des intentions artistiques se pose la question des intentions « générales » d'un tel projet. Tandis que selon un autre commentateur, Paul Mac Cartney aurait déclaré que Depp et Portman « sont simplement des personnes sympathiques, des amis de longue date et eurent simplement la gentillesse de le faire »⁴⁰⁶, c'est avec ironie qu'un article publié sur le site de MTV souligne à son tour qu' « au moins, nous pouvons supposer que toutes les personnes impliquées avaient les meilleures intentions »⁴⁰⁷.

Pour autant, selon diverses sources, tout en relevant les erreurs d'interprétation, et en déplorant à son tour le non-recours à des artistes sourds, le porte-parole de la *British Deaf Association* aurait salué l'initiative, considérée comme une sensibilisation à la langue des signes. Un telle exposition de la langue des signes semble toujours bonne à prendre. Du moins, il apparaît complexe de la critiquer publiquement, au risque d'être incompris par le public entendant, voire d'être taxés d'être « plus royalistes que le roi »⁴⁰⁸.

Complétant notre « archéologie » du chan(t)signe et notamment de l'esthétisation de la langue des signes à travers des objets et contextes artistiques ne s'adressant pas aux sourds, l'interprétation de *The Man I Love* dans la pièce *Les œillets / Nelken* de Pina Bausch apparaît comme une étape incontournable : il s'agit d'un exemple très souvent évoqué par les entendants non signeurs partageant une certaine culture théâtrale.

The Man I love, Pina Bausch (1982)

Les ingrédients sont connus : un interprète entendant, des expressions du visages

406Page consacrée au morceau *My Valentine* de Paul Mac Cartney sur le site *Songfacts* : « *Well, they're just nice people, some friends from way back and they were just very kind to do it. I was very pleased to work with them* ». Cette citation concorde avec les déclarations du Paul Mac Cartney auprès de *Vanity Fair* – article « *Paul McCartney on Directing Johnny Depp and Natalie Portman in His "My Valentine" Music Video* » - « Paul Mc Cartney à propos de la direction de Johnny Depp et Natalie Portman dans son clip "*My Valentine*" », par Julie Miller, publié le 24 avril 2012.

407Article « *Johnny Depp And Natalie Portman Slammed for Using Incorrect Sign Language in Paul McCartney's 'My Valentine' Video* » - « Johnny Depp et Natalie Portman critiqués pour l'usage d'une langue des signes erronée dans la vidéo 'My Valentine' de Paul McCartney » de John Mitchell du 18 avril 2012, dans les pages « Actualités » du site de MTV.

408Je reprend ici les propos d'un directeur de salle de cinéma, adressés au public sourd présent. Ces derniers s'étaient plaint, dès l'introduction de la projection d'un documentaire de Brigitte Lemaire, de voir les interventions – d'un représentant de la ville, de la réalisatrice et du directeur de la salle - interprétées par une interprète non-professionnelle vraisemblablement en grande difficulté, avant de quitter la salle.

figés. Cependant le contexte diffère : il s'agit ici de l'irruption de la langue des signes sur la scène artistique à partir des avant-gardes théâtrales⁴⁰⁹

Au-delà de la question des expressions du visage, la langue des signes mise en scène par Pina Bausch prend des allures « mécaniques ». En effet, l'exécution « froide » de Lutz Förster contraste avec les trémolos et l'intensité émotionnelle de la voix de Sophie Tucker qui retentissent sur l'enregistrement de 1928 de la chanson de Georges Gershwin⁴¹⁰.

Alors que vibrent les cordes vocales, notamment dans l'entonnement final de « l'homme que j'aime », les gestes de Lutz Förster se caractérisent ainsi par le non-recours aux possibles variations du mouvement qui auraient précisément permis d'exprimer de telles nuances, en langue des signes. L'objet artistique final apparaît comme bilingue et destiné aux entendants puisque l'effet produit, et probablement recherché, n'est « accessible » qu'à travers la combinaison de l'ouïe et de la vue.

Soulignons enfin que du point de vue la traduction, il s'agit d'anglais signé. Les signes et la syntaxe « suivent » l'anglais chanté, et rendent impossible une « lecture » en langue des signes indépendante d'une connaissance de l'anglais et de ses constructions grammaticales. Cette observation est possible à partir du visionnage de diverses versions de cet extrait de la pièce. Elle devient évidente avec une version de répétition où l'on entend vraisemblablement Lutz Förster énoncer les paroles de la chanson en même temps qu'il les signe⁴¹¹.

Je formulerai d'ailleurs l'hypothèse selon laquelle cette version nous renseigne sur les contraintes, ou en tout cas sur les propriétés, d'une telle interprétation « bilingue » et bimodale. Ainsi, si l'on reproche à la « SimCom » de Broadway d'échouer à présenter une traduction fidèle en langue des signes, une sorte de prosodie globale demeure « visible ». À défaut d'être convenablement portée par les signes, celle-ci est induite par l'engagement corporel des comédiens et leur prosodie vocale. Avec Pina Bausch, c'est l'inverse qui se produit : l'interprétation « monotone », « aposodique » de Lutz Förster en langue des signes semblerait l'empêcher de faire preuve de prosodie en langue vocale tandis qu'il récite la chanson de manière

409 Pour une réflexion critique quant au terme d'avant-garde voir Schechner !

410 <https://www.youtube.com/watch?v=Z8wnBSclJjg>

411 <https://www.youtube.com/watch?v=LA65HrIMrjs>

littéralement monotone.

La labialisation constitue un autre élément saillant de la mise en scène retenue pour cette interprétation. Ce choix délibéré est confirmé par sa présence dans une reprise de la pièce de 1994⁴¹². Bien que l'interprète ait changé – il s'agit de Hans Beenhakker –, l'interprétation apparaît sensiblement identique. L'exécution apparaît comme celle d'une partition chorégraphiée. Ce degré de similitude éclaire en retour le cadre au sein duquel la langue des signes est intégrée : un spectacle de danse-théâtre emblématique de la démarche artistique de Pina Bausch et de sa compagnie du *Wuppertaler Tanztheater*⁴¹³.

Le cas Jules Dameron : éléments de sémiotique audiovisuelle

Au-delà de captations de spectacles faisant partie de l'histoire du théâtre et de clips précurseurs de la part d'artistes entendants, l'espace audiovisuel en ligne compte désormais un nombre croissant de vidéos réalisés par des sourds, dont certains sont professionnels. Jules Dameron constitue un cas emblématique. Comptant divers court-métrages à son actif, ainsi que la réalisation d'une série en Norvège, elle s'est par ailleurs spécialisée dans la création de clips de « chan(t)signe ».

Contrairement à Noir Désir, Pagny ou McCartney, ses créations ne constituent pas les clips officiels des artistes, mais plutôt des « reprises » audiovisuelles. L'enregistrement studio d'artistes entendants célèbres, comprenant la ou les voix chantées, assure un son « off », tandis que Jules Dameron propose une création vidéo mêlant langue des signes et narration visuelle.

Tout comme pour les buzz de captations de concerts signés, le « succès » de ces vidéos est principalement assuré par la renommée des titres et artistes repris. Ainsi, entre juillet 2012 et août 2018, la version de *Somebody I Used to Know* de Gotye par Jules Dameron cumulait plus de 600 000 vues⁴¹⁴, tandis qu'entre novembre 2013 et août

412 <https://www.youtube.com/watch?v=CIrRR48s5As>

413 REF – Nadia Foisil Foisil, 2012 ; 2016 *Etre et avoir un corps : Corps quotidien, corps scénique*, 2016 Peter Lang;

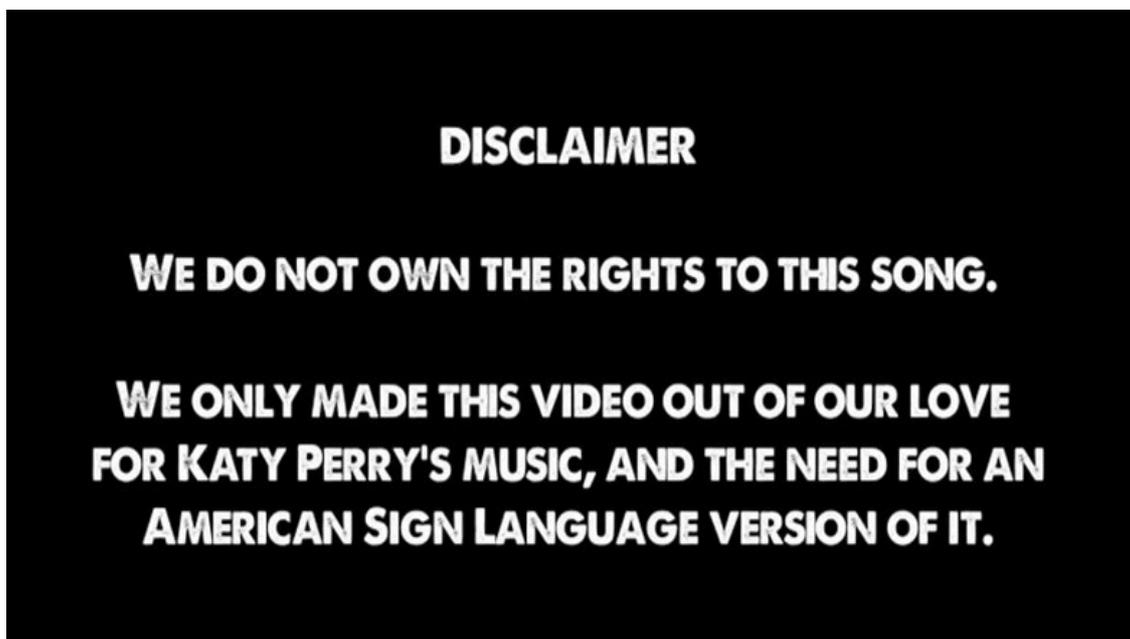
Le corps : instrument du comédien : gestuelle et mimesis, empreintes et vecteurs socioculturels et historiques Sous la direction de David Le Breton et de Christoph Wulf. Soutenue le 06-12-2012 à Strasbourg en cotutelle avec Freie Universität (Berlin)

414 « ASL Gotye "Somebody I Used to Know" », <https://www.youtube.com/watch?v=hUt4W8sE8Ns>

Le descriptif de la vidéo comporte un avertissement similaire du clip de la chanson de Katy Perry : « *music rights were not obtained for the material and this video is given to the public for*

2018, la version de *Rolling in the Deep* d'Adèle cumulait plus de 400 000 vues⁴¹⁵, soit plus d'un million de vues au total pour les deux vidéos⁴¹⁶.

La question des droits soulevée par ces « reprises » est notamment explicitement adressée, et contournée, par ce type d'avertissement :



Avertissement

Nous ne possédons pas les droits de cette chanson.

Nous avons uniquement réalisé cette vidéo par amour pour la musique de Katy Perry, et la nécessité d'une version en langue des signes américaine de celle-ci⁴¹⁷.

La manœuvre est habile : quel intérêt aurait l'artiste ou sa maison de disque à attaquer en justice une telle démarche ? Diffusés librement sur YouTube, ces clips ne génèrent pas de revenus, tandis qu'ils ne peuvent qu'élargir le public des artistes dont ils

entertainment and educational purposes only » - « les droits de la musique n'ont pas été obtenus pour ce matériau et cette vidéo est partagé avec le public uniquement à des fins de divertissement et d'éducation ».

415« "Rolling in the Deep" in American Sign Language (Amber Zion) »

<https://www.youtube.com/watch?v=QOUb6PhDBNc>

416 Comparativement les clips officiels de ces morceaux comptent chacun plus d'un milliard de vues.

417« Katy Perry's "Hot 'n Cold" in American Sign Language [Amber Zion] »

<https://www.youtube.com/watch?v=DJoZsA7Y6C8>

reprennent les titres : loin de ternir l'image de ces derniers et ne présentant aucune concurrence commerciale, ce serait plutôt une réaction négative de la part des ayants droits qui susciterait la critique. En l'absence de dommages, quel intérêt y aurait-il à tenter de faire retirer la vidéo ?

En ce qui concerne la forme, l'œuvre vidéo-musicale de Jules Dameron est particulièrement intéressante dans la mesure où elle s'offre comme un laboratoire sémiotique : sous-titres ou non, labialisation ou non... La recherche semble permanente, la proposition jamais figée. Une certaine continuité s'observe néanmoins dans les choix de dénomination des créations : « *Katy Perry's "Hot 'n Cold" in American Sign Language [Amber Zion]* » ; « *ASL Gotye "Somebody I Used to Know"* » ; « *"Rolling in the Deep" in American Sign Language (Amber Zion)* ». Aucune forme ou pratique artistique particulière n'est mise en avant : il s'agit de « version » en ASL. Autrement dit, l'accent est implicitement porté sur la traduction.

Titre de la vidéo en ligne (réalisée par Jules Dameron)	Sortie de la vidéo	Sortie de la chanson originale
<i>Katy Perry's "Hot 'n Cold" in American Sign Language [Amber Zion]</i>	2011	2008
<i>ASL Gotye "Somebody I Used to Know"</i>	2011	2012 (US)
<i>"Rolling in the Deep" in American Sign Language (Amber Zion)</i>	2013	2010

Dans le même ordre d'idées, le principal terme générique que l'on retrouve dans l'espace web américain pour désigner ces créations est littéralement celui de « vidéo musicale en langue des signes »/« *sign language music videos* », ou « clip de/en langue des signes ». Au-delà de l'interprétation en langue des signes, les créations de Jules Dameron se distinguent par les choix de mise en scène de celle-ci, notamment en relation avec l'anglais. Ainsi, la reprise de Katy Perry fait usage de « sous-titres créatifs » : larges et dynamiques, inscrits en lettres capitales stylisées, ils apparaissent au rythme de la musique. « Intégrés » à l'œuvre, ils ne constituent pas un « dispositif » extérieur à la création, que l'on pourrait ajouter ou soustraire.

À la manière de l'« intégration » pleine et entière de la langue des signes à une œuvre théâtrale ou musicale, la langue vocale, sous sa modalité écrite, n'apparaît donc

pas comme un élément distinct de l'œuvre. Ne pouvant en être séparée, elle opère comme la partie d'un tout sémiotique et artistique, sur lequel elle exerce une influence ou contrainte : la composition des plans tient compte de l'espace nécessaire à cette intégration. Autrement dit, la présence de tels sous-titres n'est pas anecdotique dans la réalisation : elle en dirige certains aspects. L'œuvre obtenue peut ainsi être considérée non seulement comme bilingue, mais également comme multimodale : dans le champ visuel, à la présence langue des signes s'ajoute celle d'une langue vocale, tandis que celle-ci occupe simultanément l'espace sonore.

Ce n'est pas le cas dans la reprise de Gotye, où les sous-titres sont absents : ici, seule la langue des signes est mise en scène visuellement. Cependant, les possibles ponts entre langue des signes et langues vocales ne se limitent pas au couple binaire absence/présence. En effet, la reprise d'Adèle nous met sur une autre piste. Les sous-titres sont à nouveau présents. Ils apparaissent néanmoins comme plus « discrets » : abandon du recours systématique aux lettres capitales, police réduite, apparition/disparition progressive. Mais surtout, l'interprétation en langue des signes est très différente de celle retenue pour le clip de Katy Perry : sur *Rolling in the Deep*, aucune labialisation n'est visible, tandis que la plupart des mots anglais interprétés en langue des signes sont « lisibles » sur les lèvres d'Amber Zion pour *Hot 'n Cold*.

Parallèlement aux sous-titres, la labialisation constitue ainsi un autre lien possible avec le texte « source ». Le clip de Gotye offre un exemple intermédiaire : aux deux voix chantées correspondent deux interprètes pour la langue des signes, l'une d'entre elles, entendante, labialisant de manière limitée, tandis que la seconde, sourde, ne labialise absolument pas.

Clip	Sous-titres	Labialisation
"Hot 'n Cold"	Oui	Importante
Somebody I Used to Know	Non	Limitée (artiste entendante) Absente (artiste sourde)
"Rolling in the Deep"	Oui	Absente

Bien que j'ai précisé que ces dernières soient respectivement sourde et entendante, la comparaison entre *Rolling in the Deep* et *Hot 'n Cold*, toutes deux

interprétées par l'actrice sourde Amber Zion, nous montre que dans l'univers du chan(t)signe, à l'instar de la langue des signes elle-même et du recours à ses registres variés, la labialisation n'est aucunement un critère qui permettrait de distinguer les interprètes entendants des interprètes sourds.

Recours à des interprètes sourds et entendants, degrés variables de labialisation, intégration ou non de sous-titres créatifs aux aspects divers, l'analyse des créations de Jules Dameron, parce qu'elles jouent sur chacun de ces éléments en les reconfigurant systématiquement, fait émerger une sorte d'abécédaire de la réalisation.

Loin d'établir des codes ou conventions de créations, par la diversité des réponses qu'elle apporte à la question de la mise en scène simultanée d'une langue des signes et d'une langue vocale dans la réalisation audiovisuelle, Jules Dameron ne semble suggérer qu'une seule règle de conduite : l'expérimentation.

Dans le champ du « chan(t)signe », Jules Dameron s'affirme artistiquement comme réalisatrice. Du côté des « interprètes », certains sourds œuvrent également à un niveau professionnel. Pour ces « chanteurs » sourds, à la différence des clips musicaux des artistes entendants, les vidéos ne constituent pas un dérivé ou un corollaire d'une création sonore initiale : pour les chan(t)signeurs, ces vidéos constituent l'œuvre à diffuser et le support principal de leur création. On notera cependant que la sortie publique de morceaux d'artistes célèbres est également de plus en plus souvent accompagnée de la diffusion d'un clip en ligne. Par ailleurs, la musique s'achète et s'écoute aujourd'hui massivement via internet sous des formats numériques. Or, le format des vidéos de chan(t)signe est compatible avec une partie de ces modes contemporains de diffusion et d'écoute. Enfin, de plus en plus prégnant, YouTube et le partage de vidéos sur les réseaux sociaux, intègrent de manière croissante des formes variées de sous-titrage. Tous ces éléments contribuent à la diffusion des vidéos de chan(t)signe auprès d'un large public, et permet à des artistes sourds d'atteindre une certaine notoriété en dehors des communautés signantes.

Sean Forbes : polyphonie de l'expression sourde

Si Amber Zion ou d'autres artistes sourds sont « connus » pour leur pratique du chan(t)signe de reprise, nous avons vu au chapitre précédent que la pratique du

chan(t)signe ne se résume pas aux traductions. La création originale, qu'elle soit monolingue ou bilingue, se distingue donc des adaptations en langue des signes de morceaux d'artistes entendants, qu'il s'agisse de ces « reprises », dont le travail de Jules Dameron, ou des rares clips officiels d'artistes tels que Florent Pagny ou Paul Mac Cartney.

Les productions et la carrière de Sean Forbes nous fournissent un exemple d'une démarche de chan(t)signe fondée sur la création originale. Cet artiste sourd a la particularité de chanter lui-même en anglais, en même temps qu'il signe ses paroles. Assumant sa « voix sourde », une élocution particulière fruit de la rééducation orthophonique, il évoque d'ailleurs cet « accent sourd » dans son titre *I'm Deaf* – « je suis sourd »⁴¹⁸.

À travers ce morceau, Sean Forbes a su trouvé son propre public : plus de 900 000 vues depuis mai 2010. Bien plus, sa revue de presse et ses interviews en ligne témoignent d'un succès au-delà de la toile : un contrat avec une maison de disque réputée de Detroit – celle qui lança le rappeur Eminem –, des concerts sur des scènes aussi mythiques que la *House of Blues* de Los Angeles – où il partageait l'affiche avec Stevie Wonder⁴¹⁹ –, une tournée de soixante dates, avec un public cumulé de plus de 150 000 personnes. Autrement dit, loin de s'adresser exclusivement à la communauté signante, l'artiste a su séduire sourds et entendants, et s'affirmer au sein d'un « marché » musical américain très concurrentiel.

Entre création originale et traduction, la diversité des pratiques du chan(t)signe s'affirme également par les publics privilégiés. L'analyse du traitement de la langue des signes nous a permis d'écarter le public signant pour le cas de *Savoir aimer* et de *My Valentine*. Cependant, la langue n'est pas le seul élément en jeu. Alors que Miles et Fant (1976) recommandait déjà une attention particulière au public visé (chapitre 5), ils introduisaient également un autre élément pouvant nous éclairer ici : il s'agit d'identifier les morceaux qui traitent explicitement de la surdité.

À l'instar du titre *I'm Deaf* de Sean Forbes, c'est évidemment le cas pour

418 <https://www.youtube.com/watch?v=E5l-2Jo14cQ>

« *People often ask me so where you from cause you speak with an accent* » - « Les gens me demandent souvent d'où tu viens parce que tu parles avec un accent ».

419 Voir notamment l'article « *Deaf rapper Sean Forbes makes himself joyfully heard on the hip-hop scene* », d'Alex Stone, publié en ligne dans le *Washington Post*, le 25 janvier 2015.

certaines compositions d'artistes sourds, créant directement en langue des signes ou de manière bilingue. Cependant, ici aussi, la distinction préalable entre protagonistes sourds et entendants n'est pas pertinente dans la mesure où il n'est pas exclu que des artistes entendants, concernés par la surdité, prennent leur expérience comme matériau – comme c'est le cas pour le rappeur français Erremsi. Quant aux artistes sourds, ils y font parfois référence de manière indirecte ou plus subtile, notamment afin de s'adresser à un large public⁴²⁰.

En ce qui concerne Sean Forbes, « plus sourd que Def Jam, tellement tellement sourd »⁴²¹, l'américain met en scène une identité sourde à la fois « parlante » et signante. Celle-ci repose donc sur un triptyque particulier : ne pas entendre, être locuteur de la langue des signes, et parler. Cet abandon d'une opposition entre langue des signes et langue vocale n'est pas sans rappeler les évolutions théoriques contemporaines et voix nouvelles qui s'élèvent au sein des *Deaf studies* (chapitre 4). Il ne s'agit ni plus ni moins que de mettre fin à la dichotomie analytique, issue des représentations traditionnelles du « monde sourd », entre sourds locuteurs de la langue des signes d'un côté, et entendants locuteurs des langues vocales de l'autre (Delaporte, 2002 : 62).

Sourd signeur, parlant, appareillé, Sean Forbes utilise d'ailleurs la prothèse auditive pour mettre en scène sa surdité dans l'introduction du clip. Toujours en suivant Miles et Fant (1976), la création audiovisuelle en chan(t)signe, qu'il s'agisse des paroles ou de la narration visuelle, peut également être soumise à la question de l'explicitation du statut auditif des « personnages » : il s'agit d'une caractéristique du *théâtre sourd* chez Miles et Fant. Notons que dans ce cadre, les personnages sourds sont très majoritairement mis en scène exclusivement comme locuteurs de la langue des signes ou comme « victimes » de la rééducation. Ce n'est pas le cas de Sean Forbes, qui se met donc en scène comme sourd « parlant-signant ». Cependant, dans le clip *I'm Deaf*, l'expérience sourde est bel et bien centrale, tandis que la surdité de son « personnage » est constitutive de la chanson.

Si j'insiste sur cette identité de « signant-parlant », c'est parce que parmi les praticiens du chan(t)signe, des artistes qui peuvent se révéler « parlant » dans des contextes privés ou professionnels, se mettent généralement en scène comme

420 Cette référence indirecte ou subtile peut également intervenir à travers la reprise ou l'adaptation.

421 « *Deafier than Def Jam, so so Deaf* »

exclusivement « signeurs ». Ils n'arboreront pas ces prothèses sur scène, qui, pour certains d'entre eux, font néanmoins partie de la mise en scène de leur vie quotidienne.

Chez Sean Forbes, le port des prothèses n'est pas placé en dehors de l'« identité sourde » ou comme en conflit avec elle. Si un problème se pose, c'est celui de leur perception. Celle-ci revient à plusieurs reprises au cours de la chanson, que les prothèses soient confondues avec des « bouchons d'oreilles »/« *earplug* », ou qu'elles ouvrent la piste à des interprétations transhumanistes : « *I look like a cyborg, i'm so robotic* »/« je ressemble à un cyborg, je suis si robotique ».

Écho de certains positionnements contemporains qui insistent dans les débats autour des implants cochléaires sur le fait qu'un enfant sourd implanté n'en reste pas moins un enfant sourd, le discours de Sean Forbes sur sa propre surdité est néanmoins clair : ses prothèses ne font pas de lui un entendant, il est bel et bien sourd, « tellement, tellement sourd ».

Ainsi, s'il peut entendre la basse, il ne peut pas entendre les aigus : « *I can hear the bass can't hear the treble cleft* ». Mais à quoi s'attendre lorsque l'on est « tellement, tellement sourd » – « *what do you expect when you're so so deaf ?* ». À l'instar d'autres artistes sourds, Sean Forbes revendique donc non seulement de chanter en langue des signes, mais un rapport spécifique, « sourd », à la musique : « *I got deaf tones, but I'm not tone deaf* ». Ce dernier jeu de mots repose sur la polysémie des morphèmes « *tone* » et « *deaf* » et sur leur association dans deux expressions composées, ce qui rend toute traduction lacunaire. Néanmoins, s'agissant de nous éclairer sur le fond, je proposerais ici : « il y a des sons/tonalités/timbres que je n'entends pas, mais je sais distinguer les notes ».

Par ailleurs, entre de ne pas (tout) entendre et être Sourd, également « plus sourd que Def Leppard », lorsque Sean Forbes clame vouloir rendre le monde sourd⁴²², il s'agit bel et bien de « convertir » (Bechter, 2008) son public, entendant, à l'idée d'une surdité culturelle et linguistique – et non pas de lui faire perdre l'audition. En jouant avec la référence à divers artistes célèbres dont une partie du nom peut être entendu comme « sourd »⁴²³, il se positionne également dans un monde musical entendant, au

422« *Deafier than Def than Def Leppard I will make the world go deaf* ».

423Def Jam est un label historique du hip-hop américain. Au-delà de l'écoute, il fut notamment popularisé à travers un jeu vidéo à grand succès où s'affrontent – physiquement et non plus verbalement –

sein duquel il revendique sa propre légitimité en tant que sourd, de même que celle de la langue des signes comme mode d'expression. Rendre le monde « sourd », c'est l'ouvrir à la surdité et aux sourds. Invoquant Stevie Wonder, aveugle, Helen Keller, sourde et aveugle, Jimmy Abbott, « manchot »⁴²⁴, Sean Forbes relie également le changement du regard sur la surdité au changement de regard sur d'autres « déficiences ». Il met ainsi son propre parcours et ses accomplissements en perspective avec ceux d'autres personnalités « porteuses de handicap ».

Pour autant, en dehors de la mise en avant des capacités des sourds, Sean Forbes ne se pose pas comme un « exemple » à suivre. Il ne se présente à aucun moment comme un « modèle » sourd. Il ne fait pas de son bilinguisme bimodal un objectif à atteindre par d'autres. Il se refuse ainsi à être réduit au mannequinat pour la vitrine d'un oralisme contemporain qui aurait feint la trêve avec la langue des signes pour mieux affirmer, nonobstant, la nécessité de la parole vocale. Il se place plutôt dans l'élargissement du champ des possibles d'une « identité sourde », qu'il revient à chacun de négocier pour lui-même et dont la langue des signes demeure le socle. En ce sens, la spécificité de sa propre démarche contraste avec la forme bilingue privilégiée par le collectif dont il est la principale figure publique et le fer de lance : D-PAN (*Deaf Professional Arts Network*).

D-PAN : de la polyphonie dans le chan(t)signe

« D-PAN existe pour soutenir, encourager et développer des opportunités professionnelles et de formation pour les individus talentueux, sourds »⁴²⁵

« D-PAN a pour objectif de rendre la musique et la culture musicale accessible à la communauté des sourds et des malentendants, et de contribuer à la reconnaissance des

différents rappeurs célèbres. Ici, *Def* ne signifie pas « sourd », mais vient de l'argot pour *definitive*. Quant à *Def Leppard*, le nom viendrait de *Deaf Leopard*, un nom de groupe imaginaire initialement formulé dans le cadre d'un projet scolaire.

424Helen Keller, si elle est « connue » en France, notamment à partir de la traduction de son autobiographie, fait partie intégrante de la culture générale américaine, dans la mesure où elle apparaît sur la face de la pièce de 25 centimes représentant l'Alabama. A l'instar des pièces de monnaies en euros, ces « quarters » (quart de dollar), ont la spécificité d'avoir une face commune, et une face spécifique représentant chacun des états américains. Quant à Jimmy Abbott, il s'agit d'un lanceur professionnel de base-ball, ayant joué dans plusieurs des plus grandes équipes de la ligue américaine.

425« D-PAN: Deaf Professional Arts Network exists to support, encourage and develop professional and educational opportunities for talented individuals who are deaf. »

<https://www.youtube.com/user/dpanvideos/about>

Ce double objectif, le soutien aux professionnels et rendre la musique « accessible » à tous les « sourds et malentendants », s'incarne principalement dans la réalisation de clips musicaux. Ces derniers mettent en avant des talents sourds, réalisateurs et chan(t)signeurs, tout en s'adressant également aux public sourd *et* entendant. Ici aussi, le succès est au rendez-vous puisqu'en dix ans d'existence la chaîne Youtube de D-PAN totalise plus de 3 millions de vues, et a fidélisé plus de 15 000 abonnés. Ce qui permet à D-PAN de s'auto-proclamer « étalon-or » pour la production spécialisée de clips utilisant l'ASL à destination des publics sourds – « *the gold standard in specialized music videos utilizing American Sign Language (ASL) for deaf audiences* » (site de D-PAN). Au-delà de ce public sourd revendiqué, le public entendant joue un rôle important dans le succès de D-PAN, notamment dans le cas de buzz suscités par l'adaptation en langue des signes de chansons populaires. Par exemple, la vidéo reprenant *We're going to be friends* des White Stripes, en ligne depuis 2011, est responsable à elle seule de plus de 1,5 millions de vues⁴²⁷.

En ce qui concerne la forme bilingue, le principe est le même que pour les réalisations de Jules Dameron : la bande son studio de la chanson reprise accompagne un clip visuel comprenant la traduction des paroles, interprétées en langue des signes. À partir de cette forme, on observe également le même type de variation que chez Jules Dameron : les sous-titres, plus ou moins créatifs, sont intégrés à la construction visuelle des clips... ou non.

Dans le clip reprenant *Fireflies* d'Owl City⁴²⁸, cette mise en scène visuelle des paroles par l'écrit est mobilisée comme une ressource particulière dans la création. À plusieurs reprises, la voix chantée enregistrée subit différents effets sonores. Qu'ils portent sur un mot, sur une fin de couplet, ou sur la répétition d'un vers, ces effets distinguent systématiquement la portion de paroles à laquelle ils sont appliqués. Ils créent ainsi une seconde voix, au « second plan sonore », en contrepoint de la principale

426« *D-PAN aims to make music and music culture accessible to the deaf and hard of hearing community, and to give recognition to deaf and hard of hearing artists everywhere* »

<https://www.youtube.com/watch?v=LC7iWXoVEOA>

427 <https://www.youtube.com/watch?v=IbLz9-riRGM>

428 <https://www.youtube.com/watch?v=LC7iWXoVEOA>

voix chantée. Dans la version visuelle, ces portions ne sont pas traduites en ASL, elles apparaissent uniquement à travers le sous-titrage.

À travers cet exemple, le sous-titrage apparaît à nouveau comme une pièce du puzzle sémiotique de la réalisation visuelle et de la mise en scène des langues explorées par les clips en langue des signes. Ses usages peuvent remplir des fonctions spécifiques en relation avec des choix artistiques, bien qu'au-delà de la question de « l'accessibilité ».

Les vidéos musicales en ASL de *We're going to be friends* et *Fireflies* sont emblématiques de la démarche de D-PAN par un autre aspect : il s'agit d'œuvres collectives interprétées par de jeunes sourds. Ainsi, la reprise de *Fireflies* est le fruit d'un atelier avec 22 enfants, tenu en février 2013, dans le Michigan⁴²⁹. Ici, le processus de création influe sur la forme polyphonique finale : à la voix unique chantant en anglais correspond une polyphonie de « voix » signantes qui se partagent couplets et refrains. Il s'agit d'un autre choix auquel est confronté le chan(t)signe, qu'il s'agisse de concerts, de spectacles ou de réalisation de clips : faire correspondre, ou non, le nombre de voix audibles à celui des voix visibles.

Nous avons vu que c'est le cas pour la reprise de Gotye : le duo de voix constitue une dimension importante de la chanson originale, puisqu'elles se répondent de manière « narrative ». Elles incarnent les deux personnages de l'histoire d'amour racontée. Cette dimension est conservée dans l'adaptation en ASL. Pour l'analyse de tout chan(t)signe, il s'agit de tenter de comprendre ce qui motive l'équation qui sera retenue. Il peut s'agir d'une influence du texte et plus largement d'éléments de la « mise en scène » de la chanson originale, de contraintes économiques, ou de conséquences du processus de création. Par exemple, concernant l'influence du texte traduit, la trame de la chanson de Gotye invitait plus difficilement à une mise en scène de signeurs successifs – qu'il s'agisse d'enfants ou non.

Nous avons également vu comment le clip de Noir Désir fait usage d'une chorale, alors que le groupe ne compte qu'un seul chanteur. Dans le répertoire de D-PAN, la reprise de *Let It Go* – réalisée par Jules Dameron – illustre l'interprétation d'une

429« *This ASL version of « Fireflies » by Owl City was inspired by the 22 kids who attended the D-Pan ASL music video camp held in Brooklyn, Michigan on February 22, 2013* » - introduction de la vidéo. <https://www.youtube.com/watch?v=LC7iWXoVEOA>

chanson à une voix, par un duo signant⁴³⁰. Dans ce cas, le duo intervient comme ressort narratif, orientant l'écriture du clip : celui-ci est construit autour du cheminement des deux personnages signeurs, qui se rencontrent pour signer ensemble, à la fin du clip. Le recours à plusieurs signeurs constitue ainsi une voie possible afin de dynamiser la narration visuelle autant que l'interprétation en langue des signes.

Cette polyphonie est parfois observable dans le contexte d'interprétation de concerts et de concerts bilingues. Bien que les musiciens participent également à la dimension visuelle d'un concert, leur inscription est avant tout sonore. L'intégration de plusieurs signeurs permet d'équilibrer davantage espace visuel et espace sonore, tout en rendant la part signée plus dynamique. Par ailleurs, qu'il s'agisse de concerts interprétés ou de spectacles bilingues, elle permet aussi une répartition de l'important travail de traduction et d'interprétation. Ainsi, pour un concert interprété, les interprètes de bord de scène se relaient à la manière des interprètes de conférence, se répartissant le travail de préparation, notamment de traduction, de même que la charge d'interprétation.

Enfin, à l'instar de portions de *Let It Go* ou de *We're going to be friends*, la multiplication des signeurs permet des interprétations artistiques où la langue des signes est portée à quatre mains, à partir de structures complexes s'appuyant sur les propriétés grammaticales et créatives de la langue des signes. Ainsi, tandis que la reprise, comme la traduction, comprend toujours une part de création, ou plutôt peut toujours être considérée comme une (re)création, en ce qui concerne l'interprétation en langue des signes, cette « gestion de la polyphonie » constitue un levier spécifique de créativité.

À propos de « polyphonie », toujours à l'instar de ce que nous avons pu observé à partir de l'analyse des productions de Jules Dameron, chez D-PAN également les « voix sourdes » mis en scène diffèrent quant à leur degré de labialisation. C'est d'autant plus frappant que cette variation est parfois observable à l'échelle d'un seul clip – plutôt qu'apparaissant en comparant différents clips, comme dans le cas de Jules Dameron.

Parmi les enfants signeurs de *We're going to be friends*, certains labialisent un peu, beaucoup, d'autres pas du tout. Il est particulièrement intéressant de relever que parmi les signants aux lèvres immobiles, on retrouve l'enfant qui introduit le clip par un discours empruntant la même forme que les prestations de Sean Forbes : un bilinguisme

430 <https://www.youtube.com/watch?v=g1HVoEW5s50>

bimodal. La petite fille accompagne donc sa « voix sourde » de signes pour présenter le clip et nous encourager à le diffuser, tandis qu'elle signera sans une once de labialisation durant son interprétation en langue des signes. Labialisation limitée, absente ou fortement visible, ici encore les créateurs sourds de vidéos musicales en langue des signes choisissent de mettre en scène une diversité de manières de communiquer plutôt d'ériger un modèle unique du sourd signant.

Inspirer la jeunesse sourde

Cette orientation vers la jeunesse, auprès de laquelle il s'agit de susciter l'émulation, se retrouve explicitement dans l'introduction du clip du titre de Sean Forbes, *We Interrupt This Program*⁴³¹. Le message est diffusé à partir de pancartes successivement dévoilées par l'artiste :

TOURNÉE
AUTOMNE
2013

JE VEUX
ENCOURAGER

+ de 20,000
ENFANTS

A POURSUIVRE
LEURS
RÊVES

⁴³¹<https://www.youtube.com/watch?v=p9De54n8oRk>

« 2013 / FALL / TOUR » ; « I WANT TO / INSPIRE » ; « 20,000+ / KIDS » ; « TO CHASE / THEIR / DREAMS ».

Par ailleurs, le clip lui-même recourt à des sous-titres particulièrement créatifs – police, couleurs, orientation, mouvement.

La participation d'enfants sourds à des vidéos de chan(t)signe n'est pas le seul fruit du collectif D-PAN. Elle apparaît même comme assez courante. On pourra ainsi noter les apparitions d'une jeune fille sourde dans la reprise de *Roar* de Katy Perry par Rosa Lee Timm⁴³², ou dans la reprise de *Firework* de la même artiste par Sherry Hicks⁴³³.

Relevons que Sherry Hicks est une interprète en langue de signes et « CODA ». Il s'agit donc d'une vidéo musicale interprétée principalement par une entendante. Cependant, elle choisit de partager l'interprétation avec une enfant sourde. Elle présente cette dernière comme un « incroyable jeune talent ». Quant au titre de Katy Perry, elle le désigne comme une chanson d'*empowerement*.

Roar peut tout autant prétendre à ce qualificatif. Autrement dit, la reprise de ces titres invitent, dans *leur* langue, les enfants sourds à avoir confiance en eux. Ces vidéos de chan(t)signe s'adressent donc également aux jeunes sourds par les messages qu'elles véhiculent. Ils sont encouragés à être fiers d'eux-mêmes et de la pratique de la langue des signes dont on leur présente l'usage artistique.

Enfin, la participation et la mise en scène de jeunes signeurs, indépendamment de l'« accès à la musique », leur présente également la pratique du chan(t)signe comme elle-même accessible.

Quant aux catalyseurs de cette émulation, soulignons qu'aux côtés de Sherry Hicks, on retrouve Jules Dameron et Terrylene Sacchetti à la réalisation, et Azora Telford et Terrylene Sacchetti comme productrices. Azora et Terrylene ne sont autres que les interprètes du clip de Gotye réalisé par Jules⁴³⁴.

Parmi les autres initiatives concrètes à destination d'enfants sourds, on peut citer les *Deaf Film Camp* organisés par la *Mark Seven Deaf Foundation*. Les productions issues de ces colonies de vacances spécialisées sont diffusées sur la chaîne Youtube « CM7 Deaf Film Camp », avec plus de 10 000 abonnés, et totalisant plus de 2,5 millions de vues⁴³⁵. Or, Rosa Lee Timm et Azora Telford figurent également parmi les

432https://www.youtube.com/watch?v=tsI4_jrkorg

433<https://www.youtube.com/watch?v=k7KKHx--Ok4>

434Tout comme Sherry Hicks, Azora est également interprète professionnelle. Il s'agit là d'une des caractéristiques de nombreux entendants actifs dans les milieux artistiques signants. Du côté du théâtre, on peut par exemple citer Paul Raci, qui donne la réplique à Troy Kotsur dans le *Cyrano de Deaf West Theatre*.

435<https://www.youtube.com/channel/UCGgGvW2WaUuLyXCPZmz4ueg>

protagonistes de camp, notamment comme interprètes dans les clips réalisés.

Sean Forbes, Sherry Hicks, Rosa Lee Timm, Jules Dameron, Azora Telford constituent ainsi un réseau de professionnels, sourds et entendants, identifiable par un chassé-croisé de collaborations au service du développement d'une pratique du chan(t)signe adressée aux enfants sourds, invités comme participants et publics.

Réunis autour d'une pratique commune, on assiste donc à la standardisation d'une forme particulière reposant sur une communauté artistique signante qui participerait de ce monde artistique en langue des signes que je me suis fixé pour tâche de décrire.

Chapitre 9
Les festivals signants

Les festivals signants

Depuis 2009, j'ai exploré différents espaces d'une « scène globalisée ». Des « réseaux sociaux » aux fêtes et festivals, des coulisses aux répétitions, de discussions nocturnes dans des appartements aux discours publics dans des théâtres, j'ai suivi certains membres d'une communauté artistique signante internationale⁴³⁶. En tant qu'anthropologue, j'ai eu recours à un modèle d'ethnographie itinérante et multisituée afin de comprendre comment ce réseau fonctionne, comment la toile se tisse – « *how the net works* » (Schmitt, 2015 : 16) –, en observant chaque festival comme un arrangement temporaire qui pourrait apporter une meilleure compréhension des festivals artistiques signants comme phénomène mondial.

Tandis que j'identifiais ces réseaux, cette communauté m'est donc progressivement apparue comme une toile tissée de relations, les festivals comme des nœuds au sein desquels les membres se rassemblaient. Dans ce chapitre, je décris ces festivals artistiques comme des espaces sourds⁴³⁷ internationaux et fournis un aperçu de ces réseaux artistiques, de la manière dont ils sont créés et construits, dont ils fonctionnent, se ré-assemblent au cours du temps, et s'étendent à d'autres réseaux. Je prête également attention à la mesure dans laquelle ces festivals et ces réseaux s'imbriquent dans des espaces et organisations locaux.

Par ailleurs, puisque ces festivals sont également fréquentés par un grand nombre d'entendants signeurs, j'affirme qu'ils fournissent un opportunité d'ouvrir la question des communautés sourdes vers celle de communautés signantes et de réfléchir à l'universalité des langues gestuelles. Bien que la portée de mon analyse soit en définitive globale, nous nous concentrerons principalement sur des festivals français ainsi que leur contexte social et historique – particulièrement Sign'ô à Toulouse et Clin d'œil à Reims.

436Concernant ces « réseaux transnationaux » en relation avec « la création artistique », on pourra notamment consulter la thèse d'Olivier Schetrit (2016). De manière générale, nous avons vu au chapitre 3 dans quelle mesure les *Deaf studies* constituent désormais un champ globalisé. Notons que dans ce cadre, les rassemblements internationaux les plus étudiés sont ceux des *Deaflympics* et des congrès de la WFD (Breivik, Haualand et Solvang 2002 ; Breivik, 2005 ; Haualand, 2007 ; Haualand, Solvang et Breivik, 2015). Par ailleurs, Michele Friedner et Annelies Kusters identifient le triptyque analytique « mobilités, espaces et réseaux » comme central dans le projet de développement d'une « anthropologie sourde » (2020) ainsi que dans la description des travaux qui en relèvent déjà.

437Pour une discussion des « espaces sourds », voir la section « *Deaf geographies* » du chapitre 3.

Une part importante de la vie sociale des artistes sourds et signants, de certains interprètes professionnels et de quelques autres professionnels entendants bilingues, gravite autour de réseaux d'individus aux intérêts partagés ou aux activités professionnelles en relation avec langues gestuelles comme médium artistique. Celles-ci comprennent le cinéma, le théâtre, la télévision, l'interprétation et la direction artistique, la poésie et le chan(t)signe. À cet égard, les festivals constituent des espaces à partir desquels de tels réseaux peuvent être observés et théorisés.

À partir de l'image des réseaux comme relations physiques ou numériques entre des individus, des espaces ou d'autres entités, ces derniers émergent comme des toiles tissées de relations sociales en mouvement, où les individus eux-mêmes apparaissent comme des nœuds et leurs connexions comme autant de fils. Cette image intervient comme outil conceptuel et métaphore : je me représente ces réseaux comme des entités en constante évolution. Un festival donné prend alors les allures d'un amas de nœuds : de nombreuses personnes liées les unes aux autres sont présentes dans un lieu unique à un moment identique⁴³⁸. Puis, jusqu'au prochain festival, la toile s'étend à nouveau, conservant certains nœuds géographiquement stables et sociologiquement identifiables, tels que les communautés artistiques signantes de Paris ou de Los Angeles. Les prochains festivals et événements resserrent ces fils distendus, ré-unissent des individus qui se re-connaissent. De tels fils apparaissent comme élastiques : il y aura d'autant plus de chance qu'un individu soit attiré par un événement donné si le nombre de personnes présentes connectées à cet individu est élevé.

Ce qui nous intéresse ici, c'est précisément le fait que les réseaux de publics et d'artistes dont relèvent les participants de ces festivals signants recoupent très largement

438En dehors de la question des pratiques artistiques en langue des signes ou des communautés sourdes, les festivals constituent un objet désormais identifié au sein des sciences humaines et sociales. En témoigne notamment le cycle de conférences « La culture en festivals » organisé à l'université de Strasbourg de 2010 à 2012 : <http://www.conferencesculture.unistra.fr/>. Notons que les festivals furent définis et appropriés en tant qu'objets tant par la géographie humaine, tel que le suggère le numéro 643 des *Annales de géographie* consacré au « renouveau des fêtes et festivals » (Guy Di Méo, 2005), que par l'histoire culturelle contemporaine. On pourra ainsi consulter *Une histoire des festivals, XXe-XXIe siècle* (Fléchet *et al.*, 2013). La monographie collective consacrée au festival d'Avignon (Ethis, 2002) constitue un autre exemple du « festival sous le regard des sciences sociales ». Plus proche de notre démarche, leur étude peut également s'inscrire dans la description située d'usages liées à un mouvement social : c'est le cas lorsque Konstantinos Eleftheriadis s'interroge sur « les festivals queer » comme « lieux de formation de contre-publics transnationaux », en insistant notamment sur l'importance de telles études empiriques afin de ne pas « réduire le mouvement *queer* aux seules théories issues du champ académique » (2018 : 136).

ceux des communautés sourdes et signantes. Autrement dit, cette dimension signante est plus significative que le regroupement selon un intérêt artistique en particulier : tandis que les études sur les festivals définissent un objet historique, géographique et sociologique transversal, les réseaux des professionnels et des publics qui s'y rassemblent permettent de distinguer ceux qui relèvent de la musique, du cinéma ou de la bande dessinée. Or, comme nous le verrons, les festivals signants de mon corpus ethnographique ont en commun ces réseaux d'artistes et de publics signants, à l'opposé d'une catégorisation selon des pratiques artistiques singulières (cinéma, théâtre, arts visuels) qui les sépareraient.

Par ailleurs, les individus ne font pas qu'apparaître ou disparaître subitement le long de ces réseaux, qu'être présents ou absents au fil de ces festivals : au gré de la fréquence de leur fréquentation de tels événements, c'est progressivement qu'ils s'attachent à – ou se détachent de – tels réseaux. C'est ainsi que la toile se dé-tisse.

À l'instar des congrès de la Fédération Mondiale des Sourds (FMS, *World Federation of the Deaf*, WFD) et des Jeux olympiques (des) sourds (*Deaflympics*), les plus gros festivals internationaux d'arts signants rassemblent ainsi des personnes sourdes du monde entier. Ce chapitre consacré aux festivals se base donc sur une ethnographie itinérante et multisituée (Marcus, 1995) que je considère comme une méthode privilégiée pour l'étude d'autres espaces sourds internationaux.

Tandis qu'entre 2009 et 2017, je suis moi-même progressivement devenu « un membre d'une communauté internationale intergénérationnelle » (Ladd, 2003 : xiv), j'ai rencontré de nombreux artistes et participants dans des lieux aussi divers que le *Dövas Nordiska Kulturfestival* (Festival culturel nordique sourd – Stockholm, Suède), le *Bristol Deaf Festival* (Bristol, Grande-Bretagne), le festival Sign'ô (Toulouse, France), et Clin d'œil (Reims, France). Au fil de mon terrain, j'ai appris non seulement la langue des signes française (LSF) mais je suis également devenu familier des conversations en « langue des signes internationale » ou plutôt à la croisée de plusieurs langues des signes nationales.

Les festivals artistiques signants identifiés comme phénomènes sociaux et culturels spécifiques n'ont pas de limites spatio-temporelles durables. Bien qu'ils aient lieu dans des espaces et moments distincts, ils ne constituent pas pour autant une somme

d'événements dépourvus de relation. Par conséquent, ma recherche s'est construite comme itinérante dans la mesure où ces lieux de festivals constituent autant d'étapes singulières d'un même itinéraire, ou plutôt des étapes plus ou moins partagées d'itinéraires variés. Au-delà d'une vision diachronique, ces lieux peuvent également être considérés comme autant de nœuds de notre toile : des festivals pérennes comme Sign'ô et Clin d'œil ont tendance à se produire à nouveau d'années en années, notamment au sein d'environnements artistiques relativement stables, tels que la très active communauté signante de Toulouse.

Parallèlement à la participation à divers festivals et à l'implication dans des réseaux artistiques français, j'ai vécu à Los Angeles de septembre 2011 à mai 2012. J'ai eu l'opportunité d'être associé au *Center for Language, Interaction, and Culture* (CLIC, Centre pour le langage, l'interaction et la culture) à UCLA, pour mon projet de recherche « La langue des signes *performed* : ethnographie multisituée des pratiques artistiques en France et aux États-Unis », financé par une bourse de la commission franco-américaine (Fulbright).

Avant mon arrivée à Los Angeles, j'ai pu trouver un appartement grâce à Erin Wilkinson, une linguiste sourde nord-américaine rencontrée à un colloque international sur les langues des signes à Namur en 2009⁴³⁹. Alors que je partageais mon projet avec elle, Erin m'a mis en relation avec Tommy Korn, un jeune sourd d'à peu près mon âge, très actif dans la communauté artistique signante de Los Angeles, diplômé de l'université Gallaudet. En tant que colocataire, je l'ai rapidement accompagné à travers Los Angeles. Durant de mon séjour, je l'ai ainsi suivi à des avant-premières de films, des cérémonies officielles, des fêtes d'anniversaire et des ateliers de pratique artistiques, mêlant de jeunes talents et des comédien-ne-s renommé-e-s du *Deaf West Theatre*.

Petit à petit, j'ai observé ce que j'ai déjà relevé à Paris : les artistes sourds de Los Angeles se fréquentent à la fois à des niveaux professionnels et personnels. Les années suivantes, j'ai rencontré plusieurs d'entre eux à l'occasion de festivals signants en

⁴³⁹Se déroulant du 16 au 20 novembre 2009, le colloque s'intitulait d'ailleurs ni plus ni moins que « Colloque International sur les Langues des Signes (CILS) ». J'y présentai une communication intitulée « “Le bilinguisme avec impertinence” ? Discussions autour de l’appréhension visuelle des langues vocales », issue d'observations d'interaction plurilingues et multimodales effectuées dans le cadre de mon terrain de seconde année de master à l'EHESS. Le titre est un clin d'œil à un article d'Alessandro Duranti (2009).

Europe, parfois, lors d'événements internationaux de grande ampleur, comme Clin d'œil, parfois lors d'événements plus modestes, comme Sign'ô. J'ai souvent eu l'opportunité de prendre part à des réunions improvisées, entre amis communs.

Prêter une attention particulière à « où » et « quand » je rencontre les personnes constitue une étape élémentaire et essentielle de la manière dont j'identifie un réseau. Par l'observation directe ou des entretiens informels, je collecte des informations sur la manière dont les personnes dans ces réseaux artistiques se lient les unes aux autres. Il s'agit d'identifier « qui est qui » et « qui connaît qui ». Chaque festival ou événement ne constitue pas seulement une occasion de voir confirmées ou initiées des relations, c'est aussi l'occasion d'observer comment ces relations évoluent à travers le temps et de rassembler davantage d'éléments à propos des participants connus et de rencontres passées ou futures. Chaque événement rend ainsi certaines connexions visibles tout en fournissant aux participants l'opportunité de créer de nouvelles relations. Bien-sûr, personne dans le réseau ne peut être présent à tous les événements. Chaque réunion est une actualisation partielle de certaines parties ou branches du réseau.

« Suivre » les personnes sur les réseaux sociaux, principalement Facebook pour ma part, permet d'obtenir des informations sur des événements auxquels l'on n'a pas pu se rendre. Les « fils », « murs », « statuts », images, commentaires et autres « *posts* » en ligne constituent également des ressources complémentaires pour la recherche ethnographique en lien avec les grands festivals où la présence de centaines voire milliers de participants impose ses limites à l'observation directe. Ainsi, ces moyens de documentation indirecte permettent de compenser l'absence lors d'un événement ou l'incapacité à tout observer malgré la présence de l'ethnographe. Autrement dit, cet usage des réseaux sociaux rend également caduque toute opposition binaire entre l'observation directe et l'« ethnographie en ligne ».

Les réseaux sociaux peuvent également fournir un moyen de consolider l'identification de réseaux. À travers Facebook, j'ai pu me lier à des centaines d'individus déjà mutuellement connectés, et me documenter sur ces relations, notamment à partir de la mention d'« amis communs ». Ainsi, étant moi-même un nœud de la toile que j'explore, j'ai accès aux informations que les individus rendent accessibles aux autres membres de leur réseau. Les photos de groupe partagées en ligne

et les commentaires qui les accompagnent informent l'ethnographe du web sur les événements qui ont eu lieu et les personnes qu'ils ont effectivement rassemblé – ou non.

Enfin, bien que des informations personnelles soient en jeu dans ce type d'enquête, la vie privée ou l'intimité des personnes n'est pas compromise par le recours à de tels matériaux : le réseau est le phénomène étudié, plutôt que les individus. Il est également important de souligner que les informations collectées à travers ce type d'ethnographie en ligne étayent avant tout le faisceau éclairant des réseaux préalablement mis en lumière par le travail de terrain. Dans ce sens, je ne m'intéresse pas spécifiquement aux communautés en ligne mais plutôt à la manière dont la communauté internationale que j'étudie fait usage des « réseaux sociaux » afin de contribuer à sa continuité.

Arts, culture et communautés sourdes locales : passé et présent

Les pratiques artistiques en langue des signes constituent un phénomène relativement récent. Il est possible d'en trouver la trace dès les adaptations de Don Guzman ou d'Hamlet jouées par des comédiens « sourds-muets » (« *deaf and dumb actors* ») en Angleterre au XIXe siècle, ou dans les pièces de théâtre prenant pour thème l'histoire de l'éducation des sourds, mises en scène dans des écoles pour sourds, en France dans les années 1920, comme à Poitiers ou Nantes⁴⁴⁰. Tout au long du XXe siècle, diverses formes de narrations créatives, notamment contes et histoires drôles, ont également constitué des formes artistiques communes lors de rassemblements au sein des associations sourdes⁴⁴¹.

Au XXe siècle, un tournant s'est produit avec l'émergence de compagnies de théâtre professionnelles « sourdes », ayant une renommée s'étendant au-delà de la communauté sourde, tels que le *National Theatre of the Deaf* (NTD, fondé en 1967) aux États-Unis et l'*International Visual Theatre* (IVT, 1976) en France (voir chapitre 6). On peut également citer le *Tyst Teater* en Suède (1970–), le *Hand Theatre* aux Pays-Bas (1990), le *Deaf West Theatre* à Los Angeles (1991), le *Teater Manu* en Norvège (2001), et le *Deafinitely Theatre* en Grande-Bretagne (2002).

440Ces exemples sont issus de documents d'archives partagés par Yves Delaporte (communication personnelle).

441Pour le contexte américain, les recherches de Ben Bahan font référence (2006).

Un autre tournant contemporain fut le développement de la langue des signes comme médium et champ de recherche artistique dans le théâtre expérimental ou d'avant-garde, auprès de figures entendantes emblématiques, telles que Pina Bausch (voir chapitre précédent), Peter Brook ou Robert Wilson dans les années 1970 et 1980. La langue des signes a également fait son entrée dans des productions grand public. À New York, les aficionados et critiques de comédies musicales se souviennent de la plus populaire des réalisations du *Deaf West, Big River* (2003), qui compta soixante-sept représentations sur Broadway et fut récompensée d'un *Tony Award*⁴⁴².

En France, la plupart des festivals de langue des signes ont vu le jour après l'an 2000 : parmi les principaux, Clin d'œil (2003), Sign'ô (2007), et Souroupa (2005) organisés respectivement par les associations Cinésourd (2000), Act's (1997), et Signes (2003). Notons qu'il s'agit d'associations spécialisées, dédiées aux arts et à la culture en langue des signes, et non d'associations sourdes « traditionnelles », gérant un foyer ou des activités sportives. Autrement dit, l'autonomisation des arts et de la culture comme sous-champ au sein des organisations de la communauté sourde semble avoir joué un rôle important dans l'émergence des festivals tels qu'on les connaît aujourd'hui. Documenter les festivals artistiques nécessite ainsi de prendre en compte l'histoire associative récente. Une telle histoire est elle-même enracinée dans un ensemble d'institutions sociales dont les relations forment un paysage et un terreau fertile qui permettent le fleurissement de la vie culturelle en langue des signes.

Toulouse, capitale culturelle sourde

Toulouse, accueillant le festival Sign'ô, représente un exemple paradigmatique d'un tel terrain propice. Historiquement, la ville fut à l'avant-garde du réveil Sourd, le mouvement politique et social français pour la reconnaissance de la langue des signes débuté au milieu des années soixante-dix. Toulouse témoigne d'accomplissements exemplaires de l'agenda politique de ce mouvement. Cet agenda politique peut être résumé par trois principaux chevaux de bataille : la création d'un corps d'interprètes professionnels, le retour de la langue des signes dans la scolarisation des enfants sourds, la création de lieux d'enseignements de la langue des signes (Mottez & Markowicz

⁴⁴²*Tony Honors for Excellence in the Theatre* attribué aux comédiens.

1980). Or, Toulouse compte : un des plus importants services d'interprétation en langue des signes de France (Interpretis, fondé en 1999) ; un parcours scolaire en langue des signes de la maternelle au lycée⁴⁴³ ; des cours et diplômes en lien avec la langue des signes au sein de l'université.

Toulouse n'accueille pas de théâtre sourd permanent, dans la mesure où le théâtre en langue des signes s'est principalement développé à IVT durant le réveil Sourd. Cependant, il existe aujourd'hui une communauté artistique signante dynamique, constituée de compagnies de théâtre et de nombreux artistes signeurs, sourds et entendants, connus à travers la France. Ainsi, le théâtre du Grand Rond compte chaque saison plusieurs spectacles en langue des signes, notamment des spectacles de compagnies et artistes locaux, comme la compagnie Danse des signes ou l'humoriste Jef's. Ces artistes et ce théâtre fournissent les deux premiers angles d'un triangle de la création-production-diffusion dont l'association Act's constituerait le troisième sommet. En effet, au-delà de l'organisation du festival Sign'ô, l'association est un moteur important du développement des pratiques artistiques en langue des signes à travers divers partenariats avec le Grand Rond et ces artistes et compagnies, ainsi que des ateliers de pratique amateur. Alors que la diffusion reste une question complexe à l'échelle nationale et internationale, la compagnie Danse des signes peut ici reposer localement sur un théâtre qui lui est désormais fidèle où elle peut facilement jouer ses pièces. De même, dans le cadre du festival Sign'ô, à plusieurs reprises la compagnie a eu l'opportunité de présenter des étapes de son travail de recherche artistique. C'est également l'occasion de toucher un public plus large que celui de la région.

De la pratique professionnelle à la pratique amateur, des ateliers et stages de théâtre sont également proposés, notamment par ces artistes et l'association. Autrement dit, on retrouve localement tous les maillons de la chaîne de création artistique. Ceci n'est observable de manière aussi aboutie dans aucune autre ville française. Or, ces synergies s'étendent à d'autres milieux culturels, tels que la friche artistique Mix'Art Myrys qui accueillent depuis plusieurs éditions le « off » du festival Sign'ô. Des événements musicaux orientés vers la rencontre entre sourds et entendants y sont également organisés en dehors du festival. Des initiatives ont aussi émergé dans le

⁴⁴³<https://france3-regions.francetvinfo.fr/occitanie/haute-garonne/toulouse/academie-toulouse-est-seule-dispenser-cours-adaptés-aux-sourds-1548366.html>

milieu audiovisuel et de la production documentaire, avec par exemple le festival Cinélatino⁴⁴⁴, accompagné par l'association Sens dessus dessous⁴⁴⁵.

La présence d'une formation d'interprètes en langue des signes, et plus récemment d'un diplôme de traducteur français-LSF ouvert aux sourds unique en France, participent également de cette « institutionnalisation » relative des pratiques artistiques en langue des signes à l'échelle locale de la ville de Toulouse : la formation d'interprète comporte des enseignements liés au théâtre en langue des signes, dispensés par des artistes sourds. L'université collaborait également étroitement avec l'entreprise Websourd, créatrice de contenus en ligne en langue des signes et dont le département recherche et développement œuvrait à la pointe des avancées concernant la traduction automatique et la réalisation d'avatars signants⁴⁴⁶. Enfin, université, théâtre du Grand Rond et artistes se sont récemment associés pour ouvrir le DU « Art du spectacle visuel en langue des signes »⁴⁴⁷. Il s'agit de la seule formation diplômante de France destinée à la professionnalisation d'artistes signants,

Tout cela n'est qu'un bref panorama qui ne suffit pas à rendre compte de la richesse du monde culturel et artistique en langue des signes qui s'est construit à

444<https://www.cinelatino.fr/>

445<http://www.sensdessusdessous.org/>

446À l'instar de ceux que l'on aperçoit sur les écrans des gares françaises pour les annonces en langue des signes.

447<https://www.univ-tlse2.fr/du-art-du-spectacle-visuel-en-langue-des-signes-547967.kjsp>

Plus précisément, initié par Martin Cros et Alexandre Bernhardt à travers l'« école de théâtre universelle » (ETU) qu'ils ont fondée, le DU est porté par le CETIM (Centre de Traduction, d'Interprétation et de Médiation Linguistique) de l'université Jean Jaurès de Toulouse, en partenariat avec le théâtre du Grand Rond. Notons que l'un des descriptifs de la formation relatant le parcours de ces artistes-formateurs confirme nos analyses concernant les spécificités de Toulouse : « Ce diplôme s'étaye sur des formations en théâtre dispensées en Langue des Signes par Alexandre BERNHARDT et Martin CROS depuis 2013 au *Théâtre du Grand Rond*, à l'International Visual Théâtre à Paris en 2017, et sur les chantiers annuels d'expérimentations pédagogiques d'enseignement du théâtre en Langue des Signes avec l'association ACT'S (Arts, Culture et Théâtre en Signes). Il s'appuie également sur le *rayonnement culturel en Langue des Signes spécifique à Toulouse* qui est riche de la communauté sourde la plus cultivée, créative et productive en théâtre en Langue des Signes de France. Alors que les autres villes françaises peinent à faire vivre une association culturelle en Langue des Signes, Toulouse produit un minimum de deux spectacles professionnels en Langue des Signes par an, grâce à plus de cinq compagnies différentes, notamment ACT'S, la compagnie Danse des Signes, la compagnie Ma Muse, la compagnie La Bobèche etc...Le succès pédagogique (professionnalisation de comédiens signants, professionnalisation de metteurs en scène de spectacles en Langue des Signes), culturel (transmission du répertoire théâtral classique et moderne aux sourds, échanges culturels entre sourds et entendants) et humain (insertion sociale des sourds, développement et visibilité du génie visuel spécifique à la Langue des Signes) poussent Alexandre BERNHARDT et Martin CROS à porter le projet d'une formation unique en France et en Europe : une formation théâtrale généraliste diplômante dispensée en immersion en Langue des Signes » (mes italiques).

Toulouse au fil des trente dernières années. Cependant, il est important d'attirer l'attention sur la complexité et la diversité des liens qui existent entre les différents individus, associations et institutions. La plupart des acteurs de ces initiatives, sourds et entendants, ont des casquettes multiples et œuvrent à des niveaux divers. Tous ensemble, ils forment un réseau d'interconnaissance relativement étroit, et les actions de chacun contribuent à une sorte de capital commun d'occupation de l'espace public et de changements des pratiques et représentations à l'échelle de la ville.

Aujourd'hui, lorsque je me rends à Toulouse à l'improviste, je ne donne pas forcément rendez-vous aux sourds que je connais et qui me connaissent. Je n'ai qu'à me rendre à l'un des nombreux événements culturels et artistiques en langue des signes pour être certains de rencontrer certains d'entre eux. En fin de semaine, je peux également les rejoindre dans un des bars du centre-ville qu'ils fréquentent régulièrement. Une fois à l'intérieur, on y observe régulièrement un climat rare en France : une ou plusieurs tables de sourds qui passent presque inaperçus car tout le monde ici en a déjà vu, et les échanges avec des entendants habitués du bar sont monnaie courante tandis les employés sont familiers de cette clientèle signante. Parallèlement, sans exception aucune, lorsque je rencontre un-e habitant-e de Toulouse et que je parle de langue des signes, mes interlocuteurs partagent avec moi tel ou tel exemple de rencontre, d'événements, d'expérience d'interactions ou d'observations d'interactions en langue des signes.

L'espace public urbain en partage, l'exemple de ces festivals, en particulier de Sign'ô ou de Clin d'œil, nous permet ainsi d'avancer la ville comme échelle pertinente et cohérente pour ancrer l'analyse au niveau local. C'est particulièrement le cas en ce qui concerne des villes dont la dimension « sourde » est bien moins temporaire, et caractérisées par ces synergies entre différents acteurs de la vie culturelle et associative, sourds et entendants, œuvrant à l'émancipation des sourds. On y retrouve ainsi une présence marquée de la langue des signes et des sourds dans l'espace public.

Le quartier attenant au campus de l'université Gallaudet constitue ici une autre référence. Fondée à Washington au XIXe siècle, cette université, où la langue des signes américaine est langue d'enseignement, accueille des milliers de sourds venus des quatre coins des États-Unis et du monde. Les étudiants étrangers sont notamment originaires

de pays ou l'accès à l'enseignement supérieur demeure un parcours du combattant pour les étudiants sourds. Notons qu'à cet égard, la France ne fait pas figure de bon élève.

Autour de Gallaudet, les cafés, les bars, les commerces et les trottoirs sont progressivement devenus des espaces où la langue des signes et la présence des sourds font partie du décor, de l'expérience quotidienne des résidents, des voisins, des commerçants et des habitués du quartier universitaire. C'est particulièrement le cas pour la « H street » à laquelle le *Washington Post* a consacré un article⁴⁴⁸. Tandis que la ville dans son ensemble était concernée avec l'exemple toulousain, le phénomène de « banalisation » de l'expérience des relations entre sourds et entendants se retrouve ici concentré dans une portion de de la capitale américaine.

Le poids du nombre et l'ancrage local d'une des plus grandes institutions du « monde sourd » impose cet état de fait. Toulouse, capitale française de la langue des signes et des sourds, nous a fourni un exemple plus *organique* : l'inscription des sourds dans la ville y est certes moins impressionnante qu'aux abords de Gallaudet, mais ce qui caractérise le cas toulousain, c'est surtout le maillage complexe décrit ci-avant, où l'identification de l'influence d'un pôle principal est impossible. Dans la ville rose, une approche holiste de l'espace urbain s'avère indispensable pour l'identification de la multitude d'acteurs et espaces concernés de manière permanente, régulière ou temporaire.

Pour en revenir aux relations entre ces villes plus « sourdes » que d'autres et l'accueil de rassemblements de grande ampleur, dont les festivals constituent un type particulier, relevons enfin que deux congrès internationaux sur la culture sourde, *Deaf Way* et *Deaf Way II* se sont tenus à Washington en 1989 et 2002. Ces derniers figurent parmi les événements marquants de l'histoire de l'étude des sourds en tant que groupe culturel et linguistique⁴⁴⁹.

Alors que ces villes participent d'une géographie sourde, les rassemblements tels que *Deaf Way* à Washington ou le festival Sign'ô à Toulouse nous invitent ainsi à penser un monde signant à « échelle humaine » : de tels événements ne peuvent avoir lieu et se

448http://www.washingtonpost.com/local/dcs-h-street-embedded-with-deaf-culture/2013/07/15/efd54732-e3f3-11e2-a11e-c2ea876a8f30_story.html

449Plusieurs publications importantes sont issues de ces événements qui ont marqué le champ des *Deaf studies* (Erting *et als*, 1994 ; Stremlau, 2002 ; Goodstein, 2006).

développer qu'à partir d'un ancrage local, sous l'impulsion d'individus, d'associations, d'institutions et de professionnels qui assurent différentes fonctions d'organisation et prennent diverses responsabilités. Enfin, dans le cas des festivals, leur localisation invite à la compréhension d'autant de micro-histoires du militantisme et du développement des activités artistiques en lien avec la langue des signes. Notons que du côté des publics, alors que davantage de participants viennent du pays, de la ville, ou de la région hôte, l'offre locale est en retour renforcée, contribuant au rayonnement de ces villes dans un « monde sourd » de plus en plus globalisé.

Élites et réseaux internationaux

D'après mes observations, la majorité des participants étrangers aux festivals signants – c'est moins le cas des locaux – appartiennent à une forme d'élite transnationale. Leur goût et passion pour les arts, de même que le temps et les ressources économiques dont ils disposent pour voyager, correspondent à des profils socio-économiques qui les écartent de toute représentativité de la population sourde à travers le monde⁴⁵⁰. Les artistes et publics sourds fidèles des festivals constitue une minorité parmi leurs pairs sourds. D'où qu'ils viennent, ils peuvent être considérés comme des privilégiés au sein des différentes populations sourdes, ces dernières étant, globalement, systématiquement défavorisées – ou en tout cas en dessous des moyennes nationales de leurs états respectifs – en ce qui concerne les statistiques relevant de l'éducation, du revenu ou encore de l'emploi. C'est également le cas au sein des réseaux artistiques de Paris de Los Angeles, où les diplômés d'études supérieures sont bien plus courants qu'au sein du reste de la population sourde. Ainsi, de nombreux artistes sourds américains sont diplômés de CSUN ou de Gallaudet, par exemple, tandis qu'un certain nombre d'artistes français sont retournés à l'université pour obtenir un diplôme ou voir une partie de leurs compétences professionnelles légitimées.

Les réseaux d'artistes sourds s'élaborent de manières multiples, entre cumul de relations plus ou moins occasionnelles et amitiés de longue date, entre collaborations

⁴⁵⁰Bien que l'on puisse relever que de manière générale les sourds s'avèrent être une population très mobile, en raison notamment de leur dispersion territoriale : à une échelle moindre, il n'est pas surprenant que des sourds français se déplacent sur plusieurs centaines de kilomètres afin de rejoindre un événement associatif.

ponctuelles, parcours professionnels communs, partenaires éphémères et partenaires pour la vie, entre fêtes et cérémonies officielles. Par exemple, Ipek Mehlum, une comédienne sourde norvégienne, était déjà familière de Los Angeles et du *Deaf West Theatre* lorsqu'elle se rendit aux États-Unis afin de jouer *Jalousie*, en avril 2014. En effet, elle faisait partie de l'équipe de *Cyrano* mis en scène par le *Deaf West* en 2012. À Los Angeles, où elle vécut durant les mois de répétitions, elle fréquenta la communauté artistique signante du sud de la Californie⁴⁵¹ et prit part à d'autres projets artistiques. Ainsi, elle apparaît dans le court métrage *It's My Role*, réalisé par Jules Dameron la même année⁴⁵². Elles collaborèrent à nouveau en 2013 pour *Møkkakaffe*, une série norvégienne, réalisée par Jules, dont Ipek fut – littéralement – l'une des têtes d'affiche⁴⁵³. Afin de comprendre de telles mobilités, il est important de prendre en compte le fait que les réalisateurs sourds, de même que les comédiens à même d'incarner de tels rôles principaux – *a fortiori* les réalisatrices et comédiennes⁴⁵⁴ – sont autant de perles rares dans le monde sourd.

Recruter un-e professionnel-le sourd-e étrang-er/ère constitue une pratique commune. *Metroworld*, de la compagnie lyonnaise Onoff, présenté à Clin d'œil en 2011, ne comptait qu'un seul français sur les trois comédiens sourds présents sur le plateau. Au-delà de collaborations professionnelles éphémères, de nombreux itinéraires individuels rendent compte de ces parcours professionnels aux allures de chassés-croisés, comme dans le cas d'Ipek et de Jules, et mettent en lumière ces réseaux transnationaux, comme celui qui relie Los Angeles à la communauté sourde finlandaise.

Les carrières couronnées de succès de ces deux artistes ont fait d'elles des membres dynamiques de réseaux signants aux ramifications internationales variées.

451La *Southern California (SoCal)* correspond à un sous-ensemble géographique et culturel de la Californie qui rend notamment compte de la zone d'influence de Los Angeles, opposée à celle de San Francisco.

452<https://www.youtube.com/watch?v=GeW4LJtXwow>

453<https://www.youtube.com/watch?v=Ns7RX3bYJD0>

454À ce propos, on pourra consulter l'interview de Jules Dameron à l'occasion de sa participation au *Valley Film Festival*, le festival de cinéma indépendant de la vallée de San Fernando :

http://valleyfilmfest.blogspot.com/2011/05/jules-dameron-on-deaf-women-in-film_21.html

Bien qu'aucun contenu n'ait été ajouté depuis 2013, le blog et la chaîne Youtube *Deaf Women in Film* créés par Jules Dameron constituent également de précieuses ressources pour toute personne qui souhaiterait approfondir ce sujet :

<http://dwif.blogspot.com/>

<https://www.youtube.com/c/deafwomeninfilm/videos>

Néanmoins, lorsqu'elles se rencontrèrent à nouveau au festival Clin d'œil en 2013, elles n'avaient pas pour autant de projet artistique commun en cours. Jules avait été invitée afin d'animer une table ronde destinée aux professionnels et Ipek jouait avec le *Teater Manu*. À ce titre, les festivals artistiques signants ne sont pas seulement des espaces sourds internationaux, ils comptent également parmi les nœuds les plus visibles des réseaux contemporains du « monde sourd ».

Les festivals comme opportunités de rencontre entre les réseaux locaux et internationaux

Depuis plusieurs éditions, Sign'ô organise une soirée festive dans une friche artistique toulousaine. L'entrée est à « prix libre » : les participants doivent s'acquitter d'une somme dont ils sont « libres » de choisir le montant. En 2014, la fête rassembla plus d'un millier de personnes sourdes et entendantes, tout au long de la nuit, alors que le festival comptait environ trois cents participants par jour – principalement des français du côté du public, bien que l'on puisse trouver quelques étrangers, y compris parmi les artistes. À la soirée, la plupart des entendants venaient de Toulouse et ses environs mais n'étaient pas nécessairement au courant du festival Sign'ô⁴⁵⁵. Plus surprenant, c'était également le cas de certaines personnes sourdes présentes. Ainsi qu'elles m'en firent part à cette occasion, ces dernières avaient pris l'habitude de venir faire la fête à la friche – y compris en dehors d'événements « dédiés » aux sourds ou à la langue des signes. Cependant, elles remarquèrent rapidement le nombre inhabituel de personnes sourdes qui les avaient rejointes cette nuit-là.

Un tel événement érigerait ainsi un pont entre le festival et la communauté locale dans son ensemble – sourds et entendants. L'entrée à prix libre et l'accent porté sur la dimension festive contribuèrent à attirer des entendants non familiers de la « culture sourde » et des personnes sourdes des environs moins mobiles que d'autres participants étrangers.

Sign'ô apparaît également comme un festival « ouvert » en terme d'organisation

⁴⁵⁵Cette « ignorance » ainsi que la différence de « jauges » entre le festival signant lui-même et cette soirée festive s'expliquent par le fait que, bien qu'organisée en partenariat avec Sign'ô, celle-ci s'inscrivait également dans le cadre d'un autre festival, le Toulouse Hacker Space Factory (THSF), organisé sur plusieurs jours à la friche.

spatiale : tout le monde peut se rendre sur le site du festival, visiter son exposition d'arts visuels, profiter de son bar et de sa restauration et assister aux formes artistiques proposées sur la scène extérieure. Les pièces de théâtre et les formes présentées sur la scène intérieure sont les seules parties du festival qui nécessitent un billet associé à un prix d'entrée⁴⁵⁶. De manière similaire, des spectacles publics extérieurs, proposés dans les rues de Reims, participent de la programmation du festival Clin d'œil. Ces formes réduites ont pour objectif d'attirer l'attention du public rémois sur l'ensemble du festival. Néanmoins, le lieu principal du festival Clin d'œil constitue un espace « fermé » nécessitant des frais d'entrée. Par ailleurs, le prix des billets apparaît élevé, quand bien même il s'explique en partie par la programmation de dizaines de spectacles de compagnies étrangères.

De nombreux potentiels festivaliers sourds mentionnent d'ailleurs ce prix, présenté comme rédhibitoire, tout en regrettant d'être ainsi « privés » de la rencontre avec les milliers de participants étrangers. Les *Deaf parties* organisées chaque soir durant le festival font également monter sur scène des artistes internationaux et se caractérisent par des tarifs spécifiques ; ces derniers peuvent être compris dans les billets donnant accès au festival ou payés séparément.

Par conséquent, il est très improbable de rencontrer des entendants locaux non spécifiquement intéressés par les pratiques artistiques en lien avec la langue des signes. Les membres de la communauté sourde locale qui ne sont pas friands de théâtre ou disposant de ressources économiques limitées « ratent » également le festival – tandis qu'ils conservent l'opportunité de fréquenter les espaces ouverts du festival à Sign'ô.

Au-delà des fêtes, des représentations artistiques, de spectacles et de la présentation d'œuvres professionnelles les festivals sont également des espaces de création artistique. En effet, ils comprennent souvent des ateliers. À titre d'exemple, l'édition 2014 du festival Sign'ô proposait différents ateliers aux festivaliers, dont celui animé par Giuseppe Giuranna, un célèbre artiste sourd italien. Sign'ô propose

⁴⁵⁶C'est également le cas en ce qui concerne le festival de cinéma de Douarnenez, où seules l'accès aux séances et la soirée de clôture avec concert sont payantes. Par ailleurs, celui-ci se caractérise par une section « Monde des Sourds », la présence d'interprètes pour ses tables rondes, ateliers, et prises de paroles publiques tels que les échanges avec les réalisateurs avant ou après les projections, par le sous-titrage des films étrangers *et* français, et la participation de bénévoles signants, sourds et entendants. Les habitants de Douarnenez peuvent facilement prendre part à l'événement, ce qui implique leur fréquentation, active ou passive, du public sourd.

également sur la scène extérieure le résultat d'un atelier de chansigne, proposé durant l'année par Act's, l'association organisant le festival. Des amateurs sourds et entendants y sont invités à créer individuellement et collectivement puis à répéter, au sein d'un groupe signant.

Les festivals soutiennent et renforcent également les réseaux internationaux en rassemblant sur scène des artistes professionnels de divers pays étrangers. En 2011, Clin d'œil présenta le résultat d'un atelier expérimental de théâtre, accueilli à Paris par IVT, mêlant artistes professionnels issus d'IVT, du *Tyst Teater* de Stockholm, et du *Teater Manu* d'Oslo. Les artistes communiquaient à travers la « langue des signes internationale » (LSI – IS, *International Sign*). Les artistes et les programmeurs de Clin d'œil parient non seulement sur la capacité de la LSI à véhiculer du sens dans des pièces à dialogues, mais ils présument également que les spectacles en langues des signes nationales peuvent être compris par un public international.

Des contraintes temporelles, économiques et créatives rendent également difficile voire impossible de demander à toutes les compagnies de traduire leurs œuvres en LSI. Néanmoins, certaines compagnies entreprennent parfois cette démarche. La pièce française, *Le divan violet*, présentée initialement en LSF à IVT, fut traduite en LSI pour Clin d'œil. À d'autres occasions, les œuvres peuvent être traduites dans une autre langue des signes nationale. Par exemple, le *Teater Manu* mît en scène *Jealousy* dans une version hybride ASL/LSI afin d'être jouée au *Deaf West Theatre* à Los Angeles.

Clin d'œil, ville sourde éphémère

En juillet 2013, à l'occasion de sa 6^e édition, le festival Clin d'œil fêta ses dix ans et rassembla plusieurs milliers de sourds des quatre coins de l'Europe et du monde. Bien que les entendants rémois soient quasiment absents du festival, ce public sourd international contribue à une présence accrue de la langue des signes dont l'espace urbain auquel il leur est difficile d'échapper.

Avec comme point commun cet afflux massif de sourds de nationalités variées dans un temps et un espace restreints⁴⁵⁷, à l'instar de Madrid (WFD 2007) ou de Rome

⁴⁵⁷À l'inverse, ce public aussi nombreux que fortement international distingue Clin d'œil qualitativement et quantitativement des autres festivals signants français. C'est aussi ce qui permet à certains participants de le qualifier de « congrès de sourds ». Rappelons néanmoins qu'il se distingue

(Deaflympics 2001), la ville de Reims, lieu du festival Clin d'Oeil, se transforme temporairement en ville sourde – *A Temporary Deaf City* (Breivik & Haualand, 2001). Il est important de souligner qu'aucun de ces grands événements « sourds » n'est à proprement parler fermé aux entendants. Néanmoins, de toute évidence, ils ne leur sont pas explicitement adressés. Bien sûr, les CODA⁴⁵⁸, interprètes et autres entendants bilingues ou membres de la communauté y sont les bienvenus. Comprenez simplement que l'objectif n'est pas la rencontre entre sourds et entendants – ou plutôt entre membres et non membres de la communauté sourde. Il s'agit davantage de grandes retrouvailles et rencontres entre locuteurs compétents de la langue des signes – d'où l'expression de « communauté signante » sur laquelle nous reviendrons.

Au sein de ces événements, les sourds se trouvent ainsi affranchis de leur habituel-s « problème-s/handicap de communication ». En effet, à travers les différentes langues des signes en présence, ils s'expriment librement et sans contrainte dans un mode de communication visuogestuel qui devient la norme de ces espaces sociaux, puisque que chacun le pratique et que tous le comprennent – ce qui ne diffère pas du milieu associatif ou sportif sourd dont ils sont les expressions internationales, mais s'applique ici à l'échelle de milliers de personnes. Pourtant, la rencontre avec les entendants a bien lieu, quotidiennement.

Alors que le temps d'un week-end ou d'une semaine, le déferlement de milliers de sourds leur permet de se rencontrer au sein des lieux investis par ces rassemblements, en dehors des temps formels et autres « programmes » de ces manifestations, les rencontres informelles se poursuivent dans tous les lieux adjacents disponibles. À Reims, durant Clin d'œil, de nombreux hôtels comptent des clients sourds, tandis que les terrasses des bars et restaurants du centre-ville deviennent le théâtre permanent de conversations signées. Si les employés de l'hôtellerie et de la restauration sont en première ligne, les passants et autres clients sont également témoins de ces inhabituels flots de paroles en gestes. Au silence relatif de ces échanges s'ajoutent

de ces rassemblements internationaux « traditionnels » de la communauté sourde, tels que ceux de la *World Federation of the Deaf* (WFD), ou des *Deaflympics* par l'autonomisation des arts et de la culture, évoquée précédemment, qui fonde l'existence même de ces festivals.

⁴⁵⁸ Sigle importé en France, et aujourd'hui utilisée tel quel dans les conversations en français afin de désigner les enfants entendants de parents sourds, *Childrent Of Deaf Adults*, CODA, locuteurs privilégiés de la langue des signes qui sera *maternelle* – alors que la majorité des sourds naissent de parents entendants.

immanquablement les commentaires et remarques du tout-venant.

Le paysage linguistique et communicationnel de la ville se trouve temporairement modifié. Cette transformation est accentuée par des événements dont la ville constitue à la fois le public – pour ceux qui la traversent et/ou l'habitent – et le décor. Ainsi, depuis plusieurs éditions, en dehors des salles de spectacles, Clin d'œil comporte une programmation de théâtre de rue et propose des spectacles gratuits sur des scènes extérieures, éphémères ou permanentes, sur diverses places principales de la ville. Les performances de SignMark, qui anime d'ailleurs les soirées du festival, fournissent un autre type d'exemple.

Ainsi, l'irruption des sourds comme collectif linguistique à travers cette langue des signes rendue visible, par ses expressions scéniques au cœur de la ville, et l'occupation du terrain communicationnel de l'espace public par des milliers de sourds, concurrence l'image du sourd handicapé, ou en tout cas, en modifie partiellement les attributs.

Les sourds artistes occupant la scène, les sourds « festivaliers » occupant sereinement les terrasses et la rue contribuent à l'image d'un sourd locuteur de la langue des signes car ils n'apparaissent plus de prime abord comme des individus qui se distingueraient par ce qu'ils ont en moins – l'audition. Ce qui les distingue concrètement, c'est leur manière de communiquer. La déficience ne suffit plus à faire sens pour appréhender cette altérité, devenue langagière. Et s'il est optimiste et difficile d'estimer que le regard sur la surdité est profondément changé, les regards sont attirés par la langue des signes, soudainement omniprésente. Du quantitatif au qualitatif, des milliers de regards posés sur des milliers de sourds en quelques jours, à l'échelle individuelle, l'observation spontanée d'un groupe de sourds conversant en langue des signes marque souvent les esprits (Delaporte, 2002 : 2). Elle est parfois mobilisée par certains pour justifier des vocations, et constitue une hypothèse plausible de certaines avancées pionnières dans la manière dont les sciences humaines et sociales considèrent les sourds. À cet égard, le temps d'un festival, la ville devient zone d'affranchissement pour les sourds qui s'y rassemblent, ceux qui se joignent à eux, ceux qui les observent.

De la « communauté sourde » aux « communautés signantes »

À travers les pratiques linguistiques, les festivals artistiques signants constituent donc des lieux de négociation des identités sourdes et entendants. En effet, si l'on poursuit l'analyse, au sein d'une foule de centaines ou de milliers de signeurs, la masse des personnes sourdes et entendants apparaît davantage comme différenciée entre « signeurs » et « non-signeurs » qu'entre « sourds » et « entendants ». Dans de tels espaces, l'usage des ethnonymes comme « *deaf* » et « *hearing* » en ASL/anglais et « sourd » et « entendant » en LSF/français, autant que la distinction entre les individus qui en découle, sont remis en question. À différentes occasions, je fus témoin de situations où des personnes se joignant à une conversation présumaient qu'un signeur entendant qu'il ne connaissait pas – un « enfant entendant de parents sourds », un interprète ou une autre « sorte » d'entendant bilingue – était sourd.

Dans ces espaces, la langue des signes s'affirme comme la manière de communiquer privilégiée – ou idéalement préférée et la plus valorisée – pour tous. Certains jeunes sourds que j'ai fréquentés dans ces festivals n'hésitèrent pas à affirmer : « sourds ou entendants, on s'en fout ! ». Cela ne signifie pas pour autant que les identités sourdes et entendants sont effacées. Mais elles sont dissoutes dans l'usage commun de la langue des signes et la différence sourd-entendant n'est pas considérée comme signifiante/pertinente à ce moment-là.

En définitive, l'« accès » – ou « pleine » participation – à un festival tel que Clin d'œil est conditionnée par la maîtrise de la langue des signes davantage que par une identité sourde. En effet, à certains moments, aucune interprétation des adresses au public en langue des signes n'est assurée pour les non signeurs. Des pièces sont jouées « exclusivement » en langue des signes, y compris des pièces dont une version bilingue a pu être mise en scène dans d'autres contextes de représentation. Enfin, du côté des interactions entre les participant-e-s, la plupart des conversations informelles menées en LSI ou dans des langues des signes variées s'avèrent difficiles ou impossibles à suivre pour des signeurs novices.

Je rappelle que cela ne signifie pas que les personnes entendants ne sont pas les bienvenues. Bien plus, dans certains festivals, à l'instar de Sign'ô, la rencontre entre entendants – signeurs ou non – et sourds, à partir des pratiques artistiques en langue des

signes, constitue un objectif explicite. À l'échelle éphémère de ce « petit monde » construit à travers et à partir de ces interactions communes en langue des signes, l'accent se porte ainsi sur ce que les personnes sourdes et entendants partagent et ce qui les fait se rassembler, sur ce qui précisément les fait être ensemble : la pratique de la langue des signes, par le public et les artistes. Par définition, ces festivals sont des rassemblements artistiques promouvant la langue des signes comme medium artistique. Clin d'œil se définit comme un « événement artistique pluridisciplinaire » – une exposition d'arts visuels a également lieu sur le site du festival, tout comme à Sign'ô. Souroupa, un autre festival dans le Sud de la France, se dit né de la volonté « de partager une passion pour les arts de la scène » (Association Signes 2014).

Au long de chapitre, j'ai désigné ces événements comme des « festivals signants ». Cette étiquette conceptuelle, plutôt que celle de « festival sourd », est motivée par le fait qu'une part significative d'entre eux recourent à une variété de noms et d'expressions qui ne les définissent pas comme explicitement ou exclusivement comme « sourds », particulièrement en France. Tandis que Clin d'œil se présente sur la page principale du site de l'édition de 2013 comme un « panorama européen de la culture sourde », il revendique également d'avoir « pour objectif de mettre en lumière la richesse de la communauté signante ». Selon moi, cette expression va au-delà des équations traditionnelles telles que « langue des signes = langue de la communauté sourde », et sa dérivée « communauté signante = communauté sourde ». J'y perçois l'expression d'une idéologie émergente soutenant l'universalisme de la langue des signes par l'inclusion potentielle des entendants signeurs.

À travers le concept de communauté signante, la langue des signes ne cesse pas d'être la langue des personnes sourdes et les pratiques artistiques en langue des signes ne cessent pas d'être l'expression des cultures sourdes. Les personnes sourdes cessent cependant d'être potentiellement les seuls hôtes d'événements célébrant ces langues et leurs expressions artistiques. À travers l'idée d'une communauté unique de signeurs, les organisateurs sont en mesure d'inviter les signeurs entendants.

De manière similaire, Sign'ô s'intitule « rencontre des arts en langue des signes ». Cette définition est probablement la plus proche de la catégorie que je suggère. Par ailleurs, sur le site de l'édition de 2014, le festival se présente comme le rendez-vous

des « amoureux des arts en langue des signes », sur une page où le mot « sourd » n'apparaît pas (Association Act's 2014). De plus, en 1997, à la création l'association organisant le festival, Act's était initialement l'acronyme d'Association Culturelle et Théâtrale pour les Sourds. En 2002, avec un nouveau bureau, Act's changea de nom complet pour devenir « Ateliers et Compagnie Théâtrale en Signes » (Association Act's 2013), conservant ainsi le même acronyme. Enfin, de manière « transparente » à l'oral, le nom du festival Souroupa de la vallée de la Roya est issu de la contraction de « sourd ou pas ».

À travers ce chapitre, j'ai décrit ce qui m'apparaît comme un monde de l'art signant (Becker 1982), plutôt qu'un monde de l'art sourd ou un monde sourd de l'art. Il ne s'agit ni d'une tentative de légitimer ma propre position de chercheur entendant, ni du déni du mérite et des accomplissements des personnes sourdes dans le domaine des arts. Je n'ai pas non plus pour intention de minimiser ou de mettre de côté les différences entre « sourds » et « entendants » en tant que catégories aux dimensions sociales, culturelles et linguistiques. Il s'agit de préconiser un cadre d'analyse qui ne sépare pas des individus, sourds et entendants, qui travaillent et vivent ensemble, qui prennent collectivement part à des processus de création, qui contribuent ou assistent aux mêmes spectacles et événements, et qui partagent des valeurs communes faisant de la langue des signes la modalité de communication la plus appropriée non seulement pour l'expression des personnes sourdes mais également pour la communication directe entre sourds et entendants.

En attirant l'attention sur les participants et signeurs entendants, qui ont longtemps appartenu à un angle mort des *Deaf studies* (mis à part, peut-être les CODAs et les interprètes), et sur leur appartenance à une communauté signante élargie, j'ai souhaité souligner certains changements actuels dans le « monde sourd », où les festivals de langue des signes, adressés à des personnes sourdes ou pas, ont émergé parallèlement au développement de festivals tels que le *Dövas Nordiska Kulturfestival*.

Ces festivals, en tant qu'espaces sourds internationaux ouverts, constituent également une réponse aux défis que posent le développement de l'accès aux pratiques artistiques au plus grand nombre au sein de la communauté sourde. Au de-là des interprètes et apprenants de la langue des signes, les participants, organisateurs et

bénévoles entendants n'incluent pas seulement des enfants d'adultes sourds mais également des parents entendants d'enfants sourds. Leur engagement, leur participation et leur soutien constituent un élément clef pour assurer l'épanouissement artistique et culturel des prochaines générations d'enfants et d'adultes sourds.

D'un point de vue d'entendant, dans une société désireuse d'« intégrer » les personnes sourdes, documenter les interactions entre sourds et entendants dans des espaces artistiques signants permet d'éclairer des solutions « humaines » au « problème de la surdité », non guidées par la technologie ou l'eugénisme. De quelle manière les personnes sourdes et entendants devraient/pourraient-elles interagir ? Quel devrait/pourrait être le rôle des langues des signes et des langues vocales – écrites ou orales – dans ces relations ? Les festivals, les théâtres et spectacles, en tant qu'espaces partagés et en tant qu'environnements multimodaux et multilingues, mettent en avant de nouvelles formes de communication entre sourds et entendants.

Conclusion

Signes d'ouverture

Un monde sociolinguistique est nécessairement un monde politique : un monde de relations sociales et de relations langagières qui s'organisent mutuellement à travers des arrangements, des désaccords, des luttes entre des intérêts collectifs divergents, des projets de société différents, des conceptions diverses de l'humain et du social.

(Blanchet, 2020 : 182)

Utiliser la langue des signes ne relève pas d'une question d'éthique, de morale, de militantisme, d'identité à respecter, mais d'une question de bon sens.

(Hugounenq, 2009 : 505)

Il s'agit, pour tendre vers ce qui ressemble bien aujourd'hui encore à une forme d'utopie, de convoquer tous les maillages sociaux pour donner aux enfants sourds, dès leur plus jeune âge – puis aux adultes – tous les moyens d'une construction dynamique des répertoires langagiers incluant, dans une bimodalité, somme toute naturelle, langues vocales, langues gestuelles et ressources non verbales diverses.

(Mugnier, Estève et Millet, 2016 : 92)

Les festivals signants participent de nouveaux maillages sociaux entre sourds et entendants. Les plus familiaux d'entre eux proposent des activités à destination des enfants, associant souvent la garde à une programmation dédiée. Des artistes les initient à différentes pratiques artistiques en langue des signes. Les adultes y trouvent un lieu pour se rencontrer. Les enfants se socialisent avec leurs pairs. Quelque soit l'âge, la langue des signes s'y « fait incontestablement office de vecteur de rencontre entre sourds et entendants » (Hugounenq, 2009 : 499), notamment lors de concerts de chantsigne. Témoignant d'une nouvelle étape de l'institutionnalisation des pratiques artistiques en langue des signes, de leur professionnalisation et de leur diversification, ces nouvelles scènes apparaissent comme autant d'îlots supplémentaires sur l'archipel des espaces signants formés par les éruptions du réveil Sourd, où Hélène Hugounenq a mené son terrain : lieux d'apprentissage de la langue des signes, association rassemblant

sourds et entendants autour de l'éducation bilingue. Et bien que la langue des signes ne soit pas majoritaire dans tous les festivals⁴⁵⁹, à partir d'un certain seuil de locuteurs, les divers rassemblements de signeurs permettent une immersion semblable à celle qu'elle décrit pour l'université d'été de 2LPE :

L'université d'été organisée par l'association 2LPE est un parfait exemple du genre. La manifestation est particulièrement tournée vers les parents venus s'informer des questions du bilinguisme et par la même occasion discuter entre eux et profiter du caractère festif en compagnie de leurs enfants. Cependant, de nombreux entendants, étudiants, professionnels, connaissant plus ou moins la langue des signes, y participent pour s'immerger dans un lieu où cette langue est majoritaire

(Hugounenq, 2009 : 457-458)

À l'inverse, au sein de ces universités d'été, il n'est pas rare que les entendants les plus timides, les moins compétents en langue des signes et les plus fatigués se regroupent pour parler entre eux, de vive voix. Par ailleurs, la rencontre « autour de la langue des signes » n'y est pas exempte de conflits : il peut arriver qu'apparaissent des tensions entre des adultes sourds militants et des parents entendants qui considèrent la langue des signes comme un moyen efficace pour communiquer avec leur jeune enfant en cours d'acquisition laborieuse de la parole vocale, mais qui n'abandonnent pas pour autant des objectifs éducatifs oralistes à long terme, parfois en continuant de croire au mythe selon lequel de la parole vocale serait l'unique vecteur véritable de l'« intégration » des sourds.

Il ne s'agit pas là de diaboliser la rééducation orthophonique ou l'appareillage auditif, pas plus que de prêcher qu'il n'existe de salut que dans la « conversion » à la culture sourde (Bechter, 2008). Je mobiliserai ici une expérience issue de l'abondance des ressources langagières partagées, qui n'est certes pas la norme des relations entre sourds et entendants, mais qui permet néanmoins d'écarter tout raisonnement par l'absurde de la privation linguistique : c'est sans excès, et avec « bon sens », que les entendants signants et parlants ayant des amis sourds signants et parlants situent en général le terrain d'entente communicationnel le plus fécond dans l'usage partagé de la langue des signes. Il s'agit de l'établissement de ce que Jacques Rancière nomme un

⁴⁵⁹Certains, comme Clin d'oeil, bâtissent une cité sourde éphémère. D'autres, comme Douarnenez, voient les sourds en « minorité » tout en valorisant la culture et l'identité sourde de manière explicite.

« plan d'égalité ». Et si Hélène Hugounenq déclare que « la particularité de la langue des signes est qu'elle est irremplaçable et qu'aucune autre langue ne peut offrir autant de liberté communicationnelle aux sourds » (ibid.: 98), je la suivrai en ajoutant que cela est aussi vrai pour les entendants signeurs souhaitant échanger avec les sourds⁴⁶⁰.

Cependant, loin de moi l'idée d'opposer ou de séparer langue vocale et langue des signes. Cette communication « idéale » en langue des signes n'est pas la plus commune dans les relations entre sourds et entendants. En effet, les entendants qui croisent les sourds ou les fréquentent ne sont pas tous des virtuoses de la langue des signes, pas plus que tous les sourds ne restent muets. Ainsi, s'il est question plus haut « d'une construction dynamique des répertoires langagiers », la diversité et la richesse des compétences langagières accumulées par chacun des participants de l'acte communicatif, sourd et entendant, revêtent une complémentarité performative lorsque s'observe le partage d'une *oralité* qui combine les ressources sémiotiques de ces langues incarnées dans un cadre d'interaction multimodal.

Dans le contexte plus précis de « l'ethnographie du travail artistique », Howard Becker et Marie Buscatto confient qu'en « faisant partie d'un “monde de l'art” », « on apprend aussi que les gens trouveront des moyen de communiquer et d'interagir, verbalement et par gestes, pour faire les choses, d'une manière ou d'une autre⁴⁶¹ » (2007: 4). Pour l'entendant qui participe à un monde de l'art signant, qu'il soit ethnographe ou non, cette reconnaissance d'espaces langagiers multisémiotiques et des possibilités d'inter-action qu'ils offrent n'équivaut pas à l'abandon de la poursuite d'une virtuosité dans la langue de celui qu'il souhaite rencontrer, tel que Robert Lowie (1940) le reproche à Margaret Mead (1939). Elle demeure un horizon, le seul qui permette de prétendre souhaiter une meilleure communication ou un « meilleur théâtre » (Miles & Fant, 1976 : 28). Cependant, la virtuosité des locuteurs et l'occupation de nouvelles scènes ne garantissent pas en elles-mêmes la pleine participation des sourds :

460 Il me faut ajouter ici davantage de contexte d'énonciation : Hélène Hugounenq procède à cette affirmation dans le cadre de la réfutation de comparaisons excessives avec les langues régionales dont les locuteurs, quelle que soit l'oppression linguistique dont ils sont victimes, peuvent voir leur langue « remplacée » par une autre langue vocale sans risquer d'être « privés » de langue tout court ou d'être handicapés dans l'apprentissage d'une nouvelle autrement que d'une manière sociolinguistique. Les difficultés de la maîtrise et de l'usage d'une langue vocale qu'entraînent la surdité leur sont étrangers.

461 « *“Being part of “world of art”, [...] you also learn that people will find ways to communicate and interact, verbally and through gestures, to get things done, one way or another* ».

Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.

(Brook, 1977 : 25)

Mais est-ce que c'est suffisant pour que ce qui est observé soit compris ? Ici, je ne pense ni aux créations artistiques ne se préoccupant que secondairement de leur compréhension par les publics sourds, ni aux démarches artistiques réduites à des dispositifs d'accessibilité : je pense à l'exemple de la mise en scène quotidienne de la langue des signes dès lors qu'une interprétation a lieu dans un milieu non signant, et à la triviale esthétisation de la langue des signes par les entendants qui s'ensuit, telle qu'un comédien sourd professionnel l'a ressentie et analysée⁴⁶². La compréhension des enjeux de la situation d'énonciation par les autres participants est indispensable à la construction d'espaces égalitaires qui font place à la langue des signes et aux sourds.

Au croisement des *performance studies* et de l'anthropologie linguistique sous l'égide commune d'Erving Goffman (1959 ; 1964 ; 1979), et d'une étude multimodale de la communication humaine qui identifie les compétences là où d'autres ne voient que l'incapacité, sous l'étoile de Charles Goodwin (2004), ces contributions à une anthropologie des pratiques artistiques en langue des signes invitent ainsi à l'étude de la mise en scène de la langue des signes dès qu'elle apparaît sur la « sur la scène publique » (Bedoin, 2018 : 3) que ce soit « dans la rue, les cafés, le métro, à la télévision, au théâtre ou dans les musées, dans les cours de langue des associations, à l'école et à l'université, dans les services publics voire dans les entreprises » (Kerbouch, 2012 : 9), et à guetter toute « manifestation de la persistance d'une logique déficitaire » (Hugounenq, 2009 : 501), à documenter tous les signes d'ouverture de nouveaux espaces pour les langues gestuelles et leurs locuteurs.

462« Panelist yesterday: "I want to thank the interpreters for their beautiful signing."

Everyone clapped. I did not. Why?

My thoughts : "You call it aesthetically pleasing. I call it a language. I call it communication. I call it enabling Deaf people to participate. I call it accessibility. I call it a struggle. I call it a fight to get them in the room in the first place. I call it stressful. Piecing together linguistic clues to determine what information is being conveyed. I call it anxiety-inducing. Constantly monitoring them while they're voicing for me to ensure they're actually saying what I intend for them to say instead of being able to focus wholly on my own thoughts. I call it impersonal. I'd much rather talk to you directly. I call it filtered. I call it many things including, yes, beautiful. But for you to trivialize it as such is just furthering oppression, misconceptions, and laying bare your own hearing privilege. They are not here for you to ooh and ahh at. They are here for a purpose, so when you thank the interpreters for allowing me a seat at the table, then I will clap" » (Garrett Zuercher, post Facebook, 29 juillet 2018).

Bibliographie

- ABBOU, Victor. 2017. *Une clé sur le monde : Autobiographie*. Paris : Eyes.
- ACHARD, Pierre. 1993. *La sociologie du langage*. Paris : PUF.
- ADAM, Robert, CARTY, Breda, STONE, Christopher. 2011. « Ghostwriting : Deaf translators within the Deaf community ». *Babel*, 57 (4), p. 375-393.
- ADELL, Nicolas, CHEVALIER, Sophie. 2015. « La part de la main : Des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie ». *Ethnographiques.org*, n° 31.
- AHAD HA'AM, Boaz. 2017. « Deafness as Disability : Countering Aspects of the Medical View ». *Public Reason*, 9 (1-2), p. 79-98.
- ALBRECHT, Gary, RAVAUD, Jean-François, STIKER, Henri-Jacques. 2001. « L'émergence des *disability studies* : état des lieux et perspectives ». *Sciences sociales et santé*, 19 (4), p. 44-57.
- ALTHABE, Gérard. 1990. « Ethnologie du contemporain et enquête de terrain ». *Terrain*, n° 14, p. 126-131.
- AMSELLE, Jean-Loup. 2001. *Branchements*. Paris : Flammarion, 265 p.
- 2008. *L'Occident décroché : Enquête sur les postcolonialismes*. Paris : Stock, 320 p.
- ANDERSON, Benedict. 1991. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York (New York) : Verso.
- ANDERSSON, Yerker, BURCH, Susan. 2010. « Deaf and Disability Studies : A Conversation with Yerker Andersson ». In BURCH, Susan, KAFER, Alison, *Deaf and disability studies : interdisciplinary perspectives*. Washington (District of Columbia): Gallaudet University, p. 193-203.
- ARNOLD, Aron, GRECO, Luca. 2012. « Légitimité du chercheur et pratiques des catégorisation en contexte ethnographique ». *Cahiers de praxématique*, n° 59, p. 131-148.
- AUGE, Marc. 2011. *La Vie en double : Ethnologie, voyage, écriture*. Paris : Payot & Rivages, 2011, 270 p. (« Manuels Payot »).
- AUROUX, Sylvain. 1994. *La révolution technologique de la grammatisation*. Liège : Mardaga.
- BABY-COLLIN, Virginie, CORTES, Geneviève, BOURDIN, Alain (dir.). 2019. « Approches multisituées ». *Espaces et sociétés*, 178 (3).
- BAHAN, Ben. 2006. « Face-to-face Tradition in the American Deaf Community :

- Dynamics of the Teller, the Tale, and the Audience ». In BAUMAN, H-Dirksen, NELSON, Jennifer L., ROSE, Heidi M. (éd.), *Signing the Body Poetic : Essays in American Sign Language Literature*. Berkeley (California) : University of California.
- BAHAN, Ben, MARBURY, Nathie. 1992. *Once upon a time : Children's classics told in ASL*. San Diego (California) : Dawn Pictures.
- BAKER, Charlotte, BATTISON, Robbin (éd.). 1980. *Sign Language and The Deaf Community : Essays in Honor of William C. Stokoe*. Silver Spring (Maryland) : National Association of the Deaf.
- BAKER, Charlotte, PADDEN, Carol. 1978. *American Sign Language : A look at its history, structure and community*. Silver Spring (Maryland) : T.J.
- BAILEY, Robert, CEIL, Lucas, ROSE, Mary. 2002. « Variation in American Sign Language : The case of DEAF ». *Journal of Sociolinguistics*, 4 (1), p. 81-107.
- BALDWIN, Stephen. 1993. *Pictures in the Air : The Story of the National Theatre of the Deaf*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- BANGS, Donald. 1989. *Deaf Theatre in America : Practices and Principles* [PhD dissertation]. Université de Californie à Berkeley.
- 1994. « What is a Deaf Performing Arts Experience ». In ERTING, Carol J., ROBERT C. JOHNSON, Dorothy L. SMITH, Bruce D. SNIDER, *The Deaf Way : Perspectives from the International Conference on Deaf Culture*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University, p. 751-761.
- BARRAL, Catherine. 2003. « De la CIH à la CIF : Le processus de révision ». In Pierre LE QUEAU (dir.), *La compréhension sociale du handicap*, Paris : CREDOC, p. 55-71.
- 2007. « La Classification internationale du fonctionnement, du handicap et de la santé : un nouveau regard pour les praticiens ». *Contraste*, 27 (2), p. 231-246.
- BARRAL, Catherine, ROUSSEL, Pascale. 2002. « De la CIH à la CIF : le processus de révision ». *Handicap-Revue de sciences humaines et sociales*, 94-95, p. 1-23.
- BARRAL, Catherine, PATERSON, Florence, STIKER, Jean-Jacques, CHAUVIERE, Michel (dir.). 2000. *L'institution du handicap : Le rôle des associations, XIXe-XXe siècles*. Rennes : Presses universitaires.

- BARTH, Fredrik. 2002. « An anthropology of knowledge ». *Current Anthropology*, 43 (1), p. 1-18.
- BASHAM, Richard, DeGROOT, David. 1977. « Current Approaches to the Anthropology of Urban and Complex Societies ». *American Anthropologist*, n° 79, p. 414-440.
- BATSON, Trent, BERGMAN, Eugene. 1976. *The deaf experience : An anthology of literature by and about the deaf*. South Waterford (Maine) : Merriam Eddy.
- BATTERBURY, Sarah, LADD, Paddy, GULLIVER, Mike. 2007. « Sign Language Peoples as Indigenous Minorities : Implications for Research and Policy ». *Environment and Planning A*, 39 (12), p. 2899-2915.
- BAUMAN, H-Dirksen. 1997. « Beyond Speech and Writing : Recognizing American Sign Language Literature in the MLA ». *Profession*, p. 168-179.
- 2003. « Redesigning Literature : The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry ». *Sign Language Studies*, 4 (3), p. 34-47.
- 2004. « Audism : Exploring the metaphysics of oppression ». *Journal of deaf studies and deaf education*, 9 (2), p. 239-246.
- 2008 (éd.). *Open Your Eyes : Deaf Studies Talking*. Minneapolis (Minnesota) : University of Minnesota.
- BAUMAN, H-Dirksen, MURRAY, Joseph. 2009. « Reframing : From Hearing Loss to Deaf Gain ». *Deaf Studies Digital Journal*, 1 (1), p. 1-10.
- 2014. *Deaf Gain : Raising the Stakes for Human Diversity*. Minneapolis (Minnesota) : University of Minnesota, 568 p.
- BAUMAN, H-Dirksen, NELSON, Jennifer L., ROSE, Heidi M. (éd.). 2006. *Signing the Body Poetic : Essays in American Sign Language Literature*. Berkeley (California) : University of California.
- BAUMAN, Richard. 1984. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights (Illinois) : Waveland.
- BAUMIE Brigitte (dir.). 2015. *Les mains fertiles. 50 poètes en langue des signes*. Paris : Éditions Bruno Doucey.
- BAYNTON, Douglas. 1996. *Forbidden signs : American culture and the campaign against sign language*. Chicago (Illinois) : University of Chicago, 235 p.

- BAZIN, Jean. 2008. *Des clous dans la joconde : L'anthropologie autrement*. Toulouse : Anacharsis.
- BECHTER, Frank. 2008. « The Deaf Convert Culture and Its Lessons for Deaf Theory ». In BAUMAN, H-Dirksen (éd.), *Open Your Eyes : Deaf Studies Talking*. Minneapolis (Minnesota) : University of Minnesota, p. 60-79.
- BEAUFILS, Thomas. 1997. « La Hollande, l'autre pays du structuralisme ». *Gradhiva*, n° 21, p. 96-116.
- BEAUPOIL-HOURDEL, Pauline. 2015. *Acquisition et Expression Multimodale de la Négation. Étude d'un Corpus Vidéo et Longitudinal de Dyades Mère-Enfant Francophone et Anglophone* [thèse de doctorat]. Université Sorbonne Paris Cité.
- BEBIAN, Auguste. 1817. *Essai sur les sourds-muets et sur le langage naturel, ou Introduction à une classification naturelle des idées avec leurs signes propres*. Paris : Dentu.
- BECKER, Howard S. 1982. *Arts Worlds*. Berkeley (California) : University of California.
- BECKER, Howard S., BUSCATTO, Marie (éd.). 2007. « Ethnographies of Artistic Work ». *Qualitative Sociology Review*, 3 (3).
- BEDOIN, Diane. 2018. *Sociologie du monde des sourds*. Paris : La découverte.
- BELISSEN, Patrick, ANGELE, Philippe, CHEMAOUN, Nadia, PUNSOLA, Ode, SANGLA, Jacques, VERGES, Jeanine. 2018. *Paroles de Sourds : à la découverte d'une autre culture*. La découverte : Paris.
- BELL, Alexander Graham. 1884. *Memoir upon the formation of a deaf variety of the human race*. Washington (District of Columbia) : National Academy of Sciences.
- BELLUGI, Ursula, FISCHER, Susan. 1972. « A comparison of sign language and spoken language ». *Cognition*, 1, p. 173-200.
- BELMAR, Guillem, GLASS, Maggie. 2019. « Virtual communities as breathing spaces for minority languages : Re-framing minority language use in social media ». *Adeptus*, n° 14.
- BENJAMIN, Walter. 1971. « La tâche du traducteur ». In BENJAMIN, Walter, *Oeuvres. I. Mythe et violence*. Paris : Denoël, p. 261-275.
- BENOIT, Hervé, GOLASZEWSKI, Mireille (dir.). 2010. « La langue des signes, une

langue vivante comme les autres ? ». *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation (NRAS)*, n° 29.

BENVENISTE, 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 357 p.

- 1974. *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, 288 p.

BENVENUTO, Andrea. 2008. « De l'égalité des intelligences à l'anti-pédagogie de la surdité ». *Les carnets de La Persagotière*, n° 7.

BENVENUTO, Andrea, SCHMITT, Pierre. 2013. « Se raconter en langue des signes, s'écrire en langue vocale. Les autobiographies de sourds, une écriture-traduction? ». In SCHWERTER, Stéphanie, DICK, Jennifer K. (éd.). 2013. *Traduire : transmettre ou trahir? Réflexions sur la traduction en sciences humaines*. Paris : MSH, p.197-207.

BERALS, Marie-Laure, GRIMAUD, Lin, SANCHOU, Paule (dir.). 2011. « Surdités : entre handicap et minorité culturelle ». *EMPAN*, n° 83.

BERBIER, Mitch. 2002. « Making Minorities : Cultural Space, Stigma Transformation Frames, and the Categorical Status Claims of Deaf, Gay, and White Supremacist Activists in Late Twentieth Century America ». *Sociological Forum*, 17 (4), pp. 553-591.

BERNARD, Yves. 2001. « Les congrès de sourds-muets après Milan : Paris, 1889, Chicago, 1893, Paris, 1900 ». *Surdités*, n° 4, p. 63-89.

BERNARD, Alexandre, ENCREVE, Florence, JEGGLI, Francis. 2007. *L'interprétation en langue des signes*. Paris : PUF, 174 p.

BERSON, Jessica. 2005. « *Performing Deaf Identity : Toward a Continuum of Deaf Performance* ». In Carrie SANDAHL, AUSLANDER, Philip (éd.), *Bodies in Commotion : Disability & Performance*. Ann Arbor (Michigan) : University of Michigan, p. 42-55.

BERTIN, Fabrice. 2010. *Ferdinand Berthier ou le rêve d'une nation sourde*. Angers : Monica Companys.

BERTRAND, David. 2018. « L'essor du féminisme en ligne : Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe ? ». *Réseaux*, n° 208-209, p. 232-257.

BHABHA, Homi. 1994. *The Location of Culture*. New York (New York) : Routledge.

- BIRDWHISTELL Ray. 1952. *Introduction to Kinesics : An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Louisville (Kentucky) : University of Louisville.
- BISSON, Frédéric. 2016. *La pensée rock : Essai d'ontologie phonographique*. Paris : Questions théoriques.
- BLANCHET, Philippe. « Sociolinguistique et luttes sociales ». *Langage et société*, 170 (2), p. 181-186.
- BLAU, Shane. 2017. « Indexing Gay Identities in American Sign Language ». *Sign Language Studies*, 18 (1), p. 5-40.
- BLANC, Alain. 2015. *Sociologie du handicap*. Paris : Armand Colin.
- BLONDEL, Marion. 2000. *Poésie enfantine dans les langues des signes : modalité visuo-gestuelle versus modalité audio-orale* [thèse de doctorat]. Université de Tours.
- BLONDEL, Marion, BOUTORA, Leïla. 2016. « Description linguistique de la Langue des Signes Française ». In BRAFFORT, Annelies (éd.), *La Langue des Signes Française (LSF) : modélisations, ressources et applications*. Londres : ISTE, p. 19-46.
- BLONDEL, Marion, MILLET, Agnès (dir.). 2019. « Langues des signes et genres discursifs ». *Lidil – revue de linguistique et de didactique des langues*, n° 60.
- BLONDEL, Marie, TULLER, Laurice. 2000. « La recherche sur la langue des signes : un compte rendu critique ». *Recherches linguistiques de Vincennes*, n° 29, p. 29-54.
- BLONDEL, Marion, BOUTET, Dominique, BEAUPOIL-HOURDEL, Pauline, MORGENSTERN, Aliyah. 2017. « La négation chez les enfants signeurs et non signeurs : des patrons gestuels communs ». *LIA*, 1(8), p. 143-176.
- BOAS, Franz. 1911. *Handbook of American Indian languages*. Washington (District of Columbia) : Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology.
- 1940. *Race, Language and Culture*. New York (New York) : MacMillan.
- BOEHRINGER, Sandra, BORNAND, Sandra, DEGORCE, Alice (dir.). 2018. « Jouer avec le genre dans les arts de la parole ». *Cahiers de littérature orale*, n° 82.
- BONNAL, Françoise. 2004. « Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et

- XIXe siècles ». *Surdités*, n° 5-6, p. 16-59.
- 2005. *Sémiogénèse de la langue des signes française : étude critique des signes de la langue des signes française attestés sur support papier depuis le XVIIIe siècle et nouvelles perspectives de dictionnaires* [thèse de doctorat]. Université de Toulouse-II.
- BONNEFOY, Yves. 2000. *La communauté des traducteurs*. Strasbourg : Presses universitaires.
- BORNAND, Sandra, LEGUY, Cécile. 2013. *Anthropologie des pratiques langagières*. Paris : Armand Colin.
- 2014 (dir.). *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomieclassique*. Paris : Karthala.
- BOSSARD, Suzy. 2015. *Précarité et rapports sociaux dans les métiers de service aux personnes : les auxiliaires de vie scolaire (AVS) dans l'Éducation nationale* [thèse de doctorat]. Université Lille 1.
- BOURDIEUR, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- BOUVET, Danielle. 1981. *La parole de l'enfant sourd : l'apport de la langue des signes dans le processus d'appropriation du langage par l'enfant sourd* [Thèse de doctorat]. EHESS.
- 1982. *La parole de l'enfant sourd*. Paris : PUF.
- BOUTET, Dominique, SALLANDRE, Marie-Anne, FUSELLIER-SOUZA, Ivani. 2010. « Gestualité humaine et langues des signes : entre continuum et variations ». *Langage et société*, n° 131, p. 55-74.
- BRADFORD, Shannon. 1996. *Voicing for Sign Language Theatre* [PhD dissertation]. Université du Texas à Austin.
- 2005 « The National Theatre of the Deaf : Artistic Freedom & Cultural Responsibility in the Use of American Sign Language ». In Carrie SANDAHL, AUSLANDER, Philip (éd.), *Bodies in Commotion : Disability & Performance*. Ann Arbor (Michigan) : University of Michigan, p. 86-94.
- BRAGG, Lois (éd). 2001. *Deaf World : A Historical Reader and Primary Sourcebook*. New York (New York) : New York University.
- BRAGG, Bernard, BERGMAN, Eugene. 1981. *Tales from a clubroom*. Washington

- (District of Columbia) : Gallaudet College.
- 1989. *Lessons in laughter : The autobiography of a deaf actor*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- BRAHIC, Bertrand. 2008. *Signer la Marseillaise*. Marseille : Images en manœuvres.
- BRANDL, Emmanuel. 2009. *L'ambivalence du rock entre subversion et subvention : une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*. Paris : L'Harmattan.
- BREGAIN, Gildas. 2018. *Pour une histoire du handicap au XXe siècle : Approches transnationales (Europe et Amériques)* ». Rennes : Presses universitaires.
- BREIVIK, Jan-Kåre. 2005. *Deaf identities in the Making : Local Lives, Transnational Connections*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University, 248 p.
- BREIVIK, Jan-Kåre, HAUALAND, Hilde, SOLVANG, Per. 2002. *Rome - A Temporary Deaf City ! Deaflympics 2001* [working paper]. Bergen : Stein Rokkan Centre for Social Studies.
- BRENTARI, Diane (éd.). 2010. *Sign Languages*. Cambridge (Massachusetts) : Cambridge University.
- BRISSETT, Dennis, EDGLEY, Charles. 1975. *Life as Theatre : A Dramaturgical Sourcebook*. Chicago (Illinois) : Aldine.
- BRODA, Martine (dir.) 1999. *La Traduction-poésie : à Antoine Berman*. Strasbourg : Presses universitaires.
- BROOK, Peter. 1987. *The Shifting Point*. New York (New York) : Harper & Row.
- 1977. *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*. Paris : Seuil.
- BRUEGGEMAN, Brenda Jo. 1999. *Lend Me Your Ear : Rhetorical Constructions of Deafness*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- 2000. « 'Writing Insight' : Deafness and Autobiography ». *American Quarterly*, 52 (2), p. 316-321.
- 2005. « Deaf, She Wrote : Mapping Deaf Women's Autobiography ». *Publications of the Modern Language Association of America*, 120 (2), p. 577-583.
- 2007. « Deaf Lives Leading Deaf Lives », *Sign Language Studies*, 7 (2), p. 111-134.
- 2009. *Deaf Subjects : Between Identities and Places*. New York (New York) : New York University Press.

- BURCH, Susan. 2002. *Signs of Resistance : American Deaf Cultural History, 1900 to 1942*. New York (New York) : New York University.
- BURCH, Susan, KAFER, Alison. 2010. *Deaf and disability studies : interdisciplinary perspectives*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- BUTON, François. 1997. « Bureaucratisation et délimitation des frontières de l'Etat : Les interventions administratives sur l'éducation des sourds-muets au XIXe siècle ». *Genèses*, 28, p. 5-28.
- 1999. *Les corps saisis par l'Etat, l'éducation des sourds-muets et des aveugles au XIXe siècle : contribution à la socio-histoire de l'Etat, 1789-1885* [thèse]. EHESS.
- 2001. « Le congrès de Milan : entre mythes et réalités ». *Surdités*, 4, p. 45-61.
- BUSCATTO, Marie. 2006. « Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques ». *Sociologie de l'Art*, OPuS 9 & 10, p. 87-105.
- 2008. « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique ». *Ethnologie française*, 38 (1), p. 5-13.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève. 1965. *Ethnologie et langage*. Paris : Gallimard.
- CALVET, Louis-Jean. 1999. « Aux origines de la sociolinguistique : la conférence de sociolinguistique de l'UCLA (1964) ». *Langage et société*, n° 88, p. 25-57.
- 2007. « La (socio)linguistique au filtre de l'inventaire des langues du monde. Et quelques considérations sur ses rapports avec la sociologie ». *Langage & Société*, n° 121-122, p. 259-273.
- CALVET, Louis-Jean, VARELA, Lia. 1999. « De l'analogique au digital : A propos de sociologie du langage et/ou sociolinguistique et/ou linguistique ». *Langage et société*, n° 89, p. 125-137.
- CANDAU, Joël, GAUCHER, Charles, HALLOY, Arnaud. 2012. « Gestes et cultures, un état des lieux ». *Anthropologie et Sociétés*, 36 (3), 9-26.
- CANTIN, Yann. 2018. *La communauté sourde de la Belle Epoque (1870-1920)*. Paris : Archives et Culture.
- CANTIN, Yann, CANTIN, Angélique. 2017. *Dictionnaire biographique des grands sourds en France. Les Silencieux de France (1450-1920)*. Paris : Archives et Culture.

- CANUT, Cécile. « De la sociolinguistique à la sociologie du langage : de l'usage des frontières ». *Langage et société*, n° 91, p. 89-95.
- CARMEL, Simon, MONAGHAN, Leila. 1991. « Studying Deaf Culture : An Introduction to Ethnographic Work in Deaf Communities ». *Sign Language Studies*, 73, p. 411-420.
- CEFAI, Daniel (éd.). 2010. *L'engagement ethnographique*. Paris : EHESS.
- CHAPOULIE, Jean-Michel. 2000. « Le travail de terrain, l'observation des actions et des interactions, et la sociologie ». *Sociétés contemporaines*, n° 40, p. 5-27.
- CHARLTON, James. 1998. *Nothing About Us Without Us : Disability Oppression and Empowerment*. Berkeley (California) : University of California.
- CHATEAUVERT, Julie. 2016a. « Qu'est-ce que la littérature en langue des signes ? ». *L'Information grammaticale*, n° 149, p. 8-15.
- 2016b. « Le tiers synesthète : espace d'accueil pour la création en langue des signes ». *Intermédiatités*, n° 27.
- CLERC, Laurent, 2001 [1852]. « Autobiography ». In BRAGG, Lois (dir.), *Deaf World : A Historical Reader and Primary Sourcebook*. New York (New York) : New York University, p. 2-9.
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University.
- COENEN-HUTHER, Jacques. 2003. « Le type idéal comme instrument de la recherche sociologique ». *Revue française de sociologie*, 44 (3), p. 531-547.
- COHEN, Hilary. 1989. « Theatre by and for the Deaf ». *The Drama Review (TDR)* 33 (1), p. 68-78.
- CORBALLIS, Michael. 2003. *From Hands to Mouth : The origins of language*. Princeton (New Jersey) : Princeton University.
- CORI, Marcel, DAVID, Sophie, LEON, Jacqueline (dir.). 2008. « Construction des faits en linguistique : la place des corpus ». *Langages*, n°171.
- CORKER, Mairian. 1998. *Deaf and Disabled, or Deafness Disabled? : Towards a Human Rights Perspective*. Londres : Open University Press.
- COURTIN, Cyril. 1998. *Surdité, langue des signes et développement cognitif* [thèse de doctorat]. Université Paris 5.

- 2007 (dir.). « Comment peut-on être sourd ? ». *Enfance*, n° 59.
- 2007. « L'enfant sourd en développement. Pour une approche globale de son éducation ». *Enfance*, n° 59, p. 212-219.
- CRONEBERG, Carl. 1965. « Sign Language Dialects ». In STOKOE, William, CASTERLINE, Dorothy, CRONEBERG, Carl (éd.), *A dictionary of American Sign Language on linguistic principles*. Silver Spring (Maryland) : Linstock, p. 313-320.
- CUCHE, Denys. 2004. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte.
- CUXAC, Christian. 1996. *Fonctions et structures de l'iconicité des langues des signes* [thèse de doctorat d'État]. Université Paris V.
- 2000. *La Langue des Signes Française : les Voies de l'Iconicité*. Paris : Ophrys.
- 2001a (dir.). « Les Langues des signes : une perspective sémiogénétique ». *Acquisition et interaction en langue étrangère* (Aile), 15. <https://doi.org/10.4000/aile.73>
- 2001b. « Les langues des signes : analyseurs de la faculté de langage ». *Aile*, 15, p. 11-36.
- 2003a (dir.). « La langue des signes. Statuts linguistiques et institutionnels ». *Langue française*, n°137.
- 2003b. « La langue des signes est-elle une langue ? Petite histoire d'une grande question ». *Langue française*, 2003, n° 137, p. 3-11.
- 2003c. « Langue et langage : un apport critique de la langue des signes française ». *Langue française*, n° 137, p. 12-31.
- 2004. « La Mimographie de Bébien: finalité et destin d'une écriture de la Langue des Signes Française ». *Surdités*, n° 5-6, p. 80-95.
- CUXAC, Christian, PIZZUTO, Elena Antinoro. 2010. « Émergence, norme et variation dans les langues des signes : vers une redéfinition notionnelle ». *Langage et société*, n° 131, p. 37-53.
- DAGRON, Jean. 2008. *Les silencieux : Chroniques de vingt ans de médecine avec les Sourds*. Paris : Presse Pluriel.
- DALLE, Patrice. 2003. « La place de la langue des signes dans le milieu institutionnel de l'éducation : enjeux, blocages et évolutions ». *Langue française*, n° 137, p. 32-

59.

- DALLE, Sophie. 2006. *Chercheurs, sourds et langage des signes : le travail d'un objet et de repères linguistiques en France du 17e au 21e siècle* [Thèse de doctorat]. Université de Toulouse-II.
- 2000. « Parcours de familles dans le bilinguisme ». *Surdités*, n° 3, p. 29-45.
 - 2006. « L'inscription d'un regard linguistique : écrire des langues gestuelles, penser la discipline ». *Sciences de la société*, n°67, p.57-76.
 - 2007. « Exposer l'image de locuteurs. Enjeux scientifiques et politiques d'une mise en scène publique ». In Philippe HERT, Marcel PAUL-CAVALLIER (éd.), *Sciences et frontières : Délimitations du savoir, objets et passages*, Louvain-la-Neuve : EME, p.177-210.
 - 2008. « Objet et acteurs de recherches : La montée en expertise de locuteurs de langues des signes ». *Revue d'Anthropologie des Connaissances*, 2 (1), p.97-114.
- DALLE-NAZEBI, Sophie Sylvain KERBOUC'H. 2013. « L'invisibilité du « travail en plus » de salariés sourds ». *Terrains & travaux*, n° 23, p. 159-177.
- DARROW, Alice-Ann, HELLER George. 1985. « Early Advocates of Music Education for the Hearing Impaired : William Wolcott Turner and David Ely Bartlett ». *Journal of Research in Music Education*, 33 (4), p. 269-279.
- DAVIDSON, Michael. 2006. « Hearing Things : The Scandal of Speech in Deaf Performance ». In BAUMAN, H-Dirksen, NELSON, Jennifer L., ROSE, Heidi M. (éd.), *Signing the Body Poetic : Essays in American Sign Language Literature*. Berkeley (California) : University of California, p. 216-233.
- DAVIS, Lennard. 1995. *Enforcing Normalcy : Disability, Deafness, and the Body*. New York (New York) : Verso.
- 1997 (éd.). *The Disability Studies Reader*. New York : Routledge.
 - 2002. « The End of Identity Politics and the Beginning of Dismodernism : On Disability as an Unstable Category ». In DAVIS, Lennard, *Bending Over Backwards : Disability, Dismodernism, and Other Difficult Positions*. New York (New York) : New York University.
 - 2007. « Deafness and the Riddle of Identity ». *The Chronicle of Higher Education*, 53 (19), p. B6.

- 2008. « Postdeafness ». In BAUMAN, H-Dirksen (éd.), *Open Your Eyes : Deaf Studies Talking*. Minneapolis (Minnesota) : University of Minnesota, p. 314-325.
- DEBAENE, Vincent. 2010. *L'adieu au voyage : L'ethnologie française entre sciences et littérature*. Paris : Gallimard.
- 2013. « Les deux livres de l'ethnologue : Ethnologie et littérature en France entre 1930 et 1955 ». *Recherches & Travaux*, 82, p. 39-51.
- DEBAISIEUX, Jeanne-Marie. 2005. « Les corpus oraux : Situation, exploitation linguistique. Bilan et perspectives ». *Scolia*, n° 19, p. 7-39.
- DECOUCHELLE, Denis. 1994. « Surdité, langage et identité : La nouvelle donne des jeunes générations ». *Sciences Sociales et Santé*, 12 (3), p. 101-128.
- DELAPORTE, Yves. 1986. « L'Objet et la méthode : Quelques réflexions autour d'une enquête d'anthropologie urbaine ». *L'Homme*, n° 97-98, p. 155-169.
- 1988. « Les chats du Père-Lachaise : Contribution à l'ethnozoologie urbaine ». *Terrain*, n° 10, p. 37-50.
- 1993. « D'un terrain l'autre : Réflexions sur l'observation participante ». In PETONNET, Colette, DELAPORTE, Yves ( d.), *Ferveurs contemporaines : Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth*. Paris : L'Harmattan, p. 321-340.
- 1998a. « Des noms silencieux : le système anthroponymique des sourds français ». *L'Homme*, 146, p. 7-45.
- 1998b. « La langue interdite ». *Informations sociales*, 65, p. 36-42.
- 1998c. « Le regard sourd : "Comme un fil tendu entre deux visages..." ». *Terrain*, 30, p. 49-66.
- 1999. « Le rire sourd : Figures de l'humour en langue des signes ». In E. Daphy et D. Rey-Hulman (dir.), *Paroles à rire*, Paris : Inalco, p. 233-262.
- 2000a. « Dire la parenté quand est sourd et muet. Structure et évolution des appellations en langue des signes ». *Ethnologie française*, 30 (1), p. 83-95.
- 2000b. «  tre sourd dans un monde entendant : destin, rencontre, transmission et rupture ». *Ethnologie française*, 30 (3), p. 389-400.
- 2002. *Les sourds, c'est comme  a: Ethnologie de la surdité*. Paris : Maison des sciences de l'homme, 2002, 398 p.

- 2004. *Le vêtement lapon*. Paris : Peeters.
 - 2005. *Dictionnaire de la langue des signes d'autrefois*. Paris : Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
 - 2007a. *Dictionnaire étymologique et historique de la langue des signes française : origine et évolution de 1200 signes*. Les Essarts-le-Roi : Editions du Fox, 678 p.
 - 2007b. « La trace des signes : de la photographie au dessin ». *Ethnologie française*, n° 37, p. 97-99.
- DELAPORTE, Yves, PELLETIER, Yvette. 2012. *Signes de Pont-de-Beauvoisin : Le dialecte du quartier des filles de l'Institution nationale des sourds-muets et sourdes-muettes de Chambéry (1910-1960)*. Limoges : Lambert Lucas.
- DE MEULDER, Maartje. 2015a. « The Legal Recognition of Sign Languages ». *Sign Language Studies*, 15 (4), p. 498-506.
- 2015b. « Sign Language Recognition : Tensions between Specificity and Universalism in International Deaf Discourses ». In FRIEDNER, Michele, KUSTERS, Annelies (éd.), *It's a Small World : International Deaf Spaces and Encounters*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University, p. 160-172.
 - 2019. « “So, why do you sign?” Deaf and hearing new signers, their motivation, and revitalisation policies for sign languages ». *Applied Linguistics Review*, 10 (4), p. 705-724.
- DE MEULDER, Maartje, HAUALAND, Hilde. 2019. « Sign language interpreting services : A quick fix for inclusion? ». *Translation and Interpreting Studies*.
- DE MEULDER, Maartje, HEYERICK, Isabelle. 2013. « (Deaf) Interpreters on Television: Challenging Power and Responsibility ». In MEURANT, Laurence, SINTE, Aurélie, VAN HERREWEGHE, Mieke, VERMEERBERGEN, Myriam (éd.), *Sign Language Research, Uses and Practices : Crossing Views on theoretical and applied sign language linguistics*. Berlin : De Gruyter, p. 111-136.
- DE MEULDER, Maartje, MURRAY, Joseph. 2017. « Buttering their Bread on Both Sides? The Recognition of Sign Languages and the Aspirations of Deaf Communities ». *Language Problems and Language Planning*, 41(2), p. 136-158.
- DE MEULDER, Maartje, MURRAY, Joseph, McKEE Rachel (éd.). 2019. *The Legal Recognition of Sign Languages : Advocacy and Outcomes Around the World*.

Bristol : Multilingual Matters.

- DE MEULDER, Maartje, NAPIER, Jemina, STONE, Christopher. 2018. « Designated or preferred? A deaf academic and two signed language interpreters working together for a PhD defense : A case study of best practice ». *International Journal of Interpreter Education*, 10(2), p. 5-26.
- DE MEULDER, Maartje, KRAUSNEKER, Verena, TURNER, Graham, CONAMA, John Bosco. 2019. « Sign Language Communities ». In HOGAN-BRUN, Gabrielle, O'ROURKE, Bernadette O'Rourke, *The Palgrave Handbook of Minority Languages and Communities*. London : Palgrave Macmillan, p. 207-232.
- DE MEULDER, Maartje, KUSTERS, Annelies, MORIARTY, Erin, MURRAY, Joseph. 2019. « Describe, don't prescribe : The Practice and Politics of Translanguaging in the Context of Deaf Signers ». *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 40 (10), p. 892-906.
- DENIOT, Joëlle-Andrée. 2012. *Édith Piaf. La voix, le geste, l'icône. Esquisse anthropologique*. Paris : Livredart.
- DERLON, Brigitte, JEUDY-BALLINI, Monique. 2015. « Arts et appropriations transculturelles ». *Cahiers d'anthropologie sociale*, 12 (2), p. 9-23.
- DERRIDA, Jacques. 1998. *Of grammatology*. Baltimore : Johns Hopkins University.
- DE VOS, Connie. 2016. « Sampling Shared Sign Languages ». *Sign Language Studies*, 16 (2), p. 204-226.
- DIANTEILL, Erwan. 2012. « Anthropologie culturelle ou anthropologie sociale ? Une dispute transatlantique ». *L'Année sociologique*, 62 (1), p. 93-122.
- DI MÉO, Guy (dir.). 2005. « Le renouveau des fêtes et des festivals ». *Annales de géographie*, n° 643.
- DURANTI, Alessandro. 1997. *Linguistic Anthropology*. Cambridge : Cambridge University.
- 2003. « Language as Culture in U.S. Anthropology ». *Current Anthropology*, 44 (3), p. 323-347.
- 2009. « L'oralité avec impertinence : Ambivalence par rapport à l'écrit chez les orateurs samoans et les musiciens de jazz américains ». *L'Homme*, n° 189, p. 23-48.

- EBERSOLD, Serge. 1997. *L'invention du handicap : la normalisation de l'infirmes*. Paris : CTNERHI.
- EBERSOLD, Serge, EVANS, Peter (dir.). 2003. *Les étudiants handicapés dans l'enseignement supérieur*. Paris : OCDE.
- ECO, Umberto. 1972. *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France.
- 1992. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset.
 - 1994. *La recherche de la langue parfaite*. Paris : Seuil.
 - 2006. *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*. Paris : Grasset.
- EDWARDS, Terra. 2012. « Sensing the rhythms of everyday life : Temporal integration and tactile translation in the Seattle Deaf-Blind community ». *Language in Society*, 41 (1), p. 29-71.
- 2014a. *Language Emergence in the Seattle DeafBlind Community* [PhD dissertation]. Université de Californie à Berkeley.
 - 2014b. « From compensation to integration : Effects of the pro-tactile movement on the sublexical structure of Tactile American Sign Language ». *Journal of Pragmatics*, n° 69, p. 22–41.
 - 2017. « Sign-creation in the Seattle DeafBlind community : A triumphant story about the regeneration of obviousness ». *Gesture*, 16 (2), p. 305-328.
 - 2018. « Re-Channeling Language : The Mutual Restructuring of Language and Infrastructure among DeafBlind People at Gallaudet University ». *Journal of Linguistic Anthropology*, n° 28, p. 273-292.
- ELEFTHERIADIS, Konstantinos. 2018. « Les festivals queer, lieux de formation de contre-publics transnationaux ». *Questions de communication*, 33 (1), p. 135-152.
- ENCREVE, Florence. 2012. *Les sourds dans la société française au XIXe siècle : Idée de progrès et langue des signes*. Grâne : Créaphis.
- ERTING, Carol, JOHNSON, Robert, SMITH Dorothy, SNIDER, Bruce (éd.). 1994. *The Deaf Way : Perspectives from the International Conference on Deaf Culture*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- ETHIS, Emmanuel (dir.). 2002. *Avignon, le public réinventé : Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris : Documentation française.

- EVANS-PRITCHARD. 1969. *Anthropologie sociale*. Paris : Payot.
- FERGUSON, Charles. 1959. « Diglossia ». *Word*, 15 (2), p. 325-340.
- FANT, Louie. 1972. *Ameslan : An Introduction to American Sign Language*. Silver Spring (Maryland) : National Association of the Deaf (NAD).
- FAULKNER, Robert R., BECKER, Howard S. 2008. « Studying Something You Are Part Of : The View From the Bandstand ». *Ethnologie française*, 38 (1), p. 15-21.
- FAURE, Sylvia. 2008 « Les structures du champ chorégraphique français ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 175, p. 82-97.
- FERNANDES, Jane K., MYERS, Shirley Shultz. 2010. « Inclusive Deaf Studies: Barriers and Pathways ». *The Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 15 (1), p. 17-29.
- FLÉCHET, Anaïs, GOETSCHÉL, Pascale, HIDIROGLOU, Patricia, JACOTOT, Sophie, MOINE, Caroline, VERLAINE, Julie (dir.). 2013. *Une histoire des festivals, XXe-XXIe siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 354 p.
- FISCHER, Susan. 1974. *Sign language and linguistic universals*. In Christian ROHRER, Nicolas RUWET (éd.), *Actes du colloque franco-allemand de grammaire transformationnelle*. Tübingen : Niemeyer, p. 187-204.
- FISCHER, Renate, LANE, Harlan (éd). 1993. *Looking Back : A Reader in the History of Deaf Communities and their Sign Languages*. Hamburg : Signum.
- FOISIL, Nadia. 2016. *Etre et avoir un corps : Corps quotidien, corps scénique*. Frankfurt am Main : Peter Lang.
- FOUGERE, Barbara. (en préparation). *Cinéma et Surdité [thèse de doctorat]*. Université Paris 1.
- FOSTER, Hal. 1996. *Le retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles : La lettre volée.
- FOUGEYROLLAS, Patrick, GAUCHER, Charles. 2013. « Personnes handicapées et droits humains : "Rien à notre propos sans nous" ». In SAILLANT, Francine, TRUCHON, Karoline (dir.), *Droits et cultures en mouvements*. Québec : Presses de l'université Laval, p. 81-99.
- FRANKLIN, Sarah. 1995. « Science as culture, cultures of science ». *Annual Review of Anthropology*, 24, 163-184.

- FRIEDNER, Michele, HELMREICH, Stefan. 2012. « Sound Studies Meets Deaf Studies ». *Senses & Society*, 7 (1), p. 72-86.
- FRIEDNER, Michele, KUSTERS, Annelies (éd.). 2015. *It's a Small World : International Deaf Spaces and Encounters*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- 2020. « Deaf anthropology ». *Annual Review of Anthropology*, n° 49.
- FRIEDRICH, Hugo. 2017. *L'art de la traduction*. Nice : Unes.
- FUSELLIER-SOUZA, Ivani. 2004. *Sémiogénèse des langues des signes : étude de langues des signes primaires (LSP) pratiquées par des sourds brésiliens* [thèse de doctorat]. Université Paris 8.
- GAILLARD, Henri, BUCHANAN, Bob. *Gaillard in Deaf America : A portrait of the deaf community, 1917*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- GALLAUDET, Edward Miner. 1983. *History of the College for the Deaf 1857-1907*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- GANNON, Jack. 1981. *Deaf Heritage : A Narrative History of Deaf America*. Silver Spring (Maryland) : National Association of the Deaf (NAD).
- GARCIA, Brigitte. 2000. *Contribution à l'histoire des débuts de la recherche linguistique sur la langue des signes française (LSF) : Les travaux de Paul Jouison* [thèse de doctorat]. Université Paris 5.
- 2004. « Paul Jouison et la construction d'un regard linguistique sur la Langue des Signes Française (LSF) ». *Surdités*, n° 5-6, p. 93-119.
- GARCIA, Brigitte, DERYCKE, Marc (dir.). 2010. « Sourds et langues des signes : norme et variations ». *Langage et société*, n° 131.
- GARREC, Christiane. 2010. *Théâtre des gestes : création, transmission à partir d'une langue gestuelle* [thèse de doctorat]. Université de Strasbourg.
- GINSBURG, Faye, RAPP, Rayna. 2013. « Disability Worlds ». *Annual Review of Anthropology*, 42, p. 53-68.
- GARFINKEL, Harold. 1984. *Ethnomethodological studies of work*. Cambridge : Polity.
- GARFINKEL, Harold, SACKS, Harvey. 1970. « On formal structures of practical actions ». In John MCKINNEY, Edward, TIRYAKIAN (éd.), *Theoretical Sociology : Perspectives and Development*. New York (New York) : Appleton

- Century Crofts, p. 337-366.
- GAUCHER, Charles. 2005. « Les sourds comme figures de tensions identitaires ». *Anthropologie et Sociétés*, 29 (2), p. 151-167.
- GAUCHER, Charles, VIBERT, Stéphane (dir.). 2010. *Les Sourds : aux origines d'une identité plurielle*. Bruxelles : Peter Lang.
- GEERTZ, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures*. New York (New York) : Basic Books.
- 1983. « Le sec et l'humide : irrigation traditionnelle à Bali et au Maroc ». In GEERTZ, Clifford, *Bali : interprétation d'une culture*, Paris : Gallimard, p. 86-107.
 - 1983. *Local knowledge : further essays in interpretive anthropology*. New York (New York) : Basic Books.
 - 1988. *Works and lives : the anthropologist as author*. Cambridge : Polity.
- GOFFMAN, Alice. 2014. *On the run : fugitive life in an American city*. Chicago : Chicago University.
- GOFFMAN, Erving, 1959. *The Presentation of the Self in Everyday Life*. New York (New York) : Anchor Books.
- 1964. « The Neglected Situation ». *American Anthropologist*, 66 (6), p. 133-136.
 - 1967. *Interaction Ritual. Essays on Face-to-face Behavior*. New York : Anchor Books.
 - 1974. « The theatrical frame ». In Erving GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York (New York) : Harper & Row.
 - 1979. « Footing ». *Semiotica*, 25 (1-2).
- GOICO, Sara. 2019. « The Impact of "Inclusive" Education on the Language of Deaf Youth in Iquitos, Peru ». *Sign Language Studies*, 19 (3), p. 348-374.
- GOLDIN-MEADOW, Susan, BRENTARI, Diane. 2017. « Gesture, sign, and language : The coming of age of sign language and gesture studies ». *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 40.
- GOODMAN, Nelson. 1976. *Languages of Art : An approach to a theory of symbols*. Indianapolis (Indiana) : Hackett.
- 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis (Indiana) : Hackett.
- GOODSTEIN, Harvey. 2006. *The Deaf Way II Reader : Perspectives from the Second International Conference on Deaf Culture*. Washington (District of Columbia) :

Gallaudet University.

- GOODWIN, Charles. 1981. *Conversational Organization : Interaction Between Speakers and Hearers*, New-York (New York) : Academic Press.
- 1994. « Professional vision », *American Anthropologist*, 96 (3), p. 606-633.
 - 1995. « Seeing in depth », *Social Studies of Science*, 25 (2), p. 237-274.
 - 2004. « A Competent Speaker Who Can't Speak : The Social Life of Aphasia », *Journal of Linguistic Anthropology*, 14 (2), p. 151-170.
 - 2007a. « Environmentally Coupled Gestures ». In DUNCAN Susan, CASSELL Justine, LEVY Elena (éd.), *Gesture and the Dynamic of Language*. Amsterdam : John Benjamins, p. 195-212.
 - 2007b. « Interactive Footing ». In HOLT Elizabeth, CLIFT, Rebecca, *Reporting talk : reported speech in interaction*. Cambridge : Cambridge University, p. 16-46.
 - 2010. « Constructing Meaning Through Prosody in Aphasia ». In Dagmar BARTHWEINGARTEN, Elisabeth REBER, Margret SELTING (éd.), *Prosody in Interaction*. Amsterdam : John Benjamins.
 - 2013. «The co-operative, transformative organization of human action and language». *Journal of Pragmatics*, n°46, p.8-23.
 - 2017. *Co-Operative Action*. Cambridge : Cedambridge University.
- GOODWIN, Charles, GOODWIN, Marjorie. 2004. « Participation ». In DURANTI, Alessandro, *A Companion to Linguistic Anthropology* (éd.). Malden (Massachusetts) : Blackwell, p. 222-244.
- 2012. « Car talk : Integrating texts, bodies, and changing landscapes ». *Semiotica*, n° 191, p. 257-286.
- GOODWIN, Charles, HERITAGE, John. 1990. « Conversation Analysis ». *Annual Review of Anthropology*, n° 19, p. 283-307.
- GOODWIN, Marjorie. 1980. « He-said-she-said : formal cultural proceedings for the construction of a gossip dispute activity ». *American Ethnologist*, n°7, p.674-695.
- GOODY, Jack. 1978. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris : Minuit.
- GRECO, Luca (dir.). 2014. « Recherches linguistiques sur le genre : Bilan et perspectives ». *Langage & Société*, 148 (2).

- 2018. *Dans les coulisses du genre : la fabrique de soi chez les Drag Kings*. Limoges : Lambert-Lucas.
- GREEN, Mara. 2014a. *The Nature of Signs : Nepal's Deaf Society, Local Sign, and the Production of Communicative Sociality* [PhD dissertation]. Université de California à Berkeley.
- 2014b. « Building the Tower of Babel : International Sign, Linguistic Commensuration, and Moral Orientation ». *Language in Society*, 43, p. 445-465.
- GREMION, Jean. 2017. *La création d'IVT : le théâtre des sourds de Paris*. Paris : IVT, 255 p.
- GRENIER, Line, LUSSIER, Martin. 2012. « Constructing Small Venues in Montreal : Theoretical Exploration on an Ongoing Project ». *MusiCultures*, 38 (1), p. 173-190.
- GROCE, Nora Ellen. 1985. *Everyone Here Spoke Sign Language : Hereditary Deafness on Martha's Vineyard*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press.
- GROUX-MOREAU, Laurine. 2016. « Hearing privilege in Deaf space : when academia meet activism ». In DE CRAENE, Valerie De Craene, WASSERBAUER, Marion, *Academia and Identity, when research meets activism : Experiences, opinions, insights and outlooks*.
- GROSJEAN, François. 1978. *Les variables temporelles dans la production de la perception de l'anglais, du français et de la langue des signes américaine* [thèse de doctorat]. Université de Paris 7.
- GROSJEAN, François, HARLAN, Lane (dir.). 1979. « La langue des signes ». *Langages*, n°56.
- GRUSON, Pascale, DULONG, Renaud (dir.). 2000. *L'expérience du déni : Bernard Mottez et le monde des sourds en débats*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 310 p.
- GRUENNAIS, Max-Peter. 1986. « Compte-rendu de l'exposé de John GUMPERZ dans le cadre du séminaire de L.J. Calvet (Sorbonne), le 3 juin 1986 ». *Langage et société*, n° 38, p. 88.
- GULLIVER, Mike. 2009. *DEAF space, a history : The production of DEAF spaces Emergent, Autonomous, Located and Disabled in 18th and 19th century France*

- [thèse de doctorat]. Université de Bristol.
- 2015. « The Emergence of International Deaf Spaces in France from Desloges 1779 to the Paris Congress of 1900 ». In FRIEDNER, Michele, KUSTERS, Annelies (éd.), *It's a Small World. International Deaf Spaces and Encounters*, Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- GULLIVER, Mike, FEKETE, Emily. 2017. « Deaf Geographies : An Emerging Field. ». *Journal of Cultural Geography*, 34 (2), p. 121-130.
- GULLIVER, Mike, KITZEL, Mary Beth. 2016. « Deaf Geographies ». In GERTZ, Genie, BOUDREAULT, Patrick Boudreault, *The SAGE Deaf Studies Encyclopedia*, Thousand Oaks : SAGE, p. 451-453.
- HABERT, Benoît. 2000. « Des corpus représentatifs : de quoi ? pour quoi, comment ? ». In BERGER, Mireille (dir.), *Linguistique sur corpus : études et réflexions*. Perpignan : Presses universitaires, p.11-58.
- 2004. « Outiller la linguistique : de l'emprunt de techniques aux rencontres de savoirs ». *Revue française de linguistique appliquée*, 9 (1), p. 5-24.
- 2005. « Face a la disette dans la profusion ». *Scolia*, n° 19, p.41-61.
- HABERT, Benoît, NAZARENKO, Adeline, SALEM, André. 1997. *Les linguistiques de corpus*. Paris : Armand Colin.
- HAMM, Mélanie. 2010. *L'apprentissage de l'écriture et la lecture chez les personnes sourdes et malentendantes* [thèse de doctorat]. Université de Strasbourg.
- HAMM, Mélanie (dir.). 2018. « La langue des signes, c'est comme ça : Langue des signes : état des lieux, description, formalisation, usages ». *Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage (Tipa)*, n° 34.
- HANKS, William. 1996. *Language and Communicative Practices*. Oxford : Westview.
- 1999. *Intertexts, Writings on Language, Utterance and Context*. Denver : Rowman and Littlefield.
- HANNERZ, Ulf. 2003. « Being there... and there... and there ! Reflections on multi-site ethnography ». *Ethnography*, 4 (2), p. 201-216.
- HARTIG, Rachel. 2013. *Franchir le fossé : biographie et représentations de la surdité*. Nantes : Airelles.
- HAUALAND, Hilde. 2007. « The Two-Week Village : The Significance of Sacred

- Occasions for the Deaf Community ». In INGSTAD, Benedicte, WHYTE, Susan (éd.), *Disability in Local and Global Worlds*. Berkeley : University of California Press, p. 33-55.
- 2011. « Interpreted Ideals and Relayed Rights : Video Interpreting Services as Objects of Politics ». *Disability Studies Quarterly*. 31(4).
- HAUALAND, Hilde, DE MEULDER, Maartje. 2019. « Sign language interpreting services : A quick fix for inclusion? ». *Translation and Interpreting Studies*.
- HAUALAND, Hilde, SOLVANG, Per, BREIVIK, Jan-Kåre. 2015. « Deaf Transnational Gatherings at the Turn of the Twenty-First Century and Some Afterthoughts ». In FRIEDNER, Michele, KUSTERS, Annelies (éd.), *It's a Small World. International Deaf Spaces and Encounters*, Washington (District of Columbia) : Gallaudet University, p. 47-56.
- HAVILAND, John. 2013. « The emerging grammar of nouns in a first generation sign language : Specification, iconicity, and syntax ». *Gesture*, 13 (3), p. 309-353.
- 2016. « “But you said ‘four sheep’!.”: (sign) language, ideology, and self (esteem) across generations in a Mayan family ». *Language & Communication*, 46, p. 62-94.
- HEINICH, Nathalie Heinich, SHAPIRO, Roberta (dir.). 2012. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : EHESS
- HERITAGE, John. 1984. *Garfinkel and Ethnomethodology*. Cambridge : Polity.
- HERRMANN, Annika, STEINBACH, Markus (dir.). 2011. « Nonmanuals in Sign Language ». *Sign Language & Linguistics*, 14 (1).
- HILL, Joseph C. 2017. « The Importance of the Sociohistorical Context in Sociolinguistics : The Case of Black ASL ». *Sign Language Studies*, 18 (1), p. 41-57.
- HOARAU, Jacques. 1994. « Jon Elster et les conventions artistiques ». *Espaces Temps*, n° 55-56, p. 30-35.
- HOFFMANN-DILLOWAY, Erika. 2008. « Metasemiotic Regimentation in the Standardization of Nepali Sign Language ». *Journal of Linguistic Anthropology*, 18 (2), p. 192-213.
- HOFFMANN-SCHICKEL, Karen. 2010. *Un Peuple du renne entre hier et demain : les*

- Sâmes de Kautokeino dans le Finnmark norvégien* [thèse de doctorat]. Université de Strasbourg.
- 2011a. « Ordering Burgers, Reordering Relations : Gestural interactions between hearing and d/Deaf Nepalis ». *Pragmatics*, 21(3), p. 373-391.
 - 2011b. « Lending a Hand : Competence Through Cooperation in Nepal's Deaf Associations ». *Language in Society*, 40(3), p. 385-306.
 - 2013. « (Don't) Write My Lips : Interpretations of the Relationship between German Sign Language and German across Scales of SignWriting Practice ». *Signs and Society*, 1(2), p. 243-272.
 - 2016. *Signing and Belonging in Nepal*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- HOFFMEISTER, Robert, HARVEY, Michael. 1996. « *Is there a psychology of the hearing?* ». In GLICKMAN, Neil, HARVEY, Michael (éd.), *Culturally Affirmative Psychotherapy with Deaf Persons*. Mahwan (New Jersey) : Lawrence Erlbaum, p. 73-98.
- HOWES, David. 2003. *Sensual Relations : Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor : University of Michigan Press.
- HUGOUNENQ, Hélène. 2009a. *Pratiques langagières des sourds et discours autour de la langue des signes : l'intégration en question* [thèse de doctorat]. EHESS.
- 2009b. « Les sourds aux prises avec l'intégration ». *Ethnologie française*, 39 (3), p. 403-413.
- HUMPHRIES, Tom. 1975. *Audism : The making of a word*. Unpublished manuscript.
- 2008. « Talking culture and culture talking ». In BAUMAN, H.-Dirksen (éd.), *Open your eyes : Deaf studies talking*. Minneapolis (Minnesota) : University of Minnesota, p. 35-41.
- HUMPHRIES, Tom, KUSHALNAGAR, Raja, MATHUR, Gaurav, NAPOLI Donna Jo, PADDEN, Carol, RATHMANN, Christian, SMITH, Scott. 2013. « The Right to Language ». *The Journal of Law, Medicine & Ethics*, 41 (4), p. 872-884.
- HYMES, Dell. 1964. « Towards ethnographies of communication ». *American Anthropologist*, 66 (6), p. 1-34.
- 1968. « The ethnography of speaking ». In FISHMAN, Joshua A. (éd.), *Readings in*

- the Sociology of Language*, La Haye : Mouton, p. 99–138.
- İLKBASAŞARAN, Deniz. 2015. « Social Media Practices of Deaf Youth in Turkey : Emerging Mobilities and Language Choice ». In FRIEDNER, Michele, KUSTERS, Annelies (éd.), *It's a Small World. International Deaf Spaces and Encounters*, Washington (District of Columbia) : Gallaudet University, p. 112-124.
- JACOB, Stéphanie. 2007. *Description des procédés linguistiques référentiels dans des narrations enfantines en Langue des Signes Française : Maintien et réintroduction des actants* [thèse de doctorat]. Université de Paris 8.
- JACQUES, Marie-Paule. 2005. « Pourquoi une linguistique de corpus ? ». In Williams G., *La linguistique de corpus*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 21-30.
- JANZEN, Terry (dir.). 2005. *Topics in Signed Language Interpreting: Theory and Practice*. Amsterdam : John Benjamins.
- JEGGLI, Francis. 2003. « L'interprétation français/LSF à l'université ». *Langue française*, 137, p. 114-123.
- JOHNSON, Robert. 1991. « Sign Language, Culture & Community in a Traditional Yucatec Maya Village ». *Sign Language Studies*, 73, p. 461-474.
- JOHNSTON, Trevor, ROEKEL, Jan van, SCHEMBRI, Adam. 2016. « On the Conventionalization of Mouth Actions in Australian Sign Language ». *Language and Speech*, 59 (1), p. 3-42.
- JOSSELIN DE JONG, J. P. B. de. 1935. *De Maleische Archipel als ethnologische studieveld*. Leiden : Ginsberg.
- JOSSELIN DE JONG, P.E. de. 1983. « Un champ d'étude ethnologique en transformation ». *L'Ethnographie*, n° 90-91, p. 75-86.
- JOUANNET, Guy. 1999. *L'écran sourd. Les représentations du sourd dans la création cinématographique et audiovisuelle*. Paris : CTNERHI.
- JOUISSON, Paul. 1995. *Ecrits sur la langue des signes française*. Paris : L'Harmattan.
- JOUSSE Marcel. 1974. *L'Anthropologie du geste*. Paris : Gallimard.
- KAYIATOS, Anastasia. 2010. « Sooner Speaking than Silent, Sooner Silent than Mute : Soviet Deaf Theatre and Pantomime after Stalin ». *Theatre Survey*, 51 (1), p. 5-31.
- KEEVALLIK, Leelo. 2010. « Bodily Quoting in Dance Correction ». *Research on*

- Language and Social Interaction*, 43 (4), p. 401-426.
- KENDON, Adam. 1975. « Gesticulation, speech and the gesture theory of language origins ». *Sign Language Studies*, 9, p. 349-373.
- 1988. *Sign languages of aboriginal Australia : Cultural, semiotic and communicative perspectives*. Cambridge : Cambridge University.
 - 1988. « How gestures can become like words ». In POYATOS, Fernando (éd.), *Cross-cultural perspectives in nonverbal communication*. Toronto : Hogrefe, p. 131-141.
 - 1990. « Gesticulation, quotable gestures and signs ». In MOERMAN, Michael, NOMURA, Masaichi (éd.), *Culture Embodied*. Osaka : National Museum of Ethnography. p. 53-77.
 - 1991. « Some considerations for a theory of language origins ». *Man*, 26, p. 602-619.
 - 1995. « Gestures as illocutionary and discourse markers in Southern Italian conversation ». *Journal of Pragmatics*, 23 (3), p. 247-279.
 - 2000. « Language and gesture: Unity or duality? ». In McNEILL, David (éd.), *Language and gesture*. Cambridge : Cambridge University, p. 47-63.
 - 2004. *Gesture : Visible action as utterance*. Cambridge : Cambridge University.
 - 2008. « Some reflections on the relationship between “gesture” and “sign” ». *Gesture*, 8(3), p. 348-366.
 - 2010. « Pointing and the problem of gesture : some reflections ». *Rivista di Psicolinguistica Applicata*, 10 (3), p. 19-30.
 - 2011. « Vocalisation, speech, gesture, and the language origins debate : an essay review on recent contributions ». *Gesture* 11(3), p. 349-370.
- KERBOUCH, Sylvain. 2006. *Le Réveil Sourd d’hier à aujourd’hui (1971 – 2006) : de l’action collective d’un mouvement culturel pour la réhabilitation de la Langue-des-Signes-Française, à l’affirmation d’une identité collective pour la participation sociale des sourds* [thèse de doctorat]. EHESS.
- 2012. *Le mouvement sourd d’hier à aujourd’hui (1970–2006) : De la langue des signes française à la reconnaissance sociale des sourds*, L’Harmattan, Paris.
- KIRSCH, David. 2011. « How Marking in Dance Constitute Thinking with the Body ». *Versus – Quaderni di studi semiotici*, 113-115, p. 179-210.
- KLEIBER, Georges, SCHNEDECKER, Catherine, THEISSEN, Anne (dir.). 2005. « De

- la linguistique de corpus à la relation partie-tout ». *Scolia*, n° 19.
- KLIMA, Edward, BELLUGI, Ursula. 1975. « Wit and poetry in American Sign Language ». *Sign Language Studies*, 1975, n° 8, p. 205-223.
- 1976. « Poetry and song in a language without sound ». *Cognition*, 1976, n° 4, p. 45-97.
- 1979. *The signs of language*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1979, 417 p.
- KOCHHAR-LINDGREN, Kanta. 2006. « Hearing Difference across Theatres : Experimental, Disability, and Deaf Performance ». *Theatre Journal*, 58 (3), p. 417-436.
- KRENTZ, Christopher. 2000. *A mighty change : an anthology of deaf American writing, 1816-1864*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- 2006. « The Camera as Printing Press : How Film Has Influenced ASL Literature ». In BAUMAN, H-Dirksen, NELSON, Jennifer L., ROSE, Heidi M. (éd.), *Signing the Body Poetic : Essays in American Sign Language Literature*. Berkeley (California) : University of California Press, p. 51-70.
- 2007. *Writing Deafness : The Hearing Line in nineteenth-century American Literature*. Chapel Hill (North Carolina) : University of North Carolina.
- 2009. « Open Your Eyes : Deaf Studies Talking (review) », *Sign Language Studies*, 10(1), p. 110-132.
- KROEBER, Alfred. 1952. *The Nature of Culture*. Chicago (Illinois) : University of Chicago.
- KUPER, Adam. 1994. « Culture, Identity and the Project of a Cosmopolitan Anthropology ». *Man*, 29 (3), p. 537-554.
- 1999. *Culture : The Anthropologists' Account*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University.
- KURZ, Christopher, CUCULICK, Jess. 2015. « International Deaf Space in Social Media : The Deaf Experience in the United States ». In Michele FRIEDNER, Annelies KUSTERS, (éd.), *It's a Small World : International Deaf Spaces and Encounters*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University, p. 225-235.

- KUSTERS, Annelies. 2010. « Deaf on the Lifeline of Mumbai ». *Sign Language Studies*, 10 (1), p. 36-68.
- 2011. « Deaf and Disability Studies: Do They Tango? ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 16 (4), p. 555.
- 2014. « Language ideologies in the shared signing community of Adamorobe ». *Language in Society*, 43, p. 139-158.
- KUSTERS, Annelies, DE MEULDER, Maartje. 2013. « Understanding Deafhood : In Search of Its Meanings ». *American Annals of the Deaf*, 158, p. 428-438.
- KUSTERS, Annelies, DE MEULDER, Maartje, FRIEDNER, Michele, EMERY, Steve. « On “diversity” and “inclusion”: Exploring paradigms for achieving Sign Language Peoples’ rights ». *MMG Working Paper 15-02*. Göttingen : Max Planck Institute for the Study of Religious and Ethnic Diversity.
- KUSTERS, Annelies, DE MEULDER, Maartje, O'BRIEN, Dai. 2017. *Innovation in Deaf Studies : The Role of Deaf Scholars*. New York (New York) : Oxford University.
- KUSTERS, Annelies, GREEN, Mara, MORIARTY, Erin, SNODDON, Kristin (éd.). 2020. *Sign Language Ideologies in Practice*. Berlin : De Gruyter.
- LABORIT, Emmanuelle. 1993. *Le cri de la mouette*. Paris : Robert Laffont.
- LABOV, William. 1975. *What is a Linguistic Fact ?*. Bloomington : Peter de Ridders.
- LACHANCE, Nathalie. 2002. *Analyse du discours sur la culture sourde au Québec : fondements historiques et réalité contemporaine* [thèse de doctorat]. Université de Montréal.
2007. *Territoire, transmission et culture sourde : Perspectives historiques et réalités contemporaines*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- LACROIX, Sandrine. Culture, handicap et éducation : l'émergence d'une culture sourde en Polynésie française [thèse de doctorat]. Université de Polynésie française.
- LADD, Paddy. 2003. *Understanding Deaf Culture : In Search of Deafhood*. Clevedon : Multilingual Matters.
- LADD, Paddy, LANE, Harlan. 2013. « Deaf Ethnicity, Deafhood, and Their Relationship ». *Sign Language Studies*, 13 (4), p. 565-579.
- LADMIRAL, Jean-René. 1979. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot.

- LANE, Harlan. 1976. *The wild boy of Aveyron*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press.
- 1984a. *The Deaf Experience : Classics in Language and Education*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University.
 - 1984b. *When the Minds Hears : a History of the Deaf*. New York (New York) : Random House.
 - 1992. *The Mask of Benevolence : Disabling the Deaf Community*. New York (New York) : Alfred A. Knopf.
 - 2005. « Ethnicity, Ethics, and the Deaf-World ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 10 (3), p. 291-310.
- LANE, Harlan, PILLARD, Richard, HEDBERG, Ulf. 2011. *The People of the Eye : Deaf Ethnicity and Ancestry*. Oxford : Oxford University Press.
- LANE, Harlan, HOFFMEISTER, Robert, BAHAN, Ben. 1996. *A Journey into the Deaf-World*. San Diego : DawnSignPress.
- LANTZ, Elise. *Des marginalités encadrées : étude des rapports au handicap dans différentes configurations associatives du monde du cirque contemporain français* [thèse de doctorat]. Université Montpellier 1.
- LE BRETON, David. 2006. *La saveur du monde : Une anthropologie des sens*. Paris : Métailié.
- LE CORRE, Geneviève. 2002. *L'organisation structurelle du sens en langue des signes française (LSF) : du statut "figural" du signe standard à l'isotopie "structurelle" du discours signé* [thèse de doctorat]. Université de Bretagne Occidentale (Brest).
- 2007. « La langue des signes française (LSF) ». *Enfance*, 59 (3), p. 228-236.
- LEIGH, Irene, MARCUS, Alan, DOBOSH, Patricia, ALLEN, Thomas. 1998. « Deaf/Hearing Cultural Identity Paradigms : Modification of the Deaf Identity Development Scale ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 3 (4), p. 329-338.
- LEIMDORFER, François. 2007. « Actualité de la sociologie du langage de Pierre Achard ». *Langage et société*, n° 121-122, p. 69-82.
- 2010. *Les sociologues et le langage*. Paris : MSH.
- LE MASTER, Barbara. 1997. « Sex differences in Irish Sign Language ». In HILL,

- Jane, P. J. MISTRY, P.J. , Lyle CAMPBELL, Lyle (éd.), *The Life of Language. Papers in Linguistics in Honor of William Bright*. Berlin : De Gruyter 67-85.
- LEROY, Elise. 2010. *Didactique de la langue des Signes Française, langue 1, dans les structures d'éducation en langue des signes : attitudes et stratégies pédagogiques de l'enseignement sourd* [thèse de doctorat]. Université Paris 8.
- LEVI-STRAUSS, Claude. 1951. « Language and the Analysis of Social Laws ». *American Anthropologist*, 53 (2), p. 155-163.
- LIDDELL, Scott. 1995. « Real, surrogate and token space : grammatical consequences in ASL ». In EMMOREY, Karen, REILLY, Judy (éd.), *Language, gesture and space*. Hillsdale (New Jersey) : Lawrence Erlbaum, p. 19-41.
- 1998. « Grounded blends, gestures, and conceptual shifts ». *Cognitive Linguistics*, 9 (3), p. 283–314.
- 2000. « Blended spaces and deixis in sign language discourse ». In McNEILL, David (éd.), *Language and gesture*. Cambridge : Cambridge University, p. 331–357.
- 2003. *Grammar, gesture and meaning in American Sign Language*. Cambridge : Cambridge University.
- LIDDELL, Scott, METZGER, Melanie. 1998. « Gesture in sign language discourse ». *Journal of Pragmatics*, 30 (6), p. 657-697.
- LIDDELL, Scott, JOHNSON, Robert. 1989. « American Sign Language : The phonological base ». *Sign Language Studies*, 64, p. 195-278.
- LIMOUSIN, Fanny. 2011. *Acquisition de la référence personnelle en LSF : analyse longitudinale des pointages, des formes nulles et des noms signés chez une enfant sourde de parents sourds* [thèse de doctorat]. Université Paris 8.
- LINTON, Ralph. 1967. *Le fondement culturel de la personnalité*. Paris : Dunod.
- LOOSELEY, David. 2015. *Édith Piaf : A Cultural History*. Liverpool : Liverpool University.
- LOWIE, Robert. 1940. « Native languages as ethnographic tools ». *American Anthropologist*, n° 42, p. 81-89.
- LUCAS, Ceil. 1995. « Sociolinguistic variation in ASL : The case of DEAF ». In LUCAS, Ceil (éd.), *Sociolinguistics in Deaf communities*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University, p. 3-25.

- 2001 (éd.). *The Sociolinguistics of Sign Languages*. Cambridge : Cambridge University Press.
- LUCAS, Ceil, BAYLEY, Robert. 2001. « The Importance of Variation Research for Deaf Communities ». *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, 7 (3), p. 175-189.
- LUCAS, Ceil, BAYLEY, Robert, VALLI, Clayton. 2001. *Sociolinguistic Variation in American Sign Language*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- LUCAS, Ceil, VALLI Clayton. 1992. *Language Contact in the American Deaf Community*. San Diego (Californie) : Academic Press.
- MACE, Fanny. *Mimésis et Langues des Signes : étude pragmatique de stratégies et dynamiques sémiotiques mimétiques observées dans des interactions spontanées en contextes émergent et international* [Thèse de doctorat]. Université Paris 8.
- MADEC, Anne, HUREAU, Daniel. 2001. « Les Sourds et les idéaux républicains ». *Surdités*, n°4, p. 12-21.
- MAHER, Jane. 1996. *Seeing language in sign : the work of William C. Stokoe*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1944. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. Chapel Hill (North Carolina) : University of North Carolina.
- 1963. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris : Gallimard.
- MATHUR, Gaurav, NAPOLI, Donna Jo (éd.). 2010. *Deaf around the world : the impact of language*. Oxford : Oxford University.
- McNEILL, David. 1992. *Hand and mind : What gestures reveal about thought*. Chicago : University of Chicago Press.
- 2000 (éd.). *Language and gesture*. Cambridge : Cambridge University.
- 2005. *Gesture and thought*. Chicago : University of Chicago.
- MARC Isabelle, 2013. « Musiques populaires transnationales : l'exemple de Brassens en Espagne ». In SCHWERTER, Stéphanie, DICK, Jennifer K. (éd.), *Traduire : transmettre ou trahir? Réflexions sur la traduction en sciences humaines*. Paris : MSH, p. 211-222.
- 2014. « Aznavour ou le drame nostalgique populaire ». *Volume !*, 11 (1), p. 55-67.

- 2015. « Joëlle-Andrée DENIOT, Édith Piaf. La voix, le geste, l'icône. Esquisse anthropologique ». *Volume !*, 12 (1), p. 172-174.
- 2017. « David LOOSELEY, Édith Piaf : A cultural History ». *Volume !*, 14 (1), p. 221-225.
- MARCELLINI, Anne, LEFEVRE, Nathalie, DE LÉSÉLEUC, Eric, BUI-XUAN, Gilles. 2000. « D'une minorité à l'autre... Pratique sportive, visibilité et intégration sociale de groupes stigmatisés ». *Revue Loisir et Société*, 23 (1), p. 251-272.
- MARCUS, George. 1995. « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography ». *Annual Review of Anthropology*, n° 24, p. 95-117.
- MARKOWICZ, Harry. 1972. « Some sociolinguistic considerations of American sign language ». *Sign Language Studies*, n° 1, p. 15-41.
- 1979. « La langue des signes : réalité et fiction ». *Langages*, n° 56, p. 7-12.
- MARKS, Annie. 2012. « Participation Framework and Footing Shifts in an Interpreted Academic Meeting ». *Journal of Interpretation*, 22 (1), article 4.
- MARSCHARK, Marc, PETERSON, Rico, WINSTON, Elizabeth (éd.). 2005. *Sign Language Interpreting and Interpreter Education : Directions for Research and Practice*. New York (New York) : Oxford University.
- MARSCHARK, Marc, SPENCER, Patricia Elizabeth (éd.). *Oxford Handbook of Deaf Studies, Language, and Education*. New-York (New York) : Oxford University Press, 2003.
- MARTINET, André. 1960. *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin.
- MATO, Ornela. 2017. *Les professionnels entendants de la surdité : transformation des dynamiques professionnelles suite à l'émergence du nouveau paradigme de la surdité dans les années 1970* [thèse de doctorat]. Université Paris 8.
- MAUGER, Gérard (dir.). 2006. *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès dans les univers artistiques*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- MAUSS, Marcel. 1936. « Les techniques du corps ». In MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF.
- MEAD, Margaret. 1939. « Native language as fieldwork tools ». *American Anthropologist*, 41 (2), p. 189-205.
- MEADOW, Kathryn. 1972. « Sociolinguistics, sign language, and the deaf sub-

- culture ». In O'ROURKE, Terrence, *Psycholinguistics and Total Communication : The State of the Art*. Washington (District of Columbia) : The American Annals of the Deaf, p. 19-33.
- MERCIER, Michel (dir.). 2004. *L'identité handicapée*. Namur : Presses universitaires.
- MESCH, Johanna. 2010. *Perspectives on the Concept and Definition of International Sign*. Helsinki : World Federation of the Deaf.
- METZGER, Melanie. 1999. *Sign Language Interpreting : Deconstructing the Myth of Neutrality*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet university.
- MEURANT, Laurence. 2008. *Le regard en langue des signes : anaphore en langue des signes française de Belgique (LSFB), morphologie, syntaxe, énonciation*. Rennes : Presses universitaires.
- MEYNARD, André. 1995. *Quand les mains prennent la parole*. Toulouse : Erès.
- 2008. *Surdité, l'urgence d'un autre regard : Pour un véritable accueil des enfants Sourds*. Toulouse : Erès.
- 2010. *Soigner la surdité et faire taire les Sourds : essai sur la médicalisation du Sourd et de sa parole*. Toulouse : Erès.
- MEYRAN, Régis. 2009. « Genèse de la notion de culture : une perspective globale », *Journal des anthropologues*, 118, p. 193-213.
- MILES, Dorothy, FANT, Louie. 1976. *Sign-Language Theatre and Deaf Theatre : New Definitions and Directions*. Northridge (California) : California State University.
- MILLET, Agnès, ESTEVE, Isabelle. 2010. « Transcrire et annoter la multimodalité : quand les productions des enfants sourds ré-interrogent les outils d'analyse ». *Lidil – revue de linguistique et de didactique des langues*, n° 42, p. 9-33.
- MINGUY, André. 2009. *Le réveil Sourd en France : Pour une perspective bilingue*. Paris : L'Harmattan.
- MIRZOEFF, Nicholas. 1995. *Silent Poetry, Deafness, Sign, and Visual Culture in Modern France*. Princeton (New Jersey) : Princeton University.
- MITCHELL, William J. T. 1989. « Gesture, Sign, and Play : ASL Poetry and the Deaf Community ». *MLA Newsletter*, 21 (2).
- 2001. « Seeing Disability ». *Public Culture*, 13 (3), p. 391-397.
- MIYAMOTO, Ritsuko, MORI, Soya. 2015. « Is Kenyan Sign Language a sister

- language of ASL? An analysis of language nativity through comparison between KSL and ASL ». *Japanese Journal of Sign Language Studies*, n° 24, p. 17-30.
- MONNERIE, Denis. 2012. « Nomination et organisation sociale : de la rencontre tardive de deux concepts anthropologique ». In CHAVE-DARTOEN, Cécile LEGUY et Denis MONNERIE, *Nomination et organisation sociale*. Paris : Armand Colin, p. 19-50.
- MONAGHAN, Leila. 1999. « Signing ». *Journal for Linguistic Anthropology (JLA)*, 9 (1-2), p. 227-229.
- 2011. « The Expanding Boundaries of Linguistic Anthropology : 2010 in Perspective ». *American Anthropologist*, 113 (2), p. 222-234.
- MONAGHAN, Leila, SCHMALING, Constanze, NAKAMURA, Karen, TURNER, Graham. 2003. *Many Ways to be Deaf : international variation in deaf communities*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet university.
- MONTEILLARD, Nathalie. 2001. « La langue des signes internationale. Aperçu historique et préliminaires à une description », *AILE*, 15, p. 97-112.
- MOODY, Bill. 2002. « International Sign : A Practitioner's Perspective ». *Journal of Interpretation*, I-47.
- 2007. « Literal v. Liberal : What is a faithful interpretation? ». *Sign Language Translator and Interpreter*, 1 (2).
- 2011. « What is a Faithful Interpretation? ». *Journal of Interpretation*, 21 (1), Article 4.
- MOTTEZ, Bernard. 1981. *La surdité dans la vie de tous les jours*. Paris : CTNERHI.
- 1987. « Expérience et usage du corps chez les sourds et ceux qui les fréquentent ». In ALBY, Jean-Marc, SANSOY, Patrick. (dir), *Handicap vécu, évalué*. Grenoble : La pensée sauvage, p. 107-116.
- 1992. « La surdité dans les sociétés française et américaine ». In Fondation franco-américaine, *Les sourds dans la société : éducation et accès, 16-18 octobre 1991, colloque franco-américain*. Paris : fondation franco-américaine, p. 37-39.
- 2006. *Les Sourds existent-ils ?* Paris : L'Harmattan.
- MOTTEZ, Bernard, MARKOWICZ, Harry. 1980. « The Social Movement Surrounding French Sign Language ». In BAKER, Charlotte, BATTISON, Robbin (éd.), *Sign*

Language and The Deaf Community : Essays in Honor of William C. Stokoe.
Silver Spring (Maryland) : National Association of the Deaf.

- MULLER, Alain Müller. 2009. « Dialogue avec Howard Becker : Comment parler de la société ? ». *Ethnographiques.org*, 19.
- MURRAY, Josphe, DE MEULDER, Maartje, LE MAIRE, Delphine. 2018. « An education in sign language as a human right ? An analysis of the legislative history and on-going interpretation of Article 24 of the UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities ». *Human Rights Quarterly*. Volume 40 (1), p. 37-60.
- MYERS, Shirley Shultz, FERNANDES, Jane K. 2010. « Deaf Studies : A Critique of the Predominant U.S. Theoretical Direction ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 15 (1), p. 30-49.
- NAKAMURA, Karen. 2006. *Deaf in Japan : Signing and the Politics of Identity*. Ithaca (New York) : Cornell University.
- NAPIER, Jemina. 2002. « The D/deaf-H/hearing Debate ». *Sign Language Studies*, 2 (2), p. 141-149.
- NAPIER, Jemina, McKEE, Rachel, GOSWELL, Della. 2006. *Sign Language Interpreting : Theory and Practice in Australia and New Zealand*. Annandale : Federation Press.
- NEVE, François-Xavier. 1996. *Essai de grammaire de la langue des signes française*. Genève : Droz.
- NICODEMUS, Brenda, CAGLE, Keith (éd.). 2015. *Signed Language Interpretation and Translation Research Selected Papers from the First International Symposium*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet university.
- NONAKA, Angela. 2004. « The forgotten endangered languages : Lessons on the importance of remembering from Thailand's Ban Khor Sign Language ». *Language in Society*, 33 (5), p. 737-767.
- 2009. « Estimating size, scope, and membership of the speech/sign communities of undocumented indigenous/village sign languages : The Ban Khor case study ». *Language and Communication*, 29 (3), p. 210-229.
- 2014. « (Almost) everyone here spoke Ban Khor Sign Language—Until they started

- using TS : Language shift and endangerment of a Thai village sign language ». *Language and Communication*, 38, p. 54-72.
- NYST, Victoria. 2010. « Sign languages in West Africa ». In BRENTARI, Diane (éd.), *Sign Languages*. Cambridge : Cambridge University, p. 405-432.
- 2012. « Shared Sign Languages ». In PFAU, Roland, STEINBACH, Markus, WOLL, Bencie (éd.), *Sign Language : An International Handbook*. Berlin : De Gruyter, p. 552-574.
- 2015a. « Sign language fieldwork ». In ORFANIDOU, Eleni, WOLL, Bencie, MORGAN, Gary (éd.), *Research Methods in Sign Language Studies : A Practical Guide*. Hoboken (New Jersey) : Wiley-Blackwell.
- 2015b. « The Sign Language Situation in Mali ». *Sign Language Studies*, 15 (2), p. 126-150.
- O'BRIEN, Dai. 2005. « What's the sign for pint? An investigation into the validity of two different models to describe Bristol's current Deaf pub culture » [mémoire de master]. Université de Bristol.
- O'BRIEN, Dai, EMERY, Steve. 2014. « The Role of the Intellectual in Minority Group Studies : Reflections on Deaf Studies in Social and Political Contexts ». *Qualitative Inquiry*, 20 (1), p. 27-36.
- OCHS, Elinor, SCHEGLOFF, Emmanuel, THOMPSON, Sandra (éd.). 1996. *Interaction and Grammar*. Cambridge : Cambridge University.
- OLERON Pierre, 1974. *Eléments de répertoire du langage gestuel des sourds-muets*. Paris : CNRS.
- 1978. *Le langage gestuel des sourds : syntaxe et communication*. Paris : CNRS.
- ORFANIDOU, Eleni, WOLL, Bencie, MORGAN, Gary (éd.). 2015. *Research Methods in Sign Language Studies : A Practical Guide*. Hoboken (New Jersey) : Wiley-Blackwell.
- PADDEN, Carol. 1999. « Deaf ». *Journal for Linguistic Anthropology (JLA)*, 9 (1-2), p. 59-60.
- PADDEN, Carol, HUMPRHIES, Tom. 1988. *Deaf in America. Voices From a Culture*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University.
- 2005. *Inside deaf culture*. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University.

- 2020. *Etre Sourd aux Etats-Unis : Les voix d'une culture*. Paris : EHESS.
- PANARA, Robert, PANARA, John. *Great Deaf Americans*. Springfield (Maryland) : T.J.
- PECQUEUX, Anthony, ROUEFF, Olivier (éd). 2009. *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris : EHESS, 284 p.
- PELLETIER, Armand, DELAPORTE, Yves. 2002. "Moi, Armand, né sourd et muet..." : *Au nom de la science, la langue des signes sacrifiée*. Paris : Plon.
- PENEFF, Jean. 1996. « Les débuts de l'observation participante ou les premiers sociologues en usine ». *Sociologie du travail*, 38 (1), p. 25-44.
- PEIRCE, Charles Sanders. 1978. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil.
- PERAN, Bruno. 2010. « Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage ». *Traduire*, 223, p. 66-77.
- PERINI, Marie. 2013. *Que peuvent nous apprendre les productions écrites des sourds ? : analyse de lectures écrites de personnes sourdes pour une contribution à la didactique du français écrit en formation d'adultes* [thèse de doctorat]. Université Paris 8.
- PETERS, Cynthia. 2000. *Deaf American Literature : From Carnival to the Canon*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet university.
- 2006. « Deaf American Theater ». In BAUMAN, H-Dirksen, NELSON, Jennifer L., ROSE, Heidi M. (éd.), *Signing the Body Poetic : Essays in American Sign Language Literature*. Berkeley (California) : University of California Press, p. 71-92.
- PFAU, Roland, STEINBACH, Markus, WOLL, Bencie (éd.). 2012. *Sign Language : An International Handbook*. Berlin : De Gruyter.
- PIETTE, Albert. 1996. *Ethnographie de l'action : l'observation des détails*. Paris : Métailié.
- PIKE, Kenneth. 1966. « Etic and emic standpoints for the description of behavior ». In SMITH, Alfred Goud (éd.), *Communication and culture. Readings in the codes of human interaction*. New York (New York) : Holt, Rinehart and Winston, p. 152-163.
- 1967. *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. The

Hague : Mouton.

- POLICH, Laura. 2005. *The Emergence of the Deaf Community in Nicaragua : With Sign Language You Can Learn So Much*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- POLLITT, Kyra. 2014. *Signart : (British) sign language poetry as Gesamtkunstwerk* [thèse de doctorat]. Université de Bristol.
- POWERS, Helen. 1972. *Signs of silence : Bernard Bragg and the National Theatre of the Deaf*. New York : Dodd Mead.
- PRADIER, Jean-Marie. 2001. « L'ethnoscénologie : Vers une scénologie générale ». *L'Annuaire théâtral*, 29, p. 51-68.
- 2013. « La performance ou la renaissance de l'action ». *Communications*, 92 (1), p. 277-290.
- PRATT, Mary Louise. 1986. « Fieldwork in common places ». In CLIFFORD, James, MARCUS, George, *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley (Californie) : University of California, p. 27-50.
- 1992. *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. London : Routledge.
- QUIPOURT, Christine, GACHE, Patrick. 2003. « Interpréter en langue des signes : un acte militant? ». *Langue française*, n° 137, p. 105-113.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. 1968. *Structure et fonction dans la société primitive*. Paris : Minuit.
- RANCIERE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- RASTIER, François. 2005. « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus ». In GEOFFREY, Williams (dir.), *La linguistique de corpus*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 31-46.
- RAUCH, André. 2009. « Quand l'ethnologie questionne le handicap ». *Ethnologie française*, 39 (3), p. 389-392.
- RAVAUD, Jean-François. 1999. « Modèle individuel, modèle médical, modèle social : la question du sujet ». *Handicap-Revue de sciences humaines et sociales*, 81, p. 64-75.
- 2001. « Vers un modèle social du handicap : L'influence des organisations internationales et des mouvements de personnes handicapées ». In

- RIEDMATTEN, Raphaël de, *Une nouvelle approche de la différence : comment repenser le handicap*. Genève : Médecine et Hygiène, p. 55-68.
- RAVAUD, Jean-François, FOUGEYROLLAS, Patrick. 2005. « La convergence progressive des positions franco-québécoises ». *Santé, Société et Solidarité*, n°2, p. 13-27.
- RENARD, Marc. *Ecrire les signes : la mimographie d'Auguste Bébien et les notations contemporaines*. Editions du Fox, 2004.
- RENARD, Marc, DELAPORTE, Yves. 2002. *Aux origines de la langue des signes française : Brouland, Pélissier, Lambert, les premiers illustreurs 1855-1865*. Paris : Langues des signes éditions.
- REY, Alain, MILNER, Jean-Claude, DELESALLE, Simone, BOURDIEU, Pierre, FAUCONNIER, Gilles. 1977. « Table ronde « linguistique et sociologie du langage ». *Langue française*, n° 34, p. 35-51.
- RISLER, Annie. 2000. *La langue des signes française, langue iconique : ancrage perceptivo-pratique des catégories du langage et localisme cognitif à travers l'étude de la motivation des signes et de la spatialisation des relations sémantiques*. Université de Toulouse 2.
- 2004. « Lire Rémi-Valade aujourd'hui ». *Surdités*, n° 5-6, p. 61-79.
- ROSENSTOCK, Rachel, NAPIER, Jemina. *International Sign : Linguistic, Usage, and Status Issues*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet university press.
- ROT, Gwenaële, VATIN, François. 2008. « L'enquête des Gaston ou les sociologues au travail : Jacques Dofny et Bernard Mottez à la tôlerie de Mont-Saint-Martin en 1955 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 175 (5), p. 62-81.
- ROUEFF, Olivier, SOFIO, Séverine. 2013. « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art ». *Le Mouvement Social*, n° 243, p. 3-7.
- ROUEFF, Olivier, PECQUEUX, Anthony (dir.). 2015. « Écouter de la musique ensemble. Ethnographies des écoutes musicales collectives ». *Culture et Musées*, n° 25.
- ROUSSEL, Céline, VENNETIER, Soline (dir.). 2019. *Discours et représentations du handicap : Perspectives culturelles*. Paris : Garnier.
- RUTHERFORD, Susan. 1993. *A Study of American Deaf folklore*. Burtonsville

- (Maryland) : Linstok.
- RYAN, Donna, SCHUCHMAN John (éd). 2002. *Deaf People in Hitler's Europe*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- SABRIA, Richard (dir.). 2006. « Les Langues des Signes (LS) : recherches sociolinguistiques et linguistiques ». Glottopol, n°7. http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_7.html
- SACKS, Oliver. 1989. *Seeing Voices. A Journey Into the World of the Deaf*. Berkeley (California) : University of California.
- SACKS, Harvey, SCHEGLOFF, Emmanuel, JEFFERSON, Gail. 1974. « A simplest systematics for the analysis of turn taking in conversation ». *Language*, 50, p. 696-735.
- SAHLINS, Marshall. 1999. « Two or Three Things that I Know about Culture ». *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5 (3), p. 399-42.
- SALLANDRE, Marie-Anne. 2003. *Les unités du discours en Langue des Signes Française : tentative de catégorisation dans le cadre d'une grammaire de l'iconicité* [Thèse de doctorat]. Université Paris 8.
- SANDAHL, Carrie. 2005. « From the Streets to the Stage: Disability and the Performing Arts ». *PMLA*, 120 (2), p. 620-624.
- SANDAHL, Carrie, AUSLANDER, Philip (éd.). 2005. *Bodies in Commotion : Disability & Performance*. Ann Arbor (Michigan) : University of Michigan.
- SANDLER, Wendy, LILLO-MARTIN, Diane. 2006. *Sign Language and Linguistic Universals*. Cambridge (Massachusetts) : Cambridge University.
- SAUSSURE, Ferdinand (de). *Cours de linguistique générale*. Lausanne : Payot.
- SCHECHNER, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia : University of Pennsylvania.
- 1988. *Performance Theory*. New York (New York) : Routledge.
- SCHEMBRI, Adam, JOHNSTON, Trevor. 2012. « Sociolinguistic aspects of variation and change ». PFAU, Roland, STEINBACH, Markus, WOLL, Bencie (éd.). 2012. *Sign Language : An International Handbook*. Berlin : De Gruyter, p. 788-816.
- SCHETRIT, Olivier. 2016. *La culture sourde : approche filmique de la création artistique et des enjeux identitaires des sourds en France et dans les réseaux*

transnationaux [thèse de doctorat]. EHESS.

- SCHETRIT, Olivier, SCHMITT, Pierre. 2013. « Théâtre en langue des signes, théâtre de l'altérité ? Sourds, entendants et interculturalité autour de l'International Visual Theatre ». *Voix plurielles*, 10 (2), p. 110-119.
- SCHMITT, Pierre. 2010. « Une langue en situation de handicap : Les sourds et la langue des signes face à la catégorie du handicap ». *Émulations*, n° 8, p. 57-70.
- 2011a. « Les Survivants : l'interaction sourds-entendants, enjeu des créations en langue des signes ? ». *Synergies France*, p.105-112.
 - 2011b. Compte-rendu. « Sourds et langue des signes : norme et variations (*Langage & Société*, n° 131, mars 2010) ». *Revue des sciences sociales*, n° 46.
 - 2012a. « Points de vue etic et emic pour la description de la surdité ». *ALTER - Revue Européenne de Recherche sur le Handicap*, 6 (3), p. 201-211.
 - 2012b. « De la musique et des sourds : Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens ». In BACHIR-LOOPUYT, Talia, IGLESIAS, Sara, LANGENBRUCH, Anna (éd.), *Musik - Kontext – Wissenschaft. Musiques, contextes, et savoirs : Perspectives interdisciplinaires sur la musique*. Frankfurt am Main : Peter Lang, p. 221-233.
 - 2013a. « Sciences sociales, sourds et langue des signes : d'un champ d'expérience-s à un champ d'étude ». *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, n° 64, p. 15-28.
 - 2013b. « New Directions in the Study of Deaf/Hearing Interaction in a Deaf World ». In COELHO, Orquídea Coelho, KLEIN, Madalena (éd.), *Cartographies of Deafness : Communities, Languages, Practices and Pedagogies*, Porto : Livpsic, p. 365-74.
 - 2015. « A Global Stage : Sign Language Arts and Festivals as International Deaf Spaces », In FRIEDNER, Michele, KUSTERS, Annelies (éd.), *It's a Small World : International Deaf Spaces and Encounters*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University, p. 160-172.
 - 2016. « Sourds et interprètes dans les arts et médias : mises en scène contemporaines de la langue des signes ». *Glottopol*, n° 27, p. 130-140.
 - 2017. « Representations of Sign Language, Deaf People and Interpreters in the Arts

- and the Media » [trad. Luce AUBRY]. *Sign Language Studies*, 18 (1), p. 130-147.
- SCHMITT, Florent, SCHMITT, Pierre. 2011. « Art, politique et langue des signes ». *Inter - Art actuel*, n° 108, p. 52-55.
- 2016. « Portrait de l'ethnographe en artiste ». *Revue des Sciences Sociales* n° 56, p. 82-95.
- SCHNEIDER, Mathieu. 2017. « Des lieux, des musiques, une ville : L'expérience musicale franco-allemande ». In PIJAUDIER-CABOT, Joëlle, RECHT, Roland, *Laboratoire d'Europe, Strasbourg 1880-1930*, Strasbourg : Musées de la Ville de Strasbourg, p. 104-117.
- SCHUTZ, Alfred. 2006. « Faire de la musique ensemble : Une étude des rapports sociaux ». *Sociétés*, 3, p.15-28.
- SCHWERTER, Stéphanie, DICK, Jennifer K. (éd.). 2013. *Traduire : transmettre ou trahir? Réflexions sur la traduction en sciences humaines*. Paris : MSH.
- SEGUILLON, Didier. 2001. « Paris et les premiers Jeux mondiaux des sourds de 1924 ». *Surdités*, 4, p. 90-105.
- SEGUILLON, Didier. 1998. *De la gymnastique amorosienne au sport silencieux : le corps du jeune sourd entre orthopédie et intégration ou l'histoire d'une éducation à "corps et à cri" - 1822-1937* [Thèse de doctorat]. Université Victor Segalen de Bordeaux II.
- 2001. « Paris et les premiers Jeux mondiaux des sourds de 1924 ». *Surdités*, n° 4, p. 90-105.
- SILVERSTEIN, Michael. 2006. « How We Look from Where We Stand ». *Journal of Linguistic Anthropology*, 16 (2), p. 269-278.
- SIRAN, Jean-Louis. 2004. « Des Sourds : Et de ce qui s'ensuit pour l'anthropologie ». *L'Homme*, n° 169, p. 173-185.
- SMITH, Bonnie, HUTCHISON, Beth (éd.). 2004. *Gendering Disability*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- SNYDER, Sharon, MITCHELL, David. 2000. *Narrative Prosthesis : Disabilities and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor (Michigan) : University of Michigan.
- 2006. *Cultural Locations of Disability*. Chicago : University of Chicago.
- 2008. « "How Do We Get All These Disabilities in Here?" : Disability Film Festivals

- and the Politics of Atypicality ». *Canadian Journal of Film Studies*, 17 (1), p. 11-29.
- STOCZKOWSKI, Wiktor. 2007. « Racisme, antiracisme et cosmologie lévi-straussienne : Un essai d'anthropologie réflexive ». *L'Homme*, 182, p. 7-52.
- STOKOE, William. 1960. *Sign Language Structure : An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf*. Buffalo (New York) : University of Buffalo, 78 p.
- 1970. « Sign language diglossia ». *Studies in Linguistics*, n° 21, p. 27-41.
- 1972. *Sign and Culture : A Reader for Students in American Sign Language*. Silver Spring (Maryland) : Linstok.
- STOKOE, William, CASTERLINE, Dorothy, CRONEBERG, Carl. 1965. *A dictionary of American Sign Language on linguistic principles*. Silver Spring (Maryland) : Linstock.
- STREMLAU, Tonya (éd.). 2002. *The Deaf Way II Anthology : A Literary Collection by Deaf and Hard of Hearing Writers*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- STIKER, Henri-Jacques. 1982. *Corps infirmes et société : Essai d'anthropologie historique*. Paris : Aubier Montaigne.
- 2009. *Les métamorphoses du handicap de 1970 à nos jours*. Grenoble : Presses universitaires.
- SURBEZY, Agnès, PERAN, Bruno. 2010. « Surtitrage et Langue des Signes : l'expérience d'une complicité ». *Traduire*, 223, p. 78-88.
- SUTTON-SPENCE, Rachel. 2005. *Analysing Sign Language Poetry*. Londres : Palgrave Macmillan.
- SUTTON-SPENCE, Rachel, WEST, Donna. 2011. « Negotiating the Legacy of Hearingness ». *Qualitative Inquiry*, 17(5), p. 422-432.
- SUTTON-SPENCE, Rachel, WOLL, Bencie. 1999. *The Linguistics of British Sign Language : An Introduction*. Cambridge : Cambridge University.
- SUPALLA, Ted. 1991. « Deaf folklife film collection project ». *Sign Language Studies*, 70, p. 73–82.
- SWEETSER, Eve. 2009. « What does it mean to compare language and gesture ?

- Modalities and contrasts ». In GUO, Jiansheng, LIEVEN, Elena, BUDWIG, Nancy, ERVIN-TRIPP, Susan, NAKAMURA, Keiko, OZCALISKAN, Seyda (éd.), *Crosslinguistic approaches to the psychology of language : Studies in the tradition of Dan Isaac Slobin*. New York (New York) : Psychology Press, p. 357-366.
- TAUB, Sarah. 2001. *Language from the body : Iconicity and metaphor in American Sign Language*. Cambridge : Cambridge University Press.
- TENEN, Dennis. 2017. *Plain Text : The Poetics of Computation*. Stanford (California) : Stanford university.
- TOMASELLO, Michael. 2008. *Origins of Human Communication*. Cambridge (Massachusetts) MIT.
- TURNER, Victor. 1967. *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual*. London : Cornell University.
- 1968. *The Drums of Affliction : A Study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia*. London : Oxford University Press.
- 1969. *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Publishing Company.
- 1982. *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*. New York : PAJ Publications.
- 1987. *The Anthropology of Performance*. New York : PAJ Publications.
- VALLI, Clayton, LUCAS, Ceil. 1996. *Linguistics of American Sign Language*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University.
- VAN CLEVE, John (éd). 1987. *Gallaudet encyclopedia of deaf people and deafness*. New York (New York) : McGraw-Hill.
- VAN CLEVE, John, CROUCH, Barry. 1989. *A Place of Their Own : Creating the Deaf Community in America*. Washington (District of Columbia) : Gallaudet University Press.
- VEDITZ, George. 1912 . « President's message ». In *Proceedings of the Ninth Convention of the National Association of the Deaf and Third World's Congress of the Deaf, 1910*. Philadelphia : Philocopus.
- VENNETIER, Soline. 2016. « La controverse autour des implants cochléaires : évaluer

- les “allures de vie” des personnes sourdes ». *Incidence*, n° 12, p. 187-205.
- 2020. « Implantation cochléaire et régulation juridique des relations entre les sourds et la médecine de l’oreille dans les années 1990 et 2000. L’exemple de deux associations françaises de défense des sourds ». *Aequitas - Revue de Développement humain, handicap et changement social*, 26 (2), p. 23-36.
- VERMEERBERGEN, Myriam. 2006. « Past and current trends in sign language research ». *Language & Communication*, 26 (2), p. 168-192.
- VILLE, Isabelle. 2014. « Les savoirs de la sociologie ». In Charles GARDOU (dir.), *Handicap, une encyclopédie des savoirs*. Toulouse : Erès, p. 399-414.
- VILLE, Isabelle, RAVAUD, Jean-François (dir.). 2007. « French Disability Studies ». *Scandinavian Journal of Disability Research* », 9 (3-4).
- VILLE, Isabelle, FILLION, Emmanuelle, RAVAUD, Jean-François. 2014. *Introduction à la sociologie du handicap : Histoire, politiques et expérience*. Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- VIROLE, Benoît (éd.). 1996. *Psychologie de la surdité*. Louvain-la-Neuve : De Boeck, 459 p.
- WADENSJO, Cecilia. 1992. *Interpreting as Interaction : On Dialogue-interpreting in Immigration Hearings and Medical Encounters*. Linköping : Linköpings universitet.
- 1998. *Interpreting as Interaction*. London : Longman.
- WALDFOGEL, Joel. *Digital Renaissance: What Data and Economics Tell Us about the Future of Popular Culture*. Princeton (New Jersey) : Princeton University Press.
- WEBER, Max. *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris : Métailié, 1998.
- WORLD FEDERATION OF THE DEAF. 1975. *Gestuno, International Sign Language of the Deaf, Langage Gestuel International des Sourds*. Carlisle : The British Deaf Association.
- 2019. « Complementary or diametrically opposed: Situating Deaf Communities within ‘disability’ vs ‘cultural and linguistic minority’ constructs. Position Paper ».
- WILCOX, Sherman (éd.). 1989. *American deaf culture : An anthology*. Silver Spring

- (Maryland) : Linstock Press.
- WILCOX, Sherman, SHAFFER, Barbara. 2005. « Towards a cognitive model of interpreting ». In JANZEN, Terry (éd.), *Topics in Signed Language Interpreting : Theory and practice*. Amsterdam : John Benjamins, p. 27-50.
- WILLIAMS, Geoffrey (dir.). 2005. *La linguistique de corpus*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 420 p.
- WOLL, Bencie. 1981. « Question Structure in British Sign Language ». In WOLL, Bencie, KYLE, James, DEUCHAR, Margaret, *Perspectives on British Sign Language and Deafness*. London : Croom Helm, p. 136-149.
- 2016. « Sociolinguistics of Deaf Communities ». *Journal of Sociolinguistics*, 20 (2), p. 245-249.
- 2018. « The consequences of very late exposure to BSL as an L1 ». *Bilingualism : Language and Cognition*, 21 (5), p. 936-937.
- WHYNOT, Lori. 2016. *Understanding International Sign : A Sociolinguistic Study*. Washington (District of Columbia): Gallaudet University Press.
- WILBUR, Ronnie. 1977. « An explanation of deaf children's difficulty with certain syntactic structures of English ». *The Volta Review*, 79, p. 85-92.
- 2000. « The Use of ASL to support the Development of English and Literacy ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 5 (1), p. 81-104.
- WILSON, Frank. 1998. *The Hand : How its use shapes the brain, language, and human culture*. New York : Pantheon.
- WOODWARD, James. 1972. « Implications for Sociolinguistic Research among the Deaf ». *Sign Language Studies*, n° 1, p. 1-7.
- 1973. « Some Observations on Sociolinguistic Variation and American Sign Language ». *Kansas Journal of Sociology*, 9 (2), p. 191-200.
- 1978. « All in the Family : Kinship Lexicalisation across Sign Languages ». *Sign Languages Studies*, n° 19, p. 121-138.
- 1982. *How you gonna get to heaven if you can't talk with Jesus : On Depathologizing Deafness*. Silver Spring (Maryland) : T.J.
- WRIGLEY, Owen. 1996. *The Politics of Deafness*. Washington (District of Columbia): Gallaudet University

- ZACHARY, Samuel J. 1995. « The National Theatre of the Deaf and the Teatr mimiki i zhesta: Two Views on Theatre of the Deaf ». *Theatre Topics*, 5 (1), p. 53-67.
- ZESHAN, Ulrike. 2007. « Roots, leaves and branches : The typology of sign languages ». In QUADROS, R.M. de (éd.), *Sign Languages: Spinning and unraveling the past, present and future. Forty five papers and three posters from the 9th Theoretical Issues In Sign Language Research Conference, Florianopolis, Brazil, December 2006*. Petropolis : Editoria Arara Azul.
- ZESHAN, Ulrike, DE VOS, Connie. 2012. *Sign Languages in Village Communities : Anthropological and Linguistic Insights*. Berlin : De Gruyter.

Annexes

Annexe 1 - « Amsterdam Manifesto »

POST AS WIDELY AS POSSIBLE

Amsterdam Manifesto (revised August 21, 2000)

Since the TISLR2000 conference, there has been general consensus among participants, Deaf and hearing alike, that the conference has not been Deaf-friendly due to various reasons. Over 35 of us gathered outside of the conference on Wednesday, July 26, 2000, to address the problems that have come up during the conference. The following manifesto summarizes the main points we have agreed on during the meeting.

One main problem is that there has been no full access to academic discourse for the Deaf participants. This has partly to do with the selection of official languages that were declared for the conference. We know that around the world, the lingua franca within the scientific community, if not in the broader community, is English.

It is just as important to agree on a “lingua franca” for the scientific Deaf community, since the advantages are many: (i) using a lingua franca that is widely understood by the international scientific Deaf community will provide access to as wide a Deaf audience as possible; (ii) it will be financially more efficient to pay for a few interpreters to translate into one language, i.e. the lingua franca, which is understood by most of the audience rather than pay for individual interpreters from each of the many countries which would perhaps benefit only one or two participants; (iii) if one provides interpreters in one sign language that all people know, and provides interpreters in that same language for all sessions, Deaf attendees will not be constrained by the availability of interpreters and will have full freedom in choosing which session to attend, like their hearing peers.

It seems that BSL and ASL are the two signed languages which fit the criteria for a “lingua franca” for the scientific Deaf community, since they are widely understood by Deaf scientists from around the world. Thus we have agreed at the meeting that the official signed languages to be used for linguistics conferences should gradually include, over a span of 10 years, both BSL and ASL. Since this is an international setting, one should show respect and cultural sensitivity to the international audience by reducing the American (and British) culture-specific aspects of these signed languages and by making heavy use of the universal aspects of the signed languages.

The signed languages named above are mainly for TISLR conferences, but for a smaller international conference, it may make better sense to use another sign language that is widely understood by the audience, e.g. Swedish Sign Language if the conference consists mostly of participants from the Scandinavia area.

Note that these languages are for the purpose of linguistics conferences only, since there is a need to discuss technical material in depth and therefore a need to use a full signed language. We are not discussing whether to select a ‘lingua franca’ for other international Deaf-related events, like those focusing on sports, art, and/or culture (e.g. Deaf Way).

In addition to using the ‘lingua franca’ at scientific gatherings, we fully support providing access in the local signed language, since this serves to recognize the signed language on

POST AS WIDELY AS POSSIBLE

an international level and empowers the local Deaf community, the kind of support which is always sorely needed everywhere.

Thus, we strongly encourage future TISLR (and other conference) organizing committees to follow these guidelines:

- (1) That the official languages of the conference should include English, the local signed language, BSL, and ASL; (in which case access through English should also be provided through computer-aided real-time captioning (CART) services);
- (2) That the committee should ensure there are sufficient funds to provide sign language interpreters for all simultaneous sessions of the conference and for all social events during the conference.
- (3) That there should be at least one Deaf scientist on the organizing committee to ensure that necessary steps are taken to provide full access for the whole scientific community.

One should keep in mind that most of sign language research is dependent on Deaf RA's (research assistants) and on data from native Deaf signers. If it were not for the hard work of these Deaf researchers, very little progress would have been made in sign language research! One must never forget to acknowledge their contributions, and one way to acknowledge their work is by giving something back to the signing community. The sign language researchers can easily do this by following the above guidelines and thereby making the conferences more Deaf-friendly. Participants who bring their own interpreters can afford to do so only because they are receiving grants or have salaried jobs. This puts Deaf students especially at a great disadvantage, since they do not have either, a situation which is unfair since the conference is also for linguists-in-training. If the conference can be made Deaf-friendly through the above guidelines, it will provide a platform on which prospective Deaf linguists can learn about the state of art in sign language research. Attracting more Deaf linguists this way can only serve to raise the overall quality of sign language research.

In sum, the ultimate goal behind these guidelines is to promote academic discourse among the Deaf and hearing linguists so that they can learn and benefit from one another's knowledge. Of course, the ideal type of interaction would be direct, in which all hearing linguists can sign along with everybody else. We hope that everybody will become more sensitive and accord one another respect.

Contact people:

Christian Rathmann (rathmann@mail.utexas.edu)

Gaurav Mathur (gmathur@mit.edu)

Patrick Boudreault (pboudr@po-box.mcgill.ca)

Annexe 2 - Processus de révision de la CIF et loi de 2005 : l'inertie du modèle médical

Afin de mesurer plus précisément l'impact politique et social des études sur le handicap, je propose de prendre l'exemple de ces classifications internationales du handicap. La littérature retient principalement la CIH (1980), classification internationale du handicap, et la CIF (2001), classification internationale du fonctionnement (Chapireau, 2001 ; Jamet, 2003). Retenons que la seconde résulte de la révision de la première.

Au-delà de toute autre considération sur les évolutions conceptuelles qui séparent les deux classifications, il est particulièrement intéressant de souligner la prise en compte de revendications d'ordre sémantique formulées par les associations et les mouvements sociaux de personnes handicapées, objectivées et soutenues par les *disability studies*, dont témoigne l'abandon d'éléments de terminologie identifiées comme péjoratifs. Bien qu'il s'agisse d'une expression interne au mouvement, remarquons que le vocable qui accompagne le réveil Sourd, autour de l'oeil et la main plutôt que l'oreille (chapitre 2), relève du même type de renouvellement de terminologie.

Si les implications théoriques ne sont pas en reste, ce changement revêt ainsi une dimension doublement symbolique, par un renouvellement langagier participant de cadres visant à interpréter de manière positive – ou du moins plus neutre – l'expérience concrète des personnes handicapées, renouvellement opérant lui-même comme « symbole » d'un aboutissement des mouvements sociaux qui ont forgés ces cadres.

Sans avoir l'intention de détailler l'histoire de ces classifications, il est pertinent pour notre propos de relever que « sept centres collaborateurs de l'OMS et trois réseaux internationaux ont été les piliers du cadre formel du processus de révision dressé et piloté par une équipe de l'OMS » (Barral, 2003 : 55), dont certains comme le Comité québécois et la Société canadienne pour la CIDIH⁴⁶³ (Classification internationale des déficiences, incapacités et handicaps) travaillaient depuis de nombreuses années sur une modélisation s'écartant de la causalité entre déficience et handicap – aujourd'hui connu

463Il s'agit de la dénomination complète de la CIH.

sous le nom de PPH (processus de production du handicap), développé par Patrick Fougeyrollas⁴⁶⁴.

Cependant, au-delà de la reconnaissance de la capacité d'expertise des personnes handicapées elles-mêmes, notamment via la participation de *Disabled Peoples' International*, principale organisation représentative des personnes handicapées auprès d'institutions internationales (ONU, Conseil de l'Europe), et de la mobilisation de chercheurs favorables aux propositions des *disability studies*, la partie n'était pas gagnée d'avance.

En effet, Catherine Barral expose très bien le processus de révision comme négociation, voire bras de fer, entre différents courants et disciplines. Elle nous éclaire aussi bien concernant l'initial « consensus sur le modèle social » du handicap au lancement du processus de révision (Barral, 2003 : 60), sur son influence dans l'élaboration consciencieuse de multiples versions provisoires (ibid : 62-63), que sur son transfert incomplet dans la classification finale (ibid. : 67-69).

Selon elle, initié en 1995, « le processus de révision bascule » en 2000 : « les économistes de la santé de l'OMS emportent la mise » (Barral, 2003 : 63) à travers l'imposition d'un cadre conceptuel marqué par « la prédominance de la question de la mesure de l'incapacité » (Barral, 2003 : 65), au détriment d'une intégration des « facteurs sociaux dans la description du handicap » (Barral, 2003 : 65), « de la mesure de l'impact de l'environnement sur le fonctionnement et la participation sociale de la personne » (Barral, 2003 : 66).

Ainsi, à ce moment charnière, « la réintroduction de la mesure de l'incapacité [...] traduit un retour au modèle médical » (Barral, 2003 : 66), centré sur l'individu. En effet, si les dimensions d'activité et de participation sont présentes dans cette version de la classification, « "Activité" est définie en terme de "capacité dans un environnement uniforme" ; "Participation", en terme de "performance dans l'environnement habituel" »

⁴⁶⁴Pour une présentation synthétique du PPH, je recommande l'article de Patrick Fougeyrollas lui-même (2001). De la CIH à la CIF, dans un texte complémentaire non publié, l'auteur explore de son propre point de vue les « convergences et différences entre la CIF et le PPH » (2005). Présent dans la publication de 2001, on y retrouve un précieux tableau de « correspondance conceptuelle dans le champ du handicap », qui compare notamment CIH, CIF et PPH. Pour un autre point de vue, on pourra consulter l'« analyse anthropologique comparée » de la CIF et du PPH par Henri-Jacques Stiker (2005). Enfin, toujours autour de ce processus de révision et au delà, on pourra se pencher sur « la convergence progressive des positions franco-québécoises » (Ravaud et Fougeyrollas, 2005).

(Barral, 2003 : 67). Autrement dit, s'il s'agit d'un élargissement du contexte de la mesure, cet environnement pris en compte, « uniforme », « habituel », n'est pas interrogé en tant que tel, seules capacité et performance de l'*individu* sont soumis à l'évaluation.

À la suite des objections explicites formulées par une majorité des centres collaborateurs vis-à-vis de ce retour en arrière, et de leur proposition d'une version dite « alternative » (Barral, 2003 : 67), la version finale résulte d'un compromis (ibid. : 67-69) – notamment à travers l'abandon de la notion d'« environnement uniforme ». En définitive, la CIF peut être considérée comme une classification partiellement hybride, entre modèle médical et social.

En complément de cette discussion sur l'inertie du modèle médical au sein des classifications internationales, il convient d'insister sur le fait que si la CIF n'a que partiellement répondu aux attentes des chercheurs et associations défendant un modèle social du handicap, la partie s'est en quelque sorte rejouée, à l'échelle nationale, lors des consultations qui ont accompagné en France l'élaboration de la loi de 2005.

Participant du « combat politique » (Cunin, 2008) des associations, ces consultations « dans le cadre du projet de loi sur l'égalité des droits et des chances, la participation et les citoyenneté des personnes handicapées » ne sont pas sans rappeler le processus de révision de la CIF. A l'instar des levées de bouclier de certains centres collaborateurs et des batailles concernant les définitions de la classification, la « contribution du comité d'entente sur les questions de définition » (ibid., 2008 : 160), au sein duquel siégeait des représentants associatifs, s'opposait explicitement à la définition du handicap inhérente au projet de loi.

Selon ce document, la définition du projet de loi⁴⁶⁵ « ne prend pas en compte la logique des textes internationaux et tout particulièrement celle développée par l'OMS dans la Classification internationale du fonctionnement du handicap et de la santé (CIF) » (ibid. : 161)⁴⁶⁶.

465« Constitue un handicap, au sens de la présente loi, toute limitation d'activité ou restriction de la participation à la vie en société subie dans son environnement par une personne *en raison* d'une altération substantielle, durable ou définitive d'une ou plusieurs fonctions physiques, sensorielles, mentales, cognitives ou psychiques, d'un polyhandicap ou d'un trouble de santé invalidant » (cité par Cunin, 2008 : 160).

466De manière plus technique, le comité soulevait également les « contradictions avec le Comité des ministres européens, avec la loi de santé publique d'août 2014 », et même « avec l'exposé des motifs et

A l'instar de la proposition « alternative » de certains centres collaborateurs du processus révision de la CIF, la proposition de la « construction d'une autre définition » (ibid. : 161), retenant « la notion de situation de handicap » et « l'environnement comme facteur facilitateur ou aggravant de la situation de handicap » fut néanmoins écartée (ibid. : 163).

Vraisemblable inertie du modèle médical et de la relation causale entre déficience et handicap qui caractérisait explicitement la CIH, au sein de la loi de 2005 la « limitation d'activité ou restriction de la participation » des personnes handicapées intervient bien « *en raison* d'une altération substantielle ». Remarquons au passage le changement de terminologie évoquée précédemment puisqu'il ne s'agit plus de déficience mais d'altération. Parallèlement, la prise en compte de l'environnement dans cette définition est largement vidée de son sens puisqu'il n'y entretient aucune relation avec la diminution ou l'aggravation du handicap⁴⁶⁷. Il s'agit ici d'un autre exemple, à l'échelle française, des obstacles à une intégration pleine et entière du modèle social tel que défendu par les *disability studies* et les associations.

avec la structure même de la loi », soulignant « des incohérences conceptuelles » (ibid. : 161-162).
467 Mes différentes remarques vont dans le même sens que celles de Catherine Barral lorsqu'elle souligne qu' « on peut regretter que la loi du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées, détourne le sens de cette définition en retenant tous les termes mais dans un ordre qui replace l'altération de fonction (la déficience) en position décisive » (2007 : 233).

**Annexe 3 - « Pièce sourds festival d'Avignon : "Vole mon dragon" »
(France 2 - Le Journal 20H – 14 juillet 1994)**

[Présentateur] Et pour conclure ce journal, notre chronique d'Avignon, Thierry Hay et Philippe Luzzi tiennent à nous montrer que sur scène comme dans la vie l'échange entre les hommes peut passer bien-sûr par les mots mais aussi parfois, par les silences.

[Commentaire] Les uns entendent, les autres pas. Tous se comprennent. Deux troupes l'une d'acteurs sourds, l'autre d'acteurs entendants. Un travail commun sur un texte inédit d'Hervé Guibert. Une aventure, une rencontre.

[Olivier Schetrit – comédien] Au début c'est vrai que ça a été un peu difficile. Mais là maintenant à Avignon, c'est super, parce qu'on se voit tous les jours, on vit ensemble. On est un petit enfermé dans ce lieu, et on est sans arrêt ensemble dans la vie au quotidien. Les liens sont beaucoup plus forts maintenant.

[Commentaire] Un geste et tout est dit. Stanislas Nordey, 27 ans, metteur en scène, a appris le langage des signes, rassemblé deux cultures, réuni deux perceptions différentes.

[Stanislas Nordey – metteur en scène] On s'apercevait que les acteurs sourds avaient une présence par leur regard décuplée par rapport aux acteurs entendants et les acteurs entendants au début étaient... avaient peur de ça même par moments.

[Extrait] Le haut le cœur était trop étourdissant pour ne pas durer une éternité.

[Commentaire] Ce qui frappe c'est le décalage entre la verdeur des mots et la douceur du geste qui le traduit.

[Extrait] Les lumières s'étaient rallumées la femme devait déguerpir de la scène Houspillée sur le côté du plateau par l'employé qui lui tendait le rideau comme une serviette pour s'essuyer.

[Commentaire] Sept heures de magie, de rencontre, d'amour, de sexe, de poésie.

[Extrait] Les hommes s'étranglaient de rire. Je vis grandeur la toison toute humide de leur lèche au niveau de mon regard.

[Commentaire] Et puis un message en forme de rappel pour nous, grands dévoreurs de son et d'images, il est plus difficile de tricher avec un regard, avec un geste, qu'avec un mot. Silence et points de suspension.

Annexe 4 - Transcription : vidéo Brut « C'est quoi le chansigne ? »⁴⁶⁸



Dans les festivals
cet été,
peut être que
vous verrez ça [flèche vers l'interprète]

C'est le
« chansigne »

Chansigner c'est comme chanter
mais pas en anglais, ni en français,

avec la voix...

Mais en LSF
(Langue des Signes Française).

[flèche vers Clémence]
Clémence Colin
interprète en chansigne

De plus en plus
d'artistes intègrent
à leur performance
des traducteurs
en langue
des signes.

⁴⁶⁸<https://www.youtube.com/watch?v=2IJMNJCdQJ4>

Par convention, les sauts de ligne reprennent la « présentation » du texte au cours de la vidéo. Les lignes rassemblées en paragraphe sont visibles dans un même cadre, bien qu'elles apparaissent successivement. Voir l'exemple au début de la retranscription. Les lignes centrées correspondent au sous-titrage des propos de Clémence Colin, lui-même centré dans la vidéo.

Je m'exprime donc avec mon corps,
mon visage et mes mains.

Les sourds
et malentendants sont
sensibles aux
vibrations des concerts,

et le chansigne permet
de leur rendre les
paroles accessibles.

L'artiste écrit les textes,
me donne pour les lire
et les choisir.

Je traduis puis on s'accorde.

Nos deux langues fusionnent donc
en chanson française.

Ça marche aussi avec
la musique
instrumentale.

Je questionne les musiciens
sur ce qu'ils ont dans la tête
quand ils créent ou jouent.

Je récolte ainsi des images,
des phrases, des mots...

Puis j'écris mes propres textes
et improvisations.

C'est un plaisir
d'être sur scène,

de partager
et de faire des rencontres.

C'est plutôt riche,
du coup, je garde !

Annexe 5 - Planches « mise en scène de l'égalité » / « mise en scène égalitaire »



Concert du Wu-Tang Clan



Hymne national américain par Amber Zion



Clip « Smells like Victory » – SignMark



Vidéo pour l'inauguration de l'association Melting Signes



Interprétation par Lydia Callis de l'intervention du maire de New York



Chaîne Youtube « Real Interpreter »

MAUVAISE



EXCELLENT



Mises en scène (dé)valorisées (Tendancesourd)

Sources :

<https://www.youtube.com/watch?v=8KLLX-ys2t4>

« Wutang bonnaroo Sign Language 2013 »

<https://www.youtube.com/watch?v=snpsG7jmUGM>

« Super Bowl XLVIII - National Anthem with ASL »

https://www.youtube.com/watch?v=oUtM8_DOVUI

« Signmark - Smells Like Victory »

<https://www.youtube.com/watch?v=JlFXVt5Dnec>

« Inauguration Melting Signes - LSF »

https://www.youtube.com/watch?v=x8JW_w2Iqfo

« Lydia Calas _Sign Language Interpreter »

La Compagnie
Rayon d'écrits
présente :

Colombe

en duo chanté
et signé avec **BACHIR SAÏFI**

EAUX VIVES ET TERRES NUES
création bilingue en français / Langue des Signes Française
chansons de Nougaro, Salvador & Milor
mise en scène de Michel Trillot



Pour voir la vidéo,
scanner le code
avec un smartphone

myspace.com/collombe
www.rayondecrits.fr

Photo : © J.Y. Lacôte





présente

COLOMBE

ChanSon-ChantSigne 



ELLE A TANT...

ChanSon Colombe / ChantSigne Isabelle Voizeux / PianoVoix Denis Uhalde
Mise en scène Michel Trillot / Conseiller Artistique LSF Levent Berkardes



du 5 novembre 2013
au 21 janvier 2014
(Tous les mardis / 20h00)
**LES RENDEZ VOUS
D'AILLEURS** (Paris 20e)
www.rendezvousdailleurs.com

le 29 novembre 2013
20h00
En première partie :
Le voyage de Manivel
THÉÂTRE ADYAR (Paris 7e)
www.theatre-adyar.fr



Plus d'infos, contactez
ou tapez : bookbeo.com/elleatant
www.rayondecrits.fr



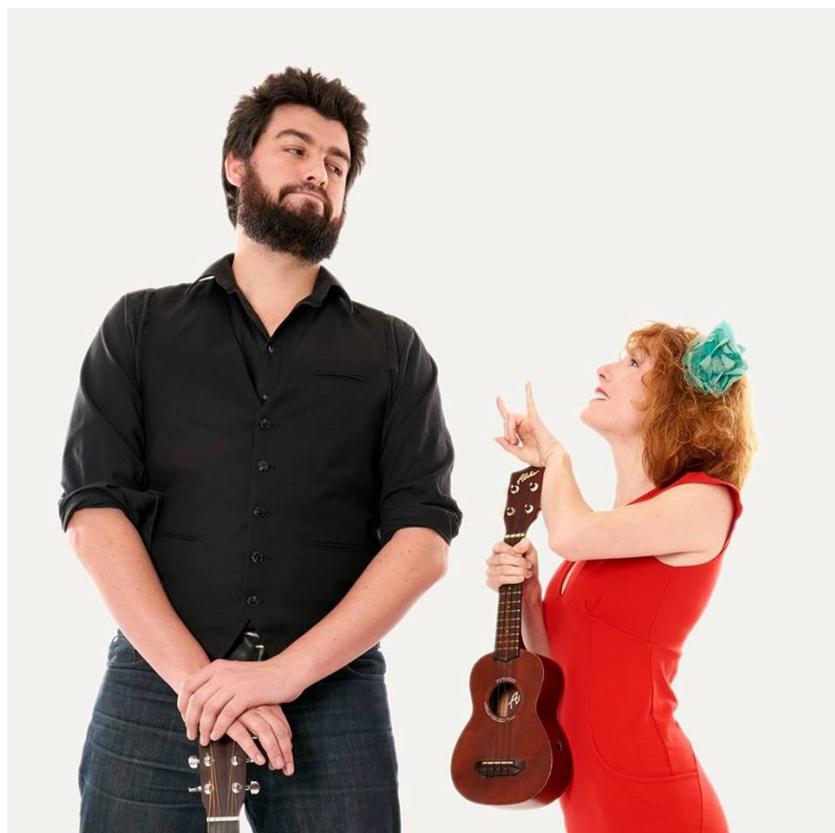


Annexe 7 - Planche Albaricate : *Chanson pour les yeux et les oreilles*



Albaricate

Chanson pour les yeux et les oreilles



Annexe 8 - Planches festivals : Sign'ô, Souroupa





FESTIVAL SOUROUPA 2013

SPECTACLE VIVANT
POUR PUBLIC
SOURD OU PAS
PAR DES ARTISTES
SOURDS OU PAS

Renseignements
Association Signes
Tel : 09 74 65 19 35
SMS : 06 47 02 99 00
www.signes-roya.org

DU 26 AU 28 JUILLET NICE - VALLEE DE LA ROYA



Glossaire

2LPE : Deux langue pour une éducation

AAA : *American Anthropological Association*

AAG : *American Association of Geographers*

ADA : *American with Disabilities Act*

AESH : Accompagnant des élèves en situation de handicap

AFILS : Association française des interprètes et traducteurs en langue des signes

ANFIDA : Association nationale française des interprètes pour déficients auditifs

ANPES : Association nationale de parents d'enfants sourds

ASL : *American Sign Language* – Langue des signes américaine

AVS : Auxiliaire de vie scolaire

CETIM : Centre de traduction, d'interprétation et de médiation linguistique

CIF : Classification internationale du fonctionnement

CIH : Classification internationale du handicap

CDI : *Certified Deaf Interpreter*

CLIC : *Center for language, interaction, and culture*

CODA : *Child of Deaf Adults*

CRPD : *Convention on the Rights of Persons with Disabilities*

CSUN : *California State University in Northridge* – Université d'État de Californie à Northridge

D-PAN : *Deaf Professional Arts Network*

DU : Diplôme universitaire

DWT : *Deaf West Theatre*

EHESS : École des hautes études en sciences sociales

EFSLI : *European Forum of Sign Language Interpreters*

ERIC : *Education resources information center*

ESL : *Emerging sign language*

ETU : École de théâtre universelle

FMS : Fédération mondiale des sourds

ILS : Interprète en langue des signes

ISGS : *International Society for Gesture Studies*

IVT : *International Visual Theatre*

LO : Langue orale

LS : Langue des signes

LSE : Langue des signes émergente

LSF : Langue des signes française

LV : Langue vocale

MDPH : Maison départementale des personnes handicapées

NTH8 : Nouveau théâtre du 8e (Lyon)

NTID : *National Technical Institute of the Deaf*

NRAS : Nouvelle revue de l'adaptation et la scolarisation

NYU : *New York University*

OCDE : Organisation de coopération et de développement économiques

OMS : Organisation mondiale de la santé

ONU : Organisation des Nations Unies

PHS : Programme handicaps et sociétés

RIT : *Rochester Insitute of Technology*

SAME : Séminaire d'analyse des matériaux ethnographiques (Université de Strasbourg)

UCLA : *University of California, Los Angeles* - Université de Californie à Los Angeles

UFR : Unité de formations et de recherche

VRA : *Vocational Rehabilitation Administration*

TISLR : *Theoretical Issues in Sign Language Research Conference*

TMG : *(Moscow) Theatre of Mimicry and Gesture*

WFD : *World Federation of the Deaf*