UCLouvain
Faculté de philosophie, arts et lettres – FIAL

Faculté de philosophie, arts et lettres

Dissidence et autonomisation de l'art sourd.

Comment les luttes imprègnent la création sourde du *Réveil Sourd* à aujourd'hui

Auteur : Marie Delpit
Promoteur(s) : Jonathan Châtel
Année académique 2024-2025
Master [120] en arts du spectacle, à finalité spécialisée: pratiques et métiers du théâtre

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres
Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique I **www.uclouvain.be/fial**

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87

Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Marie Delpit

Date : 09/08/2025

Signature de l'étudiant·e :

Remerciements

Je remercie en premier lieu mon promoteur Jonathan Châtel, dont l'oreille attentive et les conseils avisés ont su m'aiguiller quand tout semblait flou. De ces heures de cours et de nos entretiens, je retiens une grande érudition certes, mais surtout une soif d'échange et de confrontation d'idées. Ses retours ont toujours été stimulants pour ma recherche, m'ouvrant de nouveaux horizons et empreint d'un profond respect.

Mes trois années au Centre d'Études Théâtrales ont été les plus riches et stimulantes intellectuellement, je remercie avec toute ma sincérité l'ensemble de l'équipe pédagogique pour m'avoir transmis tant de savoirs, encouragé à développer mon sens critique et élargis mon champ de connaissances littéraires. Je repars avec une bibliothèque pleine et surtout avec la soif d'à mon tour, créer et contribuer à mon échelle, à l'évolution de la scène théâtrale contemporaine.

Je souhaite ensuite apporter une attention spéciale à Fatima Moubayeb, professeure de LSFB à l'UCL, grâce à qui j'ai fait mes premiers pas dans l'apprentissage de cette langue, dont il me reste encore tout à découvrir, mais pour laquelle je porte une affection particulière.

Je remercie mes ami.e.s et correcteur.ice.s, Pauline Simonet, Pierre Fleury, Cassandra Cristin, Eva-Maria Zervaki, Léna Janev, Chloé Tempelhof et Fanny Bruneau dont les retours enthousiastes et le soutien moral ont su m'encourager dans ces derniers jours d'écriture. Nos échanges m'ont souvent redonné un élan pour continuer à écrire et leurs regards affûtés ont su traquer mes moindres fautes.

Enfin, je tiens à remercier La Décole, mon collectif avec qui je concrétise tous mes rêves de théâtre et qui est un véritable terreau d'expérimentation pour de nombreuses notions pédagogiques et pratiques artistiques que j'ai pu découvrir au CET. Sans elles et eux, Garance Baudon, Léa Fehrenbach, Jordi Font, Clémence Menuet et Lise Waucheul, je n'aurais sûrement pas la pratique artistique que j'ai aujourd'hui, car avancer ensemble nous donne une force incommensurable et une joie explosive même dans les défis. Je les remercie tout particulièrement de m'avoir octroyé l'unique condition matérielle dont j'avais besoin pour rédiger ce mémoire : le temps.

Note sur l'écriture inclusive et la terminologie

Suivant les recommandations du *Guide de rédaction inclusive* publié par l'Institut National de la Recherche Scientifique du Canada, la rédaction de cette recherche respectera les règles suivantes :

- Lorsque l'inclusivité implique une variation du radical (comme pour « fou » et « folle »), le doublet est employé et la succession des termes est déterminée selon l'ordre alphabétique.
  On lira : « folles et fous » ; « elles et ils ».

- Lorsque l'inclusivité n'implique pas de variation du radical (comme pour « comédien » et « comédienne »), le doublet est contracté par le biais d'un point.
  On lira : « comédien.ne » ; « chacun.e ».

- Lorsque l'inclusivité peut être exprimée par le biais de noms neutres ou épicènes, il seront employés.
  On lira : « l'artiste » ; « les personnes ».

- Dans le cas d'une citation de propos d'autrui, l'inclusivité ou la non-inclusivité d'origine est conservée.

Suivant l'usage dans la recherche et la critique sur les personnes sourdes, nous ferons la distinction comme proposée par James Woodward en 1982[1] entre les termes :

- « sourd.e », écrit avec une minuscule, renvoyant à l'état physique de la surdité.

- « Sourd.e », écrit avec une majuscule pour se référer aux personnes qui s'identifient à la culture de la communauté sourde.

1 WOODWARD James C., *How you gonna get to Heaven if you can't talk to Jesus: on depathologizing Deafness,* Silver Spring, 1982.

Table des matières

Introduction.....5
Partie 1 : Histoire et luttes de la communauté sourde.....10
Chapitre 1 : Conscience et langage.....11
1. L'abbé de l'Épée : les fondements d'une méthode.....12
2. Le XVIII[e] siècle : l'âge d'or de la langue des signes.....13
3. Le conflit des méthodes et le congrès de Milan.....17
Chapitre 2 : De l'oppression à la révolte.....19
1. Les années sombres.....19
2. Le *Réveil Sourd*.....21
3. L'International Visual Theatre.....23
Chapitre 3 : L'art, intimement lié à l'émergence d'une identité sourde.....27
1. Le symbolisme comme courant fédérateur.....28
2. Émergence d'une biculturalité entre entendant.e.s et Sourd.e.s.....32
3. Prémices de créations sourdes autonomes.....37
Conclusion.....38
Partie 2 : Étude de la folie, entre langage et communauté.....39
Chapitre 1 : Qui sont les folles et fous d'aujourd'hui ?.....39
1. Le caractère subversif de l'identité sourde.....40
2. Envisager la marginalité comme une richesse.....42
Chapitre 2 : Se départir des usages sociaux et communicationnels du langage.....45
1. Tordre le langage avec Antonin Artaud.....46
2. Claude Régy : détacher les mots de leur sens premier.....48
3. La poésigne.....49
Chapitre 3 : Faire communauté autours d'une culture et d'une langue commune.....51
1. Qui sont les Sourd.e.s ?.....51
2. Identifier la communauté sourde.....53
3. Le rôle de la culture dans la construction identitaire et communautaire.....55
Conclusion.....57
Partie 3 : Analyses.....58

Chapitre 1 : *[Meeuw]* d'Olympique dramatique....61
1. Origines du projet....62
1.1 Olympique Dramatique....62
1.2. Un texte emblématique....62
1.3. Une création biculturelle et bilingue....63
2. Processus de traduction....66
2.1 Traduire de l'écrit aux gestes....67
2.2. L'appui de la vidéo....68
2.3. Traduire le style....69
3. Analyse de la mise en scène....71
3.1. Scénographie et enjeux de visibilité....74
3.2. Le passage au neutre du personnage....78
3.3. L'engagement du corps en jeu....81
3.4. L'accompagnement sonore....83
Conclusion....84
Chapitre 2 : *Les Trois Sœurs* de Timofeï Kouliabine....86
1. Les origines du projet....87
1.1. Genèse et intention du spectacle....88
1.2. La langue des signes russe....88
2. Analyse de la pièce....89
2.1. Une scénographie entre épure et chaos....89
2.2. La création sonore....93
2.3. Le *drame-de-la-vie* des *Trois Sœurs*....95
2.4. L'impersonnage....96
2.5. De la crise du personnage à l'identité....100
2.6. L'isolement des Prozorov....102
2.7. Inversion des rôles : la surdité comme norme....104
Conclusion....105
Conclusion générale....106
Bibliographie....108

Introduction

Je ne sais pas exactement comment j'en suis venue à m'intéresser à la langue des signes et au monde des Sourd.e.s en général. Les premières émanations datent peut-être du temps de ma formation de théâtre physique. Dans la pédagogie Lecoq, nous explorions l'universalité du corps, tentions d'articuler le geste avant d'articuler la parole. À travers cet enseignement, j'ai découvert diverses possibilités de raconter avec des images, des corps en mouvement et des mains. Nous partions du rien, de l'espace vide, pour toucher une sensibilité commune. Une des plus surprenantes révélations de ma formation a été la pantomime. Je n'avais pourtant aucun attrait pour ce style que je trouvais poussiéreux et archétypal. Mais en le pratiquant, j'ai découvert le plaisir de s'exprimer avec mes mains. Je me suis plongée dans ce travail minutieux et exigent pour atteindre une forme de virtuosité. J'étais fascinée par ces images qui se forment et s'évanouissent sous les yeux des spectateur.ice.s, composées simplement de deux mains et animées par un rythme. Ce qui me plaisait également, c'était le caractère « universel » de la pantomime ; qu'elle rende accessible des histoires et émeuve des personnes qui ne partagent pas de langue commune. Si j'écris ce mot « universel » entre guillemets, c'est que je me suis rendu compte au fil de ma pratique et de mes observations, que la pantomime comme tout style théâtral dispose de ses propres codes, et que pour la rendre compréhensible il faut y éduquer son public. Il n'est pas évident pour une personne lambda qu'une main ouverte traçant un arc de cercle dans l'espace pour disparaître derrière un avant-bras tendu à l'horizontale signifie le coucher du soleil, donc une journée qui se termine. De même, la façon dont nous représentons nos personnages est indissociable de notre bagage socio-culturel, l'universalité tant vantée dans notre formation me semblait être un idéal qu'on nous faisait miroiter, complètement irrationnel et empreint d'anthropocentrisme blanc bourgeois. Mais la pantomime avait piqué ma curiosité et avait planté cette petite graine d'une volonté de créer des formes artistiques basées sur l'expressivité du corps et du geste.

C'est bien plus tard que j'ai rencontré la langue des signes. Lors d'un atelier donné par un collègue dans le cadre de mon travail social. Après nous avoir fait une

brève introduction à l'histoire sourde, nous avons débattu sur des questions d'ordre sociétales qui touchent à la surdité et avons pu découvrir le travail de quelques artistes sourd.e.s. L'un d'eux était un rappeur. Sur une création sonore faite de vibrations basses et de rythmes tapés à la batterie, l'artiste portant un masque de singe, signait de manière frénétique des textes que je ne comprenais pas. Pourtant, je ressentais sa colère et sa révolte, elles me percutaient dans leurs caractères complètement étranges et volcaniques. Puis dans ses coulisses, l'artiste s'est tourné face à la caméra et a à nouveau fait danser ses mains. C'était un nouveau choc pour moi, certaines images me paraissaient tout à fait limpide et je suivais le fil de sa narration. Ses mains de virtuose enchaînaient des images que je pouvais lire ; il formait, avec ses doigts repliés, une mâchoire mécanique qui se détraquait, dont la langue partait dans tous les sens et qu'il fallait sans cesse remonter pour qu'elle garde le rythme de son débit endiablé de parole. À travers cette performance, j'ai senti l'immense potentiel sensible et poétique de cette langue. J'ai imaginé les possibilités chorégraphiques de ces mots projetés dans l'espace qui s'assemblent et se transforment, les formes d'expression me semblaient infinies, et sur ce point je n'avais pas tort. Néanmoins, j'ai réalisé bien plus tard pendant l'écriture de mon mémoire, que ce fantasme d'un prétendu caractère poétique associée à la langue des signes, était un biais assez courant parmi les personnes entendantes qui développent un intérêt soudain pour cette langue. En effet, nous associons une dimension poétique qui serait intrinsèque à la langue des signes, occultant ainsi sa structure linguistique complexe, la réduisant à un objet d'esthétisme et la dépossédant de son caractère communicationnel premier.

Passé la phase de la fascination où chaque petite découverte me semblait être la lune (un théâtre qui se concentre uniquement sur la création sourde à Paris, des traductions de raps d'Eminem en langue des signes américaine, l'existence d'un drapeau de l'union des signes), j'ai suivi des cours de langue des signes avec Mme Fatima Moubayeb à l'UCL et ai cherché à me mettre en lien avec différentes associations de Sourd.e.s à Bruxelles. J'ai pu constater le peu d'offre culturelle accessible aux personnes sourdes en Belgique. Une seule compagnie bilingue français - LSFB, la compagnie *Sur le bout des doigts*, propose des créations originales. En dehors de cela,

un projet théâtral, généralement initiée par une personne entendante, émerge tous les cinq ans dans le circuit institutionnel. Malgré mes recherches je n'ai pas trouvé de créateur ou créatrice d'art vivant pratiquant la visuel vernaculaire, la poésigne et ai seulement eu vent de quelques performances de chansigne lors d'évènements spécifiques. Je suis bien consciente qu'il doit y avoir une vie culturelle à laquelle je n'ai pas accès, car je ne suis pas membre de la communauté, mais celle-ci semble soit très souterraine, soit beaucoup moins florissante qu'en France ou en Allemagne où j'ai également pu faire quelques recherches.

Suite à une conférence sur la place de la langue des signes sur scène, organisée par l'IVT[2], j'ai fait face à un fort sentiment d'illégitimité à écrire sur un sujet qui m'était si lointain et duquel, je ne suis à priori pas directement concernée : je suis entendante, ai été sociabilisé dans un monde exclusivement entendant et n'ai aucune personne sourde autour de moi. J'ai eu peur d'écrire de manière naïve, limitée par le peu de recherches et de littératures disponibles sur le sujet, profitant d'une ignorance et d'une forme de fascination générale autour de mon thème. Je me suis réconciliée avec mon sentiment d'illégitimité en lisant les articles de Bernard Mottez, sociologue qui a consacré sa vie à écrire sur les Sourd.e.s. Il justifiait son approche en disant qu'il est parfois nécessaire d'avoir un peu de distance avec un sujet pour mieux pouvoir l'observer et en parler. Mes recherches m'ont également beaucoup fait avancer sur ma propre conception du corps sain et mon validisme intériorisé. Je pense avoir encore beaucoup à apprendre, mais suis heureuse d'en être là aujourd'hui.

Pour ce travail, je tiens à situer de mon point de vue, celui d'une personne entendante, n'ayant pas de personnes sourdes dans son entourage proche. J'ai eu, au cours de ces deux dernières années, le privilège de pouvoir étudier les formes artistiques émanant de la communauté sourde, non pas par nécessité, mais par pure stimulation intellectuelle et créative. Cette recherche est encore une étape préliminaire d'un travail que je souhaite poursuivre. Je tiens à garder une position d'humilité, me permettant d'écrire sur une culture inhérente à une communauté qui m'est encore très étrangère.

2 International Visual Theatre à Paris

Animée par cette sensation que nous nous côtoyons au quotidien sans nous rencontrer, j'espère que des artistes, sourd.e.s et entendant.e.s œuvrerons à créer des ponts entre ces deux communautés afin de sortir de l'ignorance et de l'exclusion.

Enfin, je souhaite citer les mots de l'écrivain Andrew Solomon que j'ai découvert dans la préface de l'ouvrage *Deaf Gain : Raising the Stake for Humain Diversity*[3]. Ils ont soudainement et en toute simplicité, formulé les raisons pour lesquelles je me sens intimement résonner avec la communauté sourde. Parce que moi aussi, je connais le besoin d'entretenir ces liens si particuliers, parce que moi non plus, je ne voudrais pas être différente de ce que je suis. Aujourd'hui, je ne peux pas affirmer que j'aimerais être sourde, ou que cela ne serait pas un traumatisme, mais j'ai confiance que si cela devait arriver, je trouverai ma communauté et continuerai à travailler dans les arts vivants.

> I am well placed to recognize Deaf Gain, because I am gay. Most strait people wouldn't wish to be gay, just as most hearing people wouldn't wish to be deaf, yet both gay culture and Deaf culture are cherished by those who participate in them. Each also involves a voyage and discovery. I progressed from hating my sexual orientation to being happy in the gay life, marriage and family I have. I have lived, as it were, Gay Gain : people I met because I am gay ; a sensibility I developped because of my citizenship in that nation of difference ; love stories that have been formative and even ecstatic for me ; a feeling of community specific to having a difference of relatively low population frequency. This narrative will resonnate with many deaf people. I have likewise suffered the biais of the external world ans my own internalized homophobia, much as deaf people fight social and internalized ableism. Overall and on balance, however, my midlife experience is that I wouldn't give up my life for another one, and I am loath to imagine my Gay Gain out of existence. Deaf Gain opens the door to a broader notion of identity gain that can be applied to a range of other conditions.

3 SOLOMON Andrew, « Forword : Deaf Loss », dans BAUMEN, H-Dirksen L. et MURRAY, Joseph J. (éd.), *Deaf Gain : Raising the Stake for Humain Diversity*, University of Minessota Press, 2014.

À cette étape de l'introduction, il nous paraît désormais pertinent d'adresser nos réflexions à *nous*, afin de remettre un caractère, sinon objectif du moins scientifique à nos recherches. De plus, nous nous inscrivons dans un continuum que sont les études sur les arts de la scène et les *Deaf Studies*, puisant nos réflexions dans celles de penseur.euse.s avant nous et participant en toute humilité à l'évolution de la recherche.

L'histoire des personnes sourdes est jalonnée de luttes qui revendiquent leur émancipation de la culture entendante dominante. Les Sourd.e.s ont œuvré à travers les siècles pour la reconnaissance d'une identité propre et de leur langue naturelle, la langue des signes. Nous commencerons par retracer l'histoire de ces luttes, de l'antiquité à aujourd'hui, en passant par l'université de Gallaudet à Washington et l'International Visual Theatre de Paris. Ces luttes ont imprégné la création artistique sourde et ont participé à l'émergence de formes d'arts sourds autonomes qui n'ont pas leur équivalent dans la culture entendante. Dans un second temps, nous explorerons la folie ; nous tenterons de cerner qui sont les folles et fous de notre époque contemporaine et ce que ces personnes révèlent de notre société. Nous tisserons un lien avec l'utilisation du langage départit de son sens communicationnel et utilisé comme matière brute de création. Cela nous amènera à nous questionner sur la façon dont l'art rassemble les membres d'une même communauté autours de formes esthétiques, qui mettent en scène ou en images son histoire passée et contemporaine. Enfin nous analyserons de plus près deux pièces de Tchekhov, *La Mouette*, montée en langue des signes flamande par le collectif Olympique dramatique en 2024 et *Les trois sœurs*, mise en scène en langue des signes russe par Timotei Kouliabine en 2017. Nous verrons comment les créations bilingues tentent elles aussi de faire preuve de souplesse pour s'adapter à la présence de la langue des signes sur scène et laisser sa place à une culture encore trop méconnue du grand public.

Partie 1 : Histoire et luttes de la communauté sourde.

Quiconque s'intéresse à la langue des signes et à la culture sourde se verra rapidement conter l'histoire des Sourd.e.s. Une histoire que chacun.e dans la communauté connaît sur le bout des doigts et dont quelques événements marquants sont souvent rappelés à la mémoire de tous et toutes. Il s'agit d'une histoire à trous, constellée de longues périodes pendant lesquelles le silence pose son voile sur la violence et l'indifférence. Les Sourd.e.s sont absent.e.s de la grande Histoire, elles et ils ont été effacé.e.s, comme tant d'autres indésirables. Aujourd'hui, cette communauté a besoin de rassembler les pièces du puzzle de son passé, pour créer une narration commune, boucher les trous qui peuvent être bouchés, comprendre, s'instruire et lutter. Car c'est principalement à cause d'une prétendue ignorance, une incapacité à raisonner, qu'on les a enfermé.e.s dans leur silence. Déshumaniser pour mieux soumettre. Alors, c'est par l'instruction que la communauté sourde veut retrouver sa dignité, il n'est plus concevable de ne pas comprendre, de subir l'exclusion. En France, la loi du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées fait date. Elle reconnaît entre autres le droit à l'éducation des personnes sourdes en langue des signes, la légitimant ainsi officiellement :

> Art. L. 312-9-1. - La langue des signes française est reconnue comme une langue à part entière. Tout élève concerné doit pouvoir recevoir un enseignement de la langue des signes française. Le Conseil supérieur de l'éducation veille à favoriser son enseignement. Il est tenu régulièrement informé des conditions de son évaluation. Elle peut être choisie comme épreuve optionnelle aux examens et concours, y compris ceux de la formation professionnelle. Sa diffusion dans l'administration est facilitée[4].

Si cette décision est une avancée non négligeable dans la reconnaissance et l'accès aux droits des personnes sourdes, elle propose des mesures d'accessibilités et d'adaptations des infrastructures non contraignantes et empreintes de l'idée que la surdité est un

4 LOI n° 2005-102 du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées (1), art.75.

handicap, une diminution qu'il faudrait compenser. Cette conception est héritée d'une longue histoire validiste que nous tenterons de retracer dans ces quelques pages. Il est à noter que nous nous concentrerons sur l'histoire des personnes sourdes en Europe de l'Ouest, et principalement en France.

Chapitre 1 : Conscience et langage.

De l'Antiquité à aujourd'hui, les Sourd.e.s ont subi des processus de déshumanisation dû à leur prétendue incapacité à s'exprimer oralement. Cela peut être daté dès les écrits de Platon et d'Aristote. Ce dernier, dans l'*Histoire des animaux*, considérait les Sourd.e.s comme inférieur.e.s à la race humaine, relégué.e.s au rang d'animaux de par leur incapacité à parler. Pour le penseur, la notion de parole est directement associée à la capacité de penser : « Seul l'homme a le logos » [*Politique*, VII, 13, 1332b5]. Ainsi il n'y a pas de langage sans parole et il n'y a pas de pensée sans langage oral[5]. Cette affirmation pose les bases d'un processus de déshumanisation qui justifie maltraitance et exclusion. Pourtant Socrate, avant Platon et Aristote, avait constaté l'aspect langagier de la communication gestuelle et saluait la capacité d'adaptation des « muets » face à la contrainte :

> Si nous n'avions point de voix, ni de langue et que nous voulussions nous montrer les choses les uns aux autres, n'essaierions-nous pas, comme le font les muets, de les indiquer avec les mains, la tête et le reste du corps[6] ?

Néanmoins, c'est la conception de la surdité et du langage gestuel de Platon et Aristote qui sera conservée et traversera l'histoire. Le lien entre surdité, parole orale, développement de la pensée et participation à la vie de la cité devient indissociable. Depuis les deux penseurs de l'Antiquité, il existe peu de traces permettant de situer précisément la façon dont les Sourd.e.s étaient considéré.e.s et intégré.e.s à la société. Ce vide laisse imaginer le peu d'intérêt qu'on leur portait et l'isolement dont elles et ils

5 BEDOIN Diane, *Sociologie du monde des sourds,* Paris, La Découverte, 2018*,* p. 12.

6 PLATON *Le cratyle,* XXXIV, 423-444b, Flammarion, 1999.

ont été victimes au cours des siècles. C'est au XVIII[e] siècle que leur cas réapparaît dans les discours et débats sur l'éducation et le lien entre parole et conscience. L'abbé janséniste Charles-Michel de l'Épée (1712-1789) va porter une attention toute particulière à l'éducation des jeunes Sourd.e.s, et marquer un tournant dans l'Histoire sourde.

1. L'abbé de l'Épée : les fondements d'une méthode

Contrairement aux pédagogues qui l'ont précédé, l'abbé de l'Épée considère la langue des signes comme ayant la même légitimité que la parole orale et articulée[7]. Il soutient que les personnes sourdes possèdent dès leur naissance des idées, qu'elles expriment d'abord dans « la langue qui leur est propre[8] ». Il développe une méthode en se basant sur les observations qu'il mène auprès des enfants sourds qu'il accompagne. Contrairement à une idée répandue, l'abbé de l'Épée n'est pas l'inventeur de la langue des signes, il remarque tout le système complexe de communication que les enfants utilisent entre elles et eux et se base sur ce qui est déjà existant pour constituer un panel de signes méthodiques[9], organisés en un système complexe destiné à uniformiser les gestes utilisés. Il crée une école qui rassemble des enfants sourds de toute la France et issus de tous milieux sociaux. Il refuse la conception bourgeoise de l'enseignement et souhaite, dans une logique philanthropique, éduquer même les plus pauvres à la parole divine. Les enfants venaient de partout avec chacun leur langue des signes particulière, chacun ayant développé, avec son entourage, un moyen de communiquer qui lui était propre. De leurs échanges quotidiens et avec l'appui de l'enseignement de l'abbé, est né une langue des signes « parisienne », utilisée par les élèves resté.e.s à Paris[10]. Cette école devient un véritable vivier pour la langue des signes qui va pouvoir s'enrichir et évoluer avec son temps. Elle sera officialisée et institutionnalisée après la Révolution

7 BERTIN Fabrice, « Les Sourds, une culture méconnue ? », *Études,* mars 2019, p. 55-64.

8 *Ibid*.

9 Signes méthodiques : nom des signes inventorié par l'abbé de l'Épée.

10 ENCREVÉ Florence, « Réflexions sur le congrès de Milan et ses conséquences sur la langue des signes française à la fin du xixe siècle », *Le Mouvement Social*, 223/2, 2008, p. 83-98.

avec la création de l'Institut National des Sourds-Muets de Paris (INSMP) dans les bâtiments de l'ancien séminaire Saint-Magloire fondé par l'abbé de l'Épée, rue du Faubourg-Saint-Jacques, où elle demeure encore aujourd'hui.

2. Le XVIII[e] siècle : l'âge d'or de la langue des signes

Si une partie des jeunes Sourd.e.s peut désormais accéder à une forme d'éducation et de vie communautaire, elles et ils sont pourtant exclu.e.s des débats, toujours renaissants, sur les liens entre parole et conscience. Les personnes mêmes qui les éduquent, comme l'abbé de l'Épée et ses successeurs, dont les méthodes seront parfois très violentes et maltraitantes, sont exclusivement des entendants. Permettre aux personnes sourdes d'accéder à la communication et la connaissance est acceptable mais leur laisser accès à des fonctions à responsabilité ne semble pas encore l'être. Il faut attendre 1779 pour trouver la trace du premier écrit publié par un Sourd. Ce texte, *Observation d'un sourd et muet*, est l'œuvre de Pierre Desloges, relieur et colleur de papier sur meuble, qui fait une percée dans le débat pour avancer son point de vue, celui d'une personne directement concernée, sur la réalité de la vie des Sourd.e.s. Il affirme la capacité des Sourd.e.s à exprimer des pensées complexes et abstraites dans leur langue naturelle :

> Il aquiert promptement dans le comerce de ses camarades, l'art prétendu si dificile de peindre & d'exprimer toutes ses pensées même les plus indépendantes des sens, par le moyen des signes naturèls, avec autant d'ordre & de précision, que s'il avoit la conoissance des règles de la gramaire[11]. (*sic*)

C'est le premier chez qui on décèle l'idée qu'être Sourd.e ne se limite pas à une diminution des capacités sensorielles mais serait une manière singulière d'être au monde et une culture en soi. Ses écrits parus en 1779-1780 marquent la naissance du militantisme sourd du XIX[e] siècle qui va perdurer jusqu'à la période contemporaine. Fervent défenseur de la langue des signes telle que conçue et enseignée par l'abbé de

11 DESLOGES Pierre, *Observation du monde d'un sourd et muet,* Hachette Bnf, 1779, p. 12-13.

l'Épée, Desloges met l'accent sur le caractère indispensable de cette langue pour le développement psycho-social des Sourd.e.s, comme canal d'expression mais aussi comme moyen de structuration d'une pensée[12] :

> Dans les comencemens de mon infirmité, & tant que je n'ai pas vécu avec des sourds & muèts, je n'avois d'autres ressource pour me faire entendre, que l'écriture ou ma mauvaise prononciation. J'ai ignoré long-temps le langage des signes. Je ne me servois que de signes épars, isolés, sans suite & sans liaison. Je ne conoissais point l'art de les réunir, pour en former des tableaux distincts, au moyen desquels on peut représenter ses diférentes idées, les transmètre à ses semblables, converser avec eux en discours suivis & avec ordre. Le premier qui m'a enseigné cet art si utile, est un sourd & muèt de naissance, Italien de nation, qui ne sait ni lire, ni écrire ; il étoit domestique chez un Acteur de la Comédie Italiéne. Il a servi ensuite en plusieurs grandes maisons, & notament chez Mr. le Prince de Nassau. J'ai conu cet homme à l'âge de vingt sept ans, & huit ans après que j'eus fixé ma demeure à Paris[13]. (*sic*)

Desloges partage avoir appris la langue des signes de quelqu'un que l'on considérerait comme illettré, et qui pourtant lui a permis dans sa jeune vingtaine, d'accéder à la formulation de pensées abstraites mais aussi à la mise en relation de ses pensées avec d'autres personnes sourdes. Il rejette la conception élitiste de l'enseignement, puisque lui-même a été instruit par un homme qui n'était qu'un domestique et qui pourtant possédait un savoir qui lui a été salvateur. Desloges souligne qu'avant d'avoir accès à sa langue et de la partager avec d'autres personnes comme lui, sa pensée était fractionnée, et les signes, comme son corps, isolés. On retrouve souvent, dans les témoignages de Sourd.e.s qui ont découvert la langue des signes sur le tard, cette expérience d'une enfance cloisonnée, d'un état de communication permettant une survie physique mais pas de développement intellectuel et moral satisfaisant, ainsi qu'un sentiment prédominant d'exclusion et d'incompréhension. Les mots qu'utilise Pierre Desloges pour décrire son expérience d'un avant et d'un après l'apprentissage de la langue des signes, entrent en résonance avec ceux d'Emmanuelle Laborit, comédienne Sourde et

12 CANTIN, Yves, « Pierre Desloges le regard sourd du 18e siècle. Autour des Observations d'un sourd et muet (1779) » *Dix-huitième siècle*, n°50/1, p. 357-371, 2018.

13 DESLOGES Pierre, *Observation du monde d'un sourd et muet, op. cit.*, p. 12-13.

activiste, qu'elle inscrira dans son autobiographie *Le Cri de la mouette*[14] en 1993. Son témoignage vibrant nous a semblé essentiel pour comprendre ce qu'il se passe dans le corps et dans la tête d'une enfant, dépassée par un monde qu'elle ne comprend pas, qui va trop vite, dont les codes lui échappent et qui peine à trouver des clés pour lui permettre de développer ses capacités cognitives et communicationnelles. Nous nous attarderons plus tard sur le cas de cette personnalité au parcours artistique remarquable et figure d'un militantisme profondément intelligent. Nous tenons à éclaircir un point qui pourrait porter à confusion à cette étape de notre résonnement. En effet, ces deux témoignages pourraient à première vue venir valider l'hypothèse d'Aristote certifiant que pensée et parole s'articulent toujours et que les Sourd.e.s, privé.e.s de langage ne pourraient pas penser. Les récits de Pierre Desloges et d'Emmanuelle Laborit qui partagent leur sentiment de déshumanisation par l'absence de possibilités discursives pourraient aller dans le sens de la démonstration du penseur grec. Néanmoins, nous tenons à rappeler que si le langage est nécessaire pour structurer une pensée, celui-ci n'est pas nécessairement oral. La langue des signes rempli les mêmes fonctions de structuration et d'abstraction que la langue orale. Un autre élément parait tout à fait inconcevable de la pat d'une personne entendante de naissance, les personnes sourdes pensent également en langue des signes.

Pour en revenir à Desloges, il poursuit son ouvrage en exposant la nécessité pour les personnes sourdes de se rencontrer, de faire communauté pour lutter contre l'isolement et l'appauvrissement de la langue. Il souligne le besoin d'apprendre de ses pairs et les avantages que présente la grande ville en ce qui concerne l'offre culturelle et le lien social :

> Cela est vrai, quant à ceux qui sont privés de la société d'autres sourds & muèts, ou qui sont abandonés dans des Hopitaux, ou isolés dans le coin d'une Province. Cela prouve en même tems sans réplique, que ce n'est pas des persones qui entendent & qui parlent, que nous aprenons comunément le langage des signes. Mais il en est tout autrement des sourds & muèts, qui vivent en société dans une grande Ville, dans Paris, par exemple, qu'on peut apeler avec raison l'abrégé des merveilles de l'Univers. Sur un pareil théatre, nos idées se

14 LABORIT Emmanuelle, *Le Cri de la mouette*, Paris, Robert Laffont, 1993.

> dévelopent & s'étendent, par les ocasions que nous avons de voir & d'observer sans cèsse des objèts nouveaux & intéressans[15]. (*sic*)

L'auteur devient une figure du militantisme sourd, il revendique le droit à la différence et rejette tout classement hiérarchique. En 1779, il publie dans la revue *Le Mercure de France*, une lettre qui détaille son long combat pour être si ce n'est reconnu en qualité d'intellectuel, du moins être considéré comme être humain. À travers son expérience personnelle, c'est toute la précarité et la stigmatisation d'un groupe social qu'il révèle, la violence quotidienne à laquelle elles et ils sont confronté.e.s et les efforts colossaux déployés pour au moins survivre, et peut-être s'épanouir :

> Je vous fais juges, messieurs. Sourd Muet depuis l'âge de sept ans, abandonné à moi-même et n'ayant reçu aucune instruction depuis cette époque où je savais seulement lire et un peu écrire ; venu à Paris à vingt et un ans, mis en apprentissage contre le gré et l'avis de mes parents qui me jugeaient incapable de rien apprendre ; obligé de chercher de l'ouvrage pour subsister ; sans appui, sans protection, sans ressource, réduit deux fois à l'hôpital, faute d'ouvrage ; forcé de lutter sans cesse contre la misère, l'opinion, le préjugé, les injures, les railleries les plus sanglantes de parents, d'amis, de voisins, de confrères qui me traitent de bête, d'imbécile, de fou qui prétend faire le raisonneur et d'avoir plus d'esprit qu'eux, mais qui sera mis quelques jours aux Petites-Maisons, voilà, messieurs, la situation de l'étrange auteur sourd-muet, voilà les encouragements, les conseils qu'il a reçus. C'est dans ces circonstances, les outils d'une main, la plume de l'autre, qu'il a composé ses observations […][16]. (*sic*)

Une initiative marquant les prémices d'une communauté sourde, naît au début du XIX^e^ siècle. Elle est portée par Ferdinand Berthier, professeur à l'Institut nationale des sourds-muets de Paris. Il créé le « comité des sourds-muets de Paris » en 1834 et organise le premier *banquet de sourds-muets* pour fêter l'anniversaire de la naissance de l'abbé de l'Épée[17]. À partir des années 1830-1840, ces banquets deviennent annuels. Ils jouent un rôle clé dans le renforcement de la cohésion au sein de la communauté Sourde, en visant à promouvoir une identité collective fondée sur la langue des signes. D'un point de vue politique, ces rassemblements constituent des îlots de résistance,

15 DESLOGES Pierre, *Observation du monde d'un sourd et muet, op. cit.*, p. 12-13.
16 *Ibid.*
17 MOTTEZ, Bernard, *Les sourds existent-ils ?,* Paris, L'Harmattan, 2006, p. 42.

permettant aux personnes concernées de formuler et de diffuser leurs revendications aux personnes entendantes. Des personnalités comme Victor Hugo, Alphonse de Lamartine ou Francois-René de Chateaubriand sont régulièrement invitées aux banquets. À partir des années 1880-1890 et pendant la Belle Époque, la tradition des banquets se diffuse en province.

3. Le conflit des méthodes et le congrès de Milan

Le XIX^e^ siècle voit s'opposer deux conceptions différentes de l'éducation des jeunes Sourd.e.s. La première, que nous avons vu précédemment, est la méthode dite gestuelle, rendue populaire par l'abbé de l'Épée. La seconde est l'héritière d'éducateur.ice.s indépendant.e.s qui, depuis le XVI^e^ siècle en Europe, axent prioritairement leurs enseignements sur la méthode orale avec une préconisation de la parole, de l'articulation et de la lecture labiale. Le conflit dépasse d'ailleurs la question de l'éducation, il prend ses racines dans deux visions qui s'opposent sur le sujet de l'identité même des Sourd.e.s. Les personnes prônant la méthode gestuelle perçoivent plutôt les personnes sourdes comme des personnes différentes, mais égales aux entendant.e.s malgré et avec leur différence. Les oralistes, au contraire, conçoivent la surdité comme une déficience qu'il faut réparer afin de rendre les personnes sourdes entendantes en les assimilant et en empêchant leur stigmatisation, donc en évitant l'usage particulièrement visible de la langue des signes[18].

Bien que les révolutionnaires aient proclamé vouloir poursuivre l'œuvre de l'abbé de l'Épée, suite à sa mort en 1789, le XIX^e^ siècle voit émerger des tendances qui œuvrent à la réparation de la surdité, renforçant les rangs de la méthode orale, y compris au sein de l'établissement rue du Faubourg Saint-Jacques. D'un point de vue européen, la France fait exception dans l'utilisation de la méthode gestuelle, bien qu'elle perde de plus en plus de terrain en interne. En Italie comme en Allemagne, la méthode orale est

18 ENCREVÉ, Florence, « Réflexions sur le congrès de Milan et ses conséquences sur la langue des signes française à la fin du xixe siècle », art. cit.

largement préférée et considérée comme seule option respectable pour l'éducation des personnes sourdes. C'est dans ce contexte que va se tenir le « Congrès international de Milan sur l'amélioration du sort des sourds-muets » du 6 au 11 septembre 1880, sous la haute autorité du roi Humbert I^{er}. Dans la communauté sourde, cet évènement est présenté comme le moment tragique où a été décidé l'interdiction totale de la langue des signes, et marque le début des années sombres de leur histoire.

L'assemblée participant à ce congrès est composée de 225 membres, dont 167 personnes votantes. L'événement qui avait pour raison officielle de débattre sur la pédagogie de l'enseignement des jeunes Sourd.e.s est souvent présenté comme une mascarade puisqu'une écrasante majorité des participants étaient déjà acquis à la méthode orale. Le groupe était constitué de 156 italiens, tous favorables à la méthode orale, soixante-six français dont la plupart étaient des oralistes également, douze anglais, huit allemands, six américains, un belge, un suisse, un canadien, un russe et un suédois. Sur les 255 membres, seuls trois personnes étaient sourdes[19].

Le congrès vote, quasiment à l'unanimité à chaque fois, huit résolutions, dont voici la première :

> Le congrès, considérant l'incontestable supériorité de la parole sur les signes, pour rendre le sourd-muet à la société et lui donner une plus parfaite connaissance de la langue, déclare que la méthode orale doit être préférée à celle de la mimique pour l'éducation et l'instruction des sourds-muets[20].

Le principal argument avancé pour justifier le choix de la méthode orale est celui de l'intégration à la société. Ainsi les personnes sourdes doivent se plier à des conventions oralistes qui ne sont pas adaptées à leur situation mais qui leur permettraient de se fondre dans une apparente normalité. Si la parole est, sans équivoque, considérée comme supérieure aux signes, c'est qu'elle renvoie, comme à

19 ENCREVÉ, Florence, « Réflexions sur le congrès de Milan et ses conséquences sur la langue des signes française à la fin du xixe siècle », art. cit.

20 HOUDIN, A., « Rapport à Monsieur le Président du Conseil, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, sur le Congrès international des maîtres de sourds-muets à Milan en 1880 », Paris, Imprimerie Nationale, 1881.

l'Antiquité, à l'élévation de l'esprit, alors que les gestes renvoient à l'animalité. Le congrès interdira également l'utilisation de la méthode mixte, alliant parole et signes. Il laissera à chaque état participant la liberté de choisir s'il lui sied ou non de dédier des moyens matériels et financiers à l'enseignement des jeunes sourd.e.s, car il considère « qu'un grand nombre de sourds-muets ne reçoivent pas le bienfait de l'instruction[21] », dû au peu de ressources financières des familles ou des établissements.

Suite au congrès, la communauté sourde traverse une longue période sombre, cent ans pendant lesquels la langue des signes devient clandestine, subit donc une forte aporie ainsi qu'une diversification locale. Les personnes sourdes sont forcées de se conformer au monde des entendant.e.s.

Chapitre 2 : De l'oppression à la révolte

1. Les années sombres

La période 1880-1970 est souvent analysée par le prisme de celle qui lui a succédé, soit le *Réveil Sourd*[22], qui fait référence aux années 1970-1990, pendant lesquelles la communauté sourde prend conscience de sa spécificité culturelle et va militer pour obtenir ses droits. Pourtant, la période précédant cette renaissance semble avoir été occultée, oubliée. Elle porte la marque de l'interdiction de la langue des signes et des tortures physiques et psychologiques infligées par la méthode orale, considérée par les militant.e.s sourd.e.s de la Belle Époque comme une méthode barbare issue des

21 HOUDIN, A., « Rapport à Monsieur le Président du Conseil, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, sur le Congrès international des maîtres de sourds-muets à Milan en 1880 », Paris, Imprimerie Nationale, 1881.

22 KERBOURC'H, Sylvain, « 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. », 2006.

contrées arriérées allemandes[23]. Néanmoins, il est indispensable, si on veut comprendre les enjeux du *Réveil Sourd*, d'étudier cette période sombre dans laquelle il plonge ses racines.

Si la Belle Époque a vu fleurir son lot de militant.e.s et initiatives visant à conserver un noyaux de communauté, les années 1950, sont marquées par l'effondrement de tout ce tissus associatif, avec notamment la vente du Foyer des Sourds de Paris en 1947. La question sourde continue à être abordée sous le prisme médical et de l'éducation orale, au détriment de la langue des signes, complètement marginalisée. La nouvelle génération n'est plus directement liée aux militantisme de la Belle Époque mais y trouve les racines de ses revendications. Cette fracture semble être l'un des éléments du *Réveil Sourd*, puisque la redécouverte de ce que certain.e.s considèrent comme l'âge d'or de la culture sourde, entraîne une forte prise de conscience, et surtout une forte indignation face à ce qui est considéré comme une censure.

Les années soixante sont le sommet de ce que l'on peut qualifier d'épuration des réalisations de la Belle Époque. De nombreuses associations telles que l'Alliance Républicaine Silencieuse, le Salon des Artistes Sourds-Muets ou encore l'Association pour l'Avancement des Sourds-Muets, ferment. Ces lieux avaient pour raison d'être l'animation de la vie sociale et culturelle de la communauté et leurs fermetures participent au délitement du réseaux, à l'appauvrissement de la création et de la pensée sourde ainsi qu'à l'isolement des individus. Les personnes sourdes sont poussées à toujours plus de conformité, sous couvert de bien-être et d'intégration à la cité, afin de cacher une différence qui dérange. Le dernier banquet organisé par l'Alliance Silencieuse daterait de 1963 et aucun événement de ce type n'a eu lieu jusque dans les années 1990. On observe également une nouvelle orientation associative, toujours plus ancrée dans un courant médical, qui œuvre pour les droits des personnes sourdes à travers le prisme du handicap, au détriment de l'aspect culturel et social de la communauté.

23 CANTIN Yann, « Avant le Réveil Sourd, que s'est-il passé ? - Conférence de Yann Cantin, 3 décembre 2014 », *Études Sourdes,* 29 décembre 2014.

C'est dans le cadre universitaire que renaît un intérêt pour la culture sourde et la langue des signes. Des chercheur.euse.s comme William Stokoe aux États-Unis (1919-2000), Bernard Motez (1930-2009) ou Yves Delaporte (1944-) en France, ont créé la surprise au sein même de la communauté en consacrant leur vie à étudier les Sourd.e.s, respectivement avec des approches linguistique, sociologique et ethnologique. Leurs recherches dénotent avec le désintérêt profond qui était porté à leur sort tout au long du XX^{e} siècle et provoque une prise de conscience quant au patrimoine culturel et linguistique lié à la surdité. On suppose que dans un contexte opprimant, forçant les Sourd.e.s à s'adapter à un monde qui les exclue, les censure et nie toute notion d'identité sourde, l'intérêt soudain qu'on portés certain écrits universitaires au patrimoine sourd a créé un mélange explosif conduisant à l'avènement du *Réveil Sourd*.

2. Le *Réveil Sourd*

Les années 1970 marquent le tournant du *Réveil Sourd*. Ce mouvement social est caractérisé par une lutte pour la reconnaissance publique et institutionnelle de la langue des signes, qui se fera notamment par le biais de l'art.

Dans une interview donnée à France Culture en 2018[24], Emmanuelle Laborit, comédienne et actuelle codirectrice de l'International Visual Theater à Paris (IVT), revient sur les luttes sourdes des années 1970 à 1990. À cette époque, la langue des signes était honteuse, considérée comme un sous-langage. Or son histoire, bien que singulière comme nous l'avons vu, est néanmoins très liée à l'histoire de la langue de la République. En effet, son interdiction va de pair avec la disparition institutionnalisée de toutes les langues minoritaires présentes en France. Depuis la Révolution, les gouvernements successifs ont cherché à unifier la nation autour d'une langue commune : le français. Cette volonté reposait sur l'idée que l'unité linguistique garantissait l'unité politique. Au XIX^{e} siècle, la loi de Jules Ferry sur l'école publique,

24 France Culture, « Emmanuelle Laborit, au-delà du silence. Le réveil sourd » (2/5), *À voix nue*, 4 septembre 2018.

laïque et obligatoire renforce cette tendance, le français devient la seule langue pour l'enseignement et les enfants s'exprimant dans leur patois sont souvent humiliés ou punis. La loi constitutionnelle de 1992, affirmant que « la langue de la République est le français[25] » affaiblit toujours plus les langues régionales et fait une complète omission de la langue des signes. Afin d'expliquer le rejet de la langue des signes dans l'espace public, Emmanuelle Laborit relève son caractère sensuel car il s'agit d'une langue très corporelle. Or dans un monde de l'intellect, valorisant la cérébralité, il faut mettre le corps à distance, car il est considéré comme trop primitif. Elle pose également la question de la probable influence de la religion catholique sur la stigmatisation de la langue des signes, celle-ci bannissant le corps car il serait objet de désir. Elle cite le premier verset du prologue de l'Évangile selon Saint Jean qui dit : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu[26] ». Ainsi le verbe est associé la parole, à l'oralité, et c'est cette parole qui permet une élévation d'ordre intellectuelle et spirituelle, ce dont serait exclu, par ignorance, la langue des signes qui est pourtant bien une parole.

Le *Réveil Sourd* n'était pas un cas de lutte isolée, il a émergé pendant un mouvement plus global de lutte des minorités pour réclamer leurs droits : c'était en effet l'époque du Mouvement de Libération des Femmes, du Black Power aux États-Unis, mais aussi des luttes pour les droits des personnes LGBTQIA+. Emmanuelle Laborit, dans son autobiographie, raconte comment la communauté sourde s'est battue auprès des militant.e.s d'Act Up pour avoir accès à l'information et la protection en matière de santé sexuelle. Cette période a vu naître un lieu qui va devenir emblématique pour l'organisation de la lutte pour les droits des Sourd.e.s, mais aussi pour la renaissance d'une communauté sourde forte à Paris.

25 Loi constitutionnelle n° 92-554 du 25 juin 1992 ajoutant à la Constitution un titre : « Des Communautés européennes et de l'Union européenne » (1) *art.1*

26 CRAMPON Augustin, *Prologue de l'évangile selon Jean*, 1894, premier verset.

3. L'International Visual Theatre

En France, une tour du château de Vincennes en région parisienne a hébergé, pendant plusieurs décennies, le premier théâtre consacré à la création et la diffusion d'arts vivants sourds, l'International Visual Theatre (IVT). Il a été créé en 1976 suite à la rencontre entre l'écrivain français et entendant Jean Grémion, et l'artiste américain sourd Alfredo Corrado. Ce dernier a constaté, à son arrivée, le désert culturel et les lacunes identitaires dans lesquels vivaient les Sourd.e.s en France ; « beaucoup de sourds autour de moi, demandaient pourquoi créer un spectacle avec la langue des signes, je voulais simplement montrer sa pureté, la beauté. Mais les sourds étaient étonnés car ils pensaient que les entendants allaient se moquer d'eux[27] ».

L'IVT devient un véritable incubateur de l'expérimentation et du développement d'une création artistique sourde autour de la langue des signes et d'éléments visuels, mais c'est aussi un point de rassemblement incontournable pour la communauté. Dans ses premiers temps, jusqu'en 1992, l'IVT a connu une période de grande émulation artistique, de bouillonnement d'un art sourd indépendant du regard entendant. Par le medium du théâtre, des expressions artistiques ont parfois évolué vers un militantisme, revendiquant une fierté d'être Sourd.e. L'art sourd, selon Schetrit, peut trouver ses contours dans le fait de partager une expérience collective de la surdité, il est donc intrinsèquement lié à l'idée d'une culture communautaire sourde.

La première pièce d'IVT, intitulée « [ ] » (lire : entre parenthèses) fut jouée en 1978. Résultant d'une création collective, et mise en scène par Alfredo Corrado, elle se base sur le vécu sourd ressenti par chaque interprète. Le titre est expliqué par Grémion: « [La pièce] utilisait peu de langue des signes mais plutôt un langage visuel, elle a symbolisé « l'espace des sourds à l'intérieur » ; il n'y a pas de mot dans « [ ] » car les mots écrits faisaient partie de la culture entendante[28] ». Sur scène, les comédien.ne.s portaient des masques articulés dont la mâchoire argentée symbolisait la parole

27 SCHETRIT Olivier, « L'International Visual Theatre et ses apports culturels autour de la langue des signes française Contribution à une histoire de l'art sourd : quelques exemples contemporains », *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, 64(4), 2013, p. 203-222.

28 *Ibid.*

robotisée imposée suite au congrès de Milan. Ce demi-masque couvrant la mâchoire jusqu'aux oreilles sera repris à des fins de revendication politique, comme un symbole contre la médicalisation de la parole lors d'une manifestation à laquelle ont participé les Sourd.e.s de l'IVT le 1er février 1986.

Société

La force silencieuse

A défaut de se faire entendre pour faire reconnaître leur langage des signes, les sourds manifestent à Paris

ETRANGE cortège de la Bastille à Matignon samedi après-midi à Paris : des milliers de personnes défilent en silence, ils font des gestes incompréhensibles pour le profane, les sourds sont dans la rue, beaucoup sont également muets, ils sont venus de toutes les régions pour cette « marche sur Paris » afin de faire reconnaître leur « langue ».

Le motif de leur mobilisation est très précis : ils veulent soutenir la proposition de loi pour la reconnaissance de la Langue des signes française (LSF) déposée le 24 juin 1985 par M. Georges Hage, député (P.C) du Nord et président de l'inter-groupe parlementaire sur les problèmes des handicapés à l'Assemblée nationale. La LSF, est cette « langue » par signes des mains, codifiés au 18e siècle par l'abbé de l'Epée. Jeunes et vieux, parisiens et provinciaux, les sourds ont manifesté jusqu'à Matignon où ils ont remis une pétition. Une délégation avait déjà été reçue la veille à ce sujet par un collaborateur du Premier ministre.

Un étrange cortège

« Nous les sourds sommes des Français à part entière » : derrière la banderole, un long cortège coloré comme les habituels défilés anti-racistes à la différence près du silence. Un silence trompeur. En fait, tout le monde s'exprime, des jeunes rient en « se racontant » avec les mêmes signes de la main sur un « ton » plus pondéré.

Pour clore le tout, une vingtaine de comédiens sourds et muets de l'« International Visual Théâtre », troupe parisienne crée sur un modèle américain, donnent un spectacle ambulant. Les mains gantées de blanc, ils jouent une étrange comédie jamais vue sur le pavé parisien.

La langue des signes

Cette langue des signes a connu un grand développement pendant la première moitié du 19e siècle avant que la bourgeoisie bien pensante ne l'interdise tout bonnement dans les écoles de sourds. Mais, selon M. Hage, « cette condamnation pèse encore très lourd » même si le code des sourds a fait son entrée à la télévision et dans certaines administrations. Ainsi, de jeunes sourds n'ont toujours pas la garantie de pouvoir bénéficier de la LSF et les plus vieux ne peuvent recourir à un traducteur pour enrichir leurs connaissances professionnelles. « Plus généralement, l'expression par gestes est mal accueillie », selon le député communiste.

Ainsi, la proposition de loi prévoit la reconnaissance de l'« existence et de la valeur culturelle de la LSF », et indique que « tout acte discriminatoire fondé sur l'emploi de cette langue est passible de peines relatives à la lutte contre le racisme ». L'Etat s'engage ainsi à garantir l'enseignement facultatif de cette langue, de la maternelle à l'université grâce à la création d'un corps d'enseignants de la LSF et d'interprètes.

De texte concerne un nombre important de Français : 500 000 jeunes atteints de surdité à des degrés divers ce qui, avec les personnes âgées de 18 à 65 ans, porte à un million le nombre de Français entendant mal ou pas du tout. Au-delà de 65 ans, une personne sur trois souffre de troubles auditifs.

L'image[29] de ces personnes sourdes marchant dans la rue avec un bâillon et des gants blancs est impressionnante. Elle fait miroir à la violence imposée à ces personnes à qui on a interdit le seul moyen d'expression naturel. La symbolique du masque marque aussi le choix radical de certaines personnes au sein la communauté sourde de refuser totalement l'utilisation la parole au contact de personnes entendantes, par protestation contre une majorité oppressante. Cette thématique a été portée à l'écran en 1986 par Randa Haines, dans le film *Les Enfants du silence*[30]. Le personnage principal, Sarah, incarné par Marlee Matlin, est sourde de naissance et refuse catégoriquement d'utiliser sa voix pour communiquer avec l'homme dont elle tombe amoureuse. Ce dernier est pédagogue spécialisé dans l'éducation des enfants sourds et fervent adepte de

29 L'image reste de source inconnue malgré nos recherches. La correspondance entre les masques portés par les personnes photographiées et d'autres photos de la manifestation laisse fortement à penser qu'il s'agit du même événement.

30 Titre original : *Children of a lesser God*, 1986.

la méthode mixte. Le film rencontrera un grand succès puisqu'il remportera plusieurs prix dont l'Oscar de la meilleure actrice pour Marlee Matlin.

L'IVT poursuit également des objectifs pédagogiques et de recherche scientifique qui sont intrinsèquement liés à la création culturelle. En effet, lors du *Réveil Sourd*, des entendant.e.s ont commencé à manifester leur intérêt pour la langue des signes. Ce phénomène entrait en contradiction avec la vision que les personnes sourdes avait elles-même de leur propre langue : il était largement admis que c'était une sous-langue, réservée à une communication intra-communautaire et objet de railleries à l'extérieur. On comparait par exemple souvent la langue des signes à la langue des singes, dû aux gesticulations jugées disgracieuses des personnes signantes. Mais prenant compte de cet intérêt, des centres de formation ont peu à peu ouverts, ainsi que des écoles bilingues pour enfants sourds et un nouveau tissu associatif a commencé à se créer.

En 2005, dans le cadre de la loi pour l'égalité des chances, la langue des signes est finalement reconnue comme une langue à part entière. La loi laisse la possibilité aux parents d'enfants sourds de choisir la façon dont elles et ils veulent les éduquer : par la langue des signes, l'oralisme ou le langage parlé complété. Malgré les différentes solutions qui sont proposées, l'État ne s'engage pas complètement auprès de la langue des signes pour la rendre accessible à tous et toutes. Elle n'est par exemple, pas encore inscrite dans la Constitution, alors qu'il s'agit d'une revendication majeure de la part de la communauté sourde. Les écoles dans lesquelles il est possible de suivre un parcours scolaire en langue des signes sont encore rares, et l'enseignement se limite au niveau primaire, après quoi les enfants se retrouvent en milieu ordinaire. Seulement cinq pour cent des enfants sourds reçoivent un enseignement en langue des signes en France. Son accessibilité reste un combat. Les parents qui font le choix de la langue des signes ne font pas un choix de confort : l'appareil médical et éducatif les culpabilise et leur met beaucoup de pression pour aller vers l'oralisme, toujours dans cette idée erronée de « réparer » la surdité. La langue des signes est encore absente de tous les lieux de vie du quotidien : le métro, l'accès à l'information, les aéroports, les maisons de retraites ou

encore les lieux de culture[31]. La présence de la langue des signes dans l'espace public, mais aussi, et nous le verrons par la suite, dans l'art et sur les scènes de théâtre, est donc par essence même, un acte militant et une démarche de « retournement du stigmate[32] ». En effet, la langue des signes rend visible la surdité, et peut être perçue comme un stigmate par les entendant.e.s qui la rejettent ou par les Sourd.e.s qui refusent de s'afficher en signant en public. Néanmoins, elle peut également devenir un emblème et apparaître comme une plus-value pour les Sourd.e.s[33]. Dans ce cas, il est possible d'interpréter son usage comme un processus par lequel le stigmate est mobilisé et revendiqué par la personne stigmatisée[34].

Nous souhaiterions maintenant faire un détour vers une autre exception en ce qui concerne l'éducation des Sourd.e.s. Celle-ci nous emmène aux États-Unis et plus particulière à la Gallaudet University à Washington, D.C. Cette université, fondée en 1864 est la première et seule université au monde à proposer un enseignement de toutes les matières, du bachelier au doctorat en langue des signes américaine[35].

L'université a connu une période de révolution interne en 1986 lors du renouvellement de sa présidence. En effet, jusqu'alors seules des personnes entendantes avaient été nommées à ce poste par le conseil d'administration. Voyant que le schéma allait se répéter, les étudiant.e.s de l'université se sont mobilisé.e.s dans un mouvement sans précédent pour exiger la nomination d'un.e président.e qui leur ressemble à la tête de leur université. Sous le slogan « Death President Now ! », les élèves ont bloqué toutes les entrées de leur campus, empêchant les cours d'avoir lieu et interdisant son accès à la nouvelle présidente entendante nommée, Elisabeth Zinser. Elles et ils ont dû faire face aux attaques condescendantes du conseil d'administration et d'une partie de l'opinion publique. Leur obstination a tenu toute une semaine pendant laquelle l'écho de

31 France Culture, « Emmanuelle Laborit, au-delà du silence. Le réveil sourd » (2/5), *À voix nue*, 4 septembre 2018.

32 GOFFMAN Erwing, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps,* trad : Alain Kihm, Les éditions de minuit, 1975, p. 102.

33 GAUCHER Charles, « Les sourds comme figures de tensions identitaires », *Anthropologie et Sociétés*, 29/2, 2005, p. 151-167.

34 BEDOIN Diane, *Sociologie du monde des sourds, op. cit.,* p. 60.

35 American Sign Language (ASL)

leur révolte a dépassé le campus universitaire pour s'étendre à toute l'Amérique, puis au monde entier[36]. D'autres mouvements de minorités les ont rejoint, notamment des personnes racisées qui se sont retrouvées dans la lutte contre les même systèmes de domination qui écrasent la personne sourde au profit de l'entendante ou de la personne noire par les blanc.he.s. La mobilisation s'est soldée par une victoire car les revendications des élèves ont toutes été acceptées : la démission d'Elisabeth Zinser et la nomination d'un président sourd, Irving Ling Jordan, la démission de certains membres du conseil d'administration et la mise en place d'un quota d'au moins 51 % de personnes sourdes à son bord, ainsi que l'abandon de toutes représailles auprès des étudiant.e.s ayant participé au mouvement de contestation.

Depuis, l'université a eu exclusivement à sa tête des président.e.s sourd.e.s, les postes clés de l'administration et de l'enseignement sont également occupées par des personnes sourdes. De plus, à la demande des étudiant.e.s et conformément au même objectif de représentativité, la majorité des personnes nommées à des postes de direction sont des femmes. En 2016, la Dr. Riberta Cordano fût la première femme élue présidente de la Gallaudet University et première personne appartenant ouvertement à la communauté LGBTQIA+.

Chapitre 3 : L'art, intimement lié à l'émergence d'une identité sourde

Dans le cas des personnes sourdes, comme pour celui d'autres minorités, l'art permet de renverser les stigmates et de créer des symboles permettant une identification collective. Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il a toujours existé des artistes sourds. En effet, depuis longtemps de nombreux dessins à visée pédagogique et dont la qualité artistique est remarquable ont été créés par des Sourd.e.s. À l'époque de l'abbé de l'Épée, un certain nombre de dessins didactiques illustrant les signes méthodiques ont vu le jour. Bien avant que ce dernier ne permette aux Sourd.e.s un premier accès à la langue française, il est possible que des individus ayant peu de moyens d'expression en

36 Film *Death President Now !* 2025

français, se soient tourné.e.s naturellement vers des formes d'expression visuelles comme la peinture, la sculpture ou le collage. Il est également très probable que des artistes dont le nom est connu aient été sourd.e.s, sans que cette information n'ait pu traverser les époques via quelque document historique, par omission, par bienséance ou pour une autre raison. En effet, dans son recueil *Silent Poetry*, Nicholas Mirzoeff, a identifié, seulement sur la période du XIXe siècle en France, plus de cent artistes sourds qui vivaient de leur art en exposant leurs œuvres au public[37].

1. Le symbolisme comme courant fédérateur

Comme nous allons l'étudier au cours de cette partie, il semble que le courant symboliste ait eu un impact fort dans l'affirmation de créations sourdes autonomes à la fin du XX^{e}. Il est intéressant de se demander les raisons pour lesquelles le symbolisme a été, dans les années 1990 et à travers l'émergence d'arts visuels et vivants sourds en France, le courant privilégié pour mettre en scène des créations en langue des signes. En effet, le courant symboliste marque ses débuts exactement un siècle plus tôt. Il s'exprime notamment au théâtre dans les mises en scène de Lugné-Poe qui cherche à recréer une vérité au-delà du réalisme d'André Antoine avec lequel il fait rupture. Lugné-Poe déclare que le théâtre « est le paradis de l'artifice, de l'arbitraire, le domaine de la vérité lui reste fermé car le théâtre n'est pas fait pour la vérité[38] ». Ces mots pourraient nous aider à comprendre le choix de la communauté sourde à se tourner vers cet esthétisme.

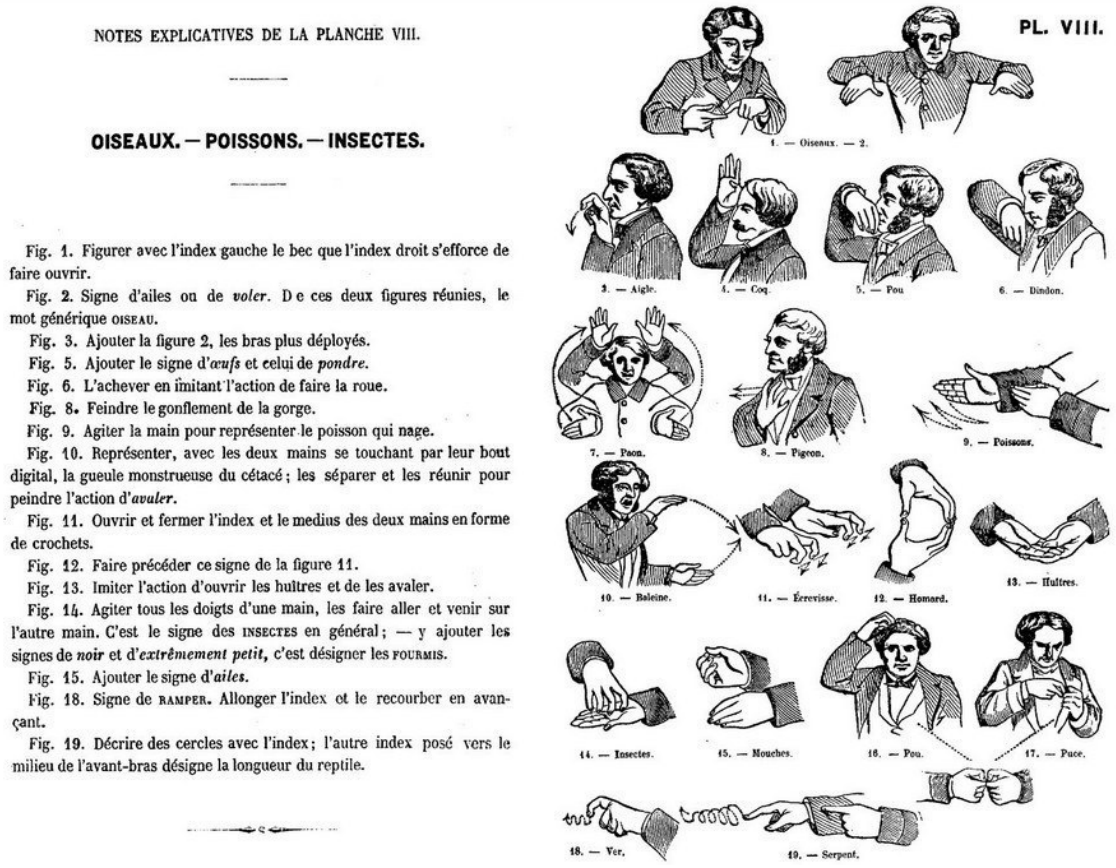
À l'aube du *Réveil Sourd*, nous pouvons observer un changement dans les mentalités : l'identité sourde, auparavant complètement occultée, commence à transpirer à travers des œuvres d'art. Des artistes comme Patrick Mallet et Yves Lapalu dessinent des œuvres symboliques pré-militantes plaçant les mains au centre de leur création. À travers le XX^{e} siècle et jusqu'à aujourd'hui, les mains sont un motif très récurrent de

37 MIRZONEFF Nicholas, *Silent Poetry: Deafness, Sign, and Visual Culture in Modern France*, Princeton Legacy Library, 2019.

38 Issu du cours *Histoire de la scénographie* de Mme Véronique Lemaire, CET, 2022-2023

l'art sourd, autant dans les arts picturaux que vivants. Les artistes sourd.e.s détournent les codes associés à la surdité, les mains, les appareils auditifs, pour en faire des objets humoristiques et de subversion.

Le motif des mains ressurgit sous différentes formes dans des créations sourdes et s'inscrit dans une tradition pédagogique. En effet, de nombreuses planches didactiques ont été dessinées afin d'enseigner la langue des signes. Nous pouvons par exemple nous pencher sur une planche de Pierre Pélissier, professeur et poète sourd. Il est particulièrement connu pour avoir écrit le premier dictionnaire en langue des signes, tantôt appelé l'« Iconographie des signes » dans son ouvrage *L'Enseignement primaire des sourds-muets mis à la portée de tout le monde, avec une iconographie des signes*, publié en 1856.



NOTES EXPLICATIVES DE LA PLANCHE VIII.

OISEAUX. — POISSONS. — INSECTES.

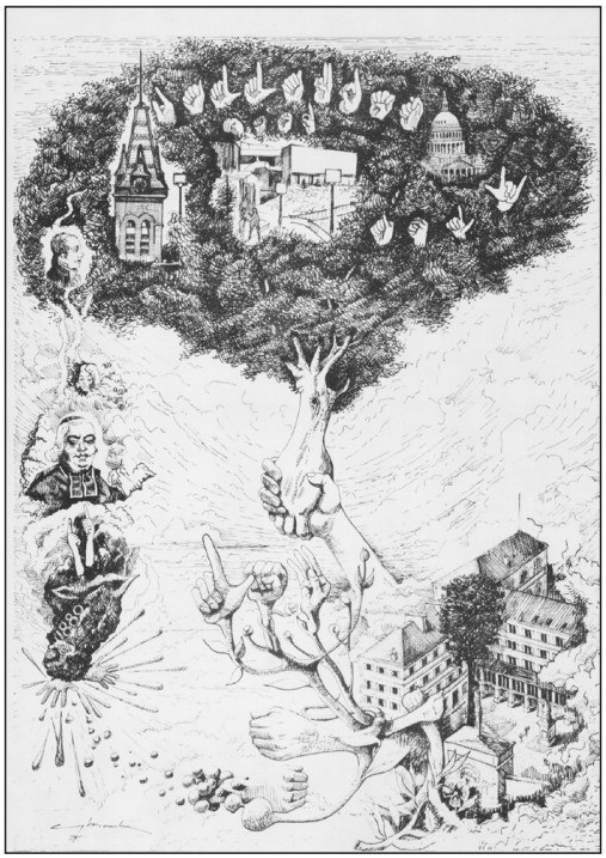
Fig. 1. Figurer avec l'index gauche le bec que l'index droit s'efforce de faire ouvrir.
Fig. 2. Signe d'ailes ou de *voler*. De ces deux figures réunies, le mot générique OISEAU.
Fig. 3. Ajouter la figure 2, les bras plus déployés.
Fig. 5. Ajouter le signe d'*œufs* et celui de *pondre*.
Fig. 6. L'achever en imitant l'action de faire la roue.
Fig. 8. Feindre le gonflement de la gorge.
Fig. 9. Agiter la main pour représenter le poisson qui nage.
Fig. 10. Représenter, avec les deux mains se touchant par leur bout digital, la gueule monstrueuse du cétacé ; les séparer et les réunir pour peindre l'action d'*avaler*.
Fig. 11. Ouvrir et fermer l'index et le medius des deux mains en forme de crochets.
Fig. 12. Faire précéder ce signe de la figure 11.
Fig. 13. Imiter l'action d'ouvrir les huîtres et de les avaler.
Fig. 14. Agiter tous les doigts d'une main, les faire aller et venir sur l'autre main. C'est le signe des INSECTES en général ; — y ajouter les signes de *noir* et d'*extrêmement petit*, c'est désigner les FOURMIS.
Fig. 15. Ajouter le signe d'*ailes*.
Fig. 18. Signe de RAMPER. Allonger l'index et le recourber en avançant.
Fig. 19. Décrire des cercles avec l'index ; l'autre index posé vers le milieu de l'avant-bras désigne la longueur du reptile.

PL. VIII.

1. — Oiseaux. — 2.
3. — Aigle. 4. — Coq. 5. — Pou. 6. — Dindon.
7. — Paon. 8. — Pigeon. 9. — Poissons.
10. — Baleine. 11. — Écrevisse. 12. — Homard. 13. — Huîtres.
14. — Insectes. 15. — Mouches. 16. — Pou. 17. — Puce.
18. — Ver. 19. — Serpent.

Illustrer ou décrire un mouvement est une tâche compliquée et à laquelle de nombreuses personnes se sont attelées pour œuvrer à la transmission de la langue des signes. L'abbé de l'Épée avait été le premier à dessiner l'alphabet dactylographié qui a

permis de garder des traces utiles à la conservation de son enseignement mais aussi intéressantes du point de vue de la qualité des illustrations. On remarque sur la planche ci-dessus la finesse des dessins de Pierre Pélissier. Certains illustrations sont accompagnées de flèches indiquant le mouvement du signe comme pour l'aigle dont le doigt crochu représentant le bec est abaissé ou le pan pour lequel les mains ouvertes dessinent un arc de cercle de la poitrine jusqu'au dessus de la tête. D'autres sont accompagnées de légendes, spécifiant l'amplitude du signe dessiné, une attitude particulière, comme pour le pigeon, dont le signe doit être accompagné par la feinte d'un gonflement de la gorge, ou s'il doit être précédé ou suivi d'un autre signe. Ces planches didactiques sont nombreuses et posent la question de leur reconnaissance comme œuvres d'art brutes car l'intention de leurs auteurs étaient à des fins pédagogiques et n'avaient aucune prétention d'une reconnaissance artistique.



Gallaudet, Bouchauveau, 1978

Guy Bouchauveau, suite à un passage à l'université de Gallaudet, mêle des codes du signaire[39], de la dactylologie[40], de références à Gallaudet et à l'oralisation dans des œuvres symbolistes complexes. Dans son l'œuvre, il représente dans un écrin de verdure, l'université de Gallaudet, ainsi que la coupole du capitole qui fait référence à la ville de Washington D.C. Le nom de l'université est dactylographié au dessus du bâtiment, ainsi que les lettres AMS pour American Sign Language. De cette image s'extirpe une main qui vient en serrer une autre, créant un pont symbolique avec l'institut national des jeunes sourds de Paris (INJS – école fondée par l'abbé de l'Épée). Autour de ce nouveau centre, sont dactylographiées les initiales LSF, et deux autres signes sont configurés : travailler et prison. Ce dernier signe questionne et dénonce une certaine réalité, car si l'apprentissage de la langue des signes dans cette école spécialisée est souvent présentée comme une victoire et une émancipation pour la cause sourde, il est à supposer que les méthodes d'enseignement ainsi que la privation de liberté aient pu être violentes. À gauche de l'œuvre, on reconnaît d'ailleurs un portrait de l'abbé de l'Épée en dessous duquel deux mains forment le congrès de Milan. En continuant à descendre, s'étire une bouche vomissant le nombre *1880* qui écrasent des mains. On peut y lire la victoire de l'oralisation et le traumatisme qui en découle.

Levent Beskardès, *Main-liberté*, 1986

39 Liste de signe, équivalent du terme « vocabulaire » pour la langue des signes.

40 Ensemble de signes faisant correspondre à chaque lettre de l'alphabet une configuration de la main (moyen de communication complémentaire à la langue des signes).

Dans un univers symboliste bien différent, l'artiste Levent Beskardes trace au crayon noir une main de laquelle naît le corps d'une colombe. Ses ailes symboliseraient la liberté et l'espoir des Sourd.e.s. Ce qui est particulier dans les dessins de l'artiste c'est le mélange de l'iconicité de la langue des signes (la main qui prend une forme reconnaissable en langue des signes) avec l'universalité d'une image visuelle (ici une colombe). Cet alliage créé l'originalité du Pi-sourd, expression qui signifie « ce qui est propre à la culture sourde ». Levent Beskardes, né sourd en Turquie en 1949, est un artiste protéiforme. Il utilise des formes picturales, manie la poésie écrite et la poésigne, et porte ses mots à la scène en tant que comédien et metteur en scène. Il travaille régulièrement à l'IVT et a notamment mis en scène *Les Enfants du silence* en 1993, pour lequel Emmanuelle Laborit, interprétant le rôle principal de Sarah, a obtenu le Molière de la révélation théâtrale.

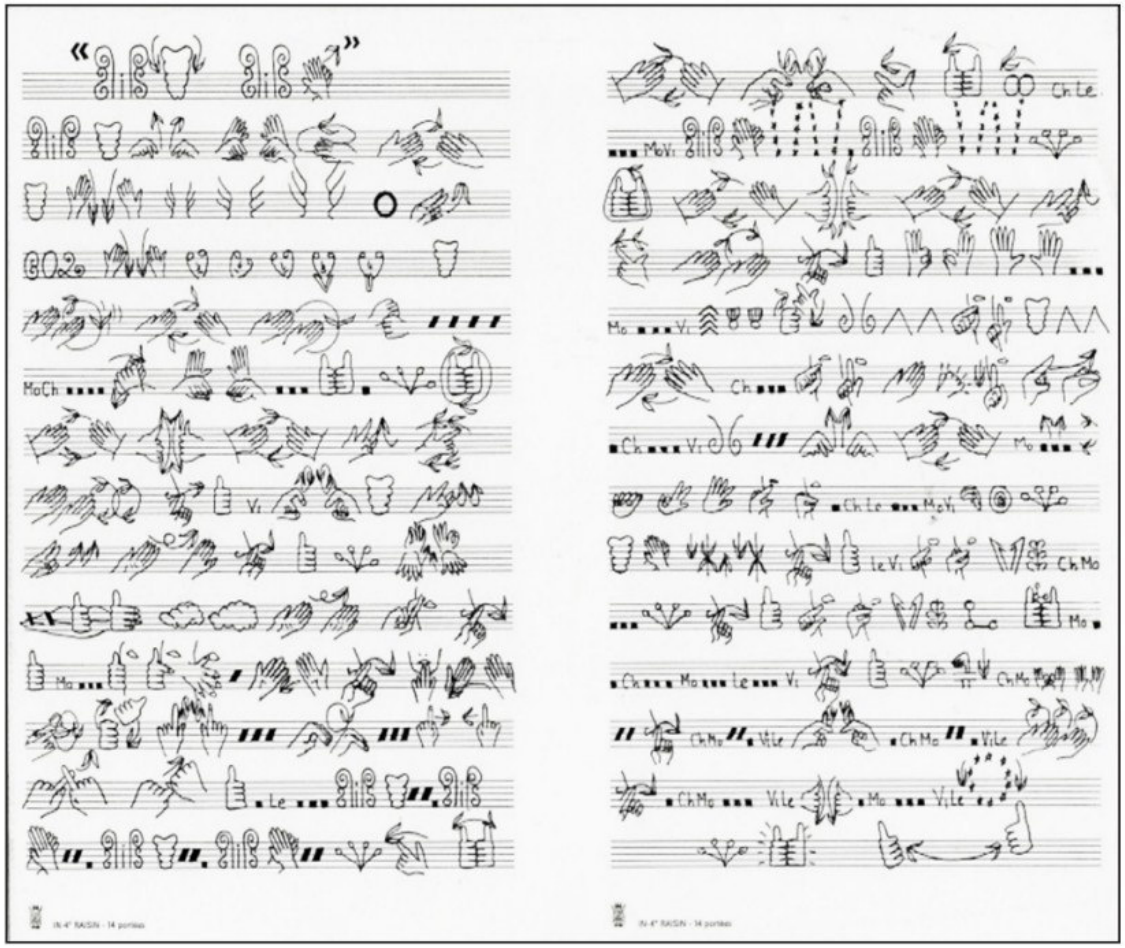
Ces œuvres picturales symboliques peuvent être perçues différemment, qu'on soit entendant.e ou qu'on maîtrise la langue des signes. En fonction du regard qu'on leur porte et du niveau de connaissance de l'Histoire et des spécificités de la culture sourde, elles peuvent être comprises soit comme de simples représentations esthétiques de formes utilisant les éléments physiques – mains, bouches, yeux – soit comme des œuvres contenant un message parlé visuel différent d'un texte écrit, via la représentation dessinée de la langue des signes et contenant des expériences de vécu[41].

2. Émergence d'une biculturalité entre entendant.e.s et Sourd.e.s

Les premiers spectacles créés à l'IVT ont posé les bases d'une biculturalité sourde-entendante édifiant sans cesse des ponts entre les deux mondes. Les premières pièces portaient une visée réparatrice pour la communauté sourde, leur permettant de reconnecter à travers un narratif commun, racontant enfin de manière publique les traumatismes et la colère de tout un groupe. Mais elles portaient également en elles une

41 SCHETRIT Olivier, « L'International Visual Theatre et ses apports culturels autour de la langue des signes française Contribution à une histoire de l'art sourd : quelques exemples contemporains », art. cit.

visée pédagogique à l'égard des personnes entendantes, une volonté de sensibiliser au quotidien et à la révolte des Sourd.e.s. Certain.e.s artistes ont fait des propositions d'inversions de situations, pièces pendant lesquelles un personnage entendant se retrouvait dans un univers où tout le monde signait et faisait lui-même l'expérience de l'altérité dans un monde dont les codes lui était totalement étranges et inconnus. Cette biculturalité s'illustre aussi dans la pièce *Les Pierres* d'après Gertrude Stein, créé en 1989 : une chorégraphie relie un chœur de quatre comédien.ne.s sourd.e.s signant simultanément. Chaque interprète a créé séparément une partition musicale avec une symbolique qui lui était propre. Elles et ils se sont approprié.e.s les codes de l'écriture musicale, notamment le support de la portée, en les réinterprétant – avec l'utilisation de flèches, de lettres, d'expressions simplifiées du visage, de symboles – pour créer une « musique visuelle » qui sera ensuite chansignée en chœur.



Dessin de Victor Abbou, Chansignes, *Les Pierres*, IVT, 1989

Si certains dessins de la partition sont identifiables et relèvent du signaire, on remarque que d'autres sont beaucoup plus évocateurs, formant des arabesques et des lignes de mouvements. On relève également la présence d'indications vocales telles que « Mo » et « Ch » ainsi que de points et de traits gras qui semblent indiquer des mouvements marqueurs de rythme. On peut émettre l'hypothèse que cette partition n'est entièrement compréhensible que par son auteur ou son autrice, et laisserait le champ libre à une grande interprétation pour toute autre personne qui s'en emparerait.

Une autre production de l'IVT, le *Malade Imaginaire*[42] de Molière, mis en scène par Philippe Galant en 1992, est une illustration intéressante d'une influence symboliste sur les scènes de l'art sourd. La scénographie du spectacle s'articule à la manière de la structure de l'oreille interne. On y retrouve la cochlée, le marteau, la trompe d'Eustache ainsi qu'un grand lit circulaire rose en forme d'oreille qui trône au centre de la scène.

Photographie du Malade imaginaire, Argan sur son lit, et une forme ronde en arrière plan rappelant un élément de l'oreille interne.

42 Création à l'IVT mise en scène de Philippe Galant, *Le Malade Imaginaire* adapté en langue des signes, au Château de Vincennes, mars-avril 1992.

Olivier Schetrit, comédien sourd et anthropologue, rapporte quelques éléments de la représentation :

> Le personnage de Toinette utilise des cotons-tiges géants comme balai pour dépoussiérer la maison et soigner l'oreille. Et Argan, sourd appareillé, porte le boîtier de son appareil auditif autour du cou, protégé dans une pochette en fourrure fuchsia : il exige de devenir entendant en « se faisant soigner » par un médecin à la fois orthophoniste et audioprothésiste qui revendique une médecine réparatrice de la surdité et d'oralisation forcée[43].

Pour en revenir sur nos questionnements quant à l'esthétique symboliste de cette représentation, à la fin du XX^e^ siècle ce choix de registre peut paraître quelque peu anachronique voir désuet. Mais le théâtre sourd en est à peine à ses balbutiements à cette époque, et on pourrait se demander s'il ne suit pas une sorte de parcours d'évolution naturel de sa forme, traversant le symbolisme pour se tourner ensuite vers des formes tendant à l'hyper-réalisme, comme l'a fait le théâtre entendant au cours du XX^e^ et au début du XXI^e^ siècle. Mais l'explication est peut-être à aller chercher ailleurs, dans l'essence même du symbolisme. En effet ce courant prend ses racines dans la poésie symboliste et se caractérise, entre autre, par une profonde nostalgie du passé. Or les Sourd.e.s cherchent à faire ressurgir leur passé, celui d'avant le congrès de Milan, passé largement idéalisé et âge d'or de la communauté sourde. Cette communauté qui a été éclatée pendant un siècle entame à la fin du XX^e^ siècle une démarche de reconstitution de son histoire, étant donné qu'elle a souffert de ne pas avoir pu être transmise officiellement et dans sa langue naturelle. Or cette histoire ne sera jamais reconstruite à l'identique car elle est morcelée, oubliée, rêvée, fantasmée. C'est à cet endroit que l'on peut comprendre la nécessité de passer par une dramaturgie symboliste qui se définit comme une mise en crise de la représentation homogène du réel, et l'affirmation d'une discontinuité entre le monde visible et le monde invisible[44], Car le pouvoir du symbolisme est de révéler l'invisible par la force de signes visibles ; or, le *Malade imaginaire* de Galant est une manifestation militante du rêve sourd, celui

43 SCHETRIT Olivier, « L'International Visual Theatre et ses apports culturels autour de la langue des signes française Contribution à une histoire de l'art sourd : quelques exemples contemporains », art. cit.

44 LOSCO Mireille, *Symbolisme. Théâtre,* Encyclopædia Universalis.

d'inverser le monde actuel pour en instituer un autre où la langue des signes serait la norme.

Le choix de la pièce n'est évidemment pas anodin non plus, dans la mesure où la dernière comédie de Molière exploite le thème de la satire de la médecine. En effet l'auteur se moque du jargon médical et de l'habit qui suffit à faire le médecin. Le courant symboliste est rempli de textes dans lesquels les personnages font l'expérience de l'approche de la mort et d'un tragique de l'impuissance. Dans l'adaptation de Galant, le « malade » n'a aucun problème de santé, pourtant il cherche à se faire soigner à tout prix pour être comme les autres, comme celles et ceux que la société et lui-même considèrent comme sain.e.s. La médecine réparatrice, moquée grossièrement dans la pièce, s'acharne à tenter de réparer des corps déjà fonctionnels pour qu'ils correspondent à ce qu'une majorité a nommé la norme. Justifiant, pour atteindre son objectif, nombre d'humiliations, de violences et d'altérations irréparables du corps, faisant passer des personnes en bonne santé à l'état de patient.e.s longue durée. Le besoin de ridiculiser cette pratique par le biais de la scène, et dans ce cas par la pièce de Molière, est une manière de rendre la réalité plus digeste, de faire rire alors qu'il faudrait en pleurer et hurler de colère. Mais la satire a aussi une capacité d'empouvoirement qui permet de fédérer autour d'une expérience commune.

Le travail de recherche et d'expérimentation mené à l'IVT, toujours dans un dialogue entre les arts de la scène et la formation fera voir le jour à de nouveaux modes d'expression artistique proprement sourds. C'est ainsi qu'on verra la scène accueillir du chansigne, de la poésigne, de la visuelle vernaculaire[45] ou de la chorésigne. Cette évolution montre la volonté de la part des Sourd.e.s de s'émanciper des codes de représentation appartenant au monde des entendant.e.s en montrant leur personnalité, leur façon singulière d'être au monde et la sensibilité artistique qui en découle.

45 Le visuel vernaculaire (VV) est un art visuel né aux États-Unis dans les années 1960. Il s'inspire des codes du cinéma, de la bande dessinée, des jeux vidéos, pour représenter une histoire dans l'espace avec un ou des corps. Le VV n'utilise pas le lexique de la langue des signes mais son placement dans l'espace.

3. Prémices de créations sourdes autonomes

Nous souhaiterions nous attarder un peu plus sur une forme artistique qui a émergé dans les années 1996 à l'occasion de la création chorégraphique *Miracle par Hasard* dirigée par Joel Liennel. Il s'agit de la *chorésigne*, dont le signe a été spontanément formulé par l'équipe de comédien.ne.s. au cour de la création : le signe contracte simultanément les signes « chorégraphie » et « langue des signes » en un seul mot. Cette pratique met en jeu l'ensemble du corps, en portant une attention particulière au travail des mains et du visage - à la fois les mains dansées et les mains signées. La recherche se concentre sur l'expression de mots-signes en dépassant leurs usages et leurs significations dans la langue courante pour explorer un imaginaire corporel et visuel. Les richesses et les subtilités de la langue des signes sont mises en valeur, tout en étant détournées et décalées. En jouant avec le rythme, l'espace, l'émotion, le poids, la matière, la composition, le signe se transforme et donne naissance à une séquence chorégraphique[46]. Joël Liennel a cherché à se détacher de la tentation de l'imitation de chorégraphies entendantes :

> Les chorégraphies entendantes, ne représentent pas pour nous d'images particulières, parce qu'il y a la musique qui porte tout ça. Et nous n'avons pas accès à la musique. Nos chorésignes sont comme des films muets. Il faut représenter différemment avec nos corps. Nous allons créer une danse, et la musique va s'adapter à notre danse, et pas l'inverse[47].

Philippe Galant dans un entretien pour la revue *Vacarme* explique comment, en partant d'une phrase narrative explicative, il est possible d'altérer son mouvement pour en faire une phrase chorégraphiée :

> On va partir d'un volcan. Il y a une éruption, la lave qui se durcit ensuite, puis les personnes qui regardent le volcan. En langue des signes quotidienne, ça reste quelque chose d'assez banal, mais on peut tout à fait poétiser cette langue. On ne va pas devenir des narrateurs et expliquer dans le détail ce qui se passe, mais on va symboliser, dessiner ce qui se passe dans l'espace. C'est toute une poésie gestuelle à base de langue des signes[48].

46 POTTE-BONNEVILLE, Laurence. « La Scène des sourds ». *Vacarme,* 1997/2 n° 2, 1997, p. 47-49.
47 *Ibid.*
48 *Ibid.*

Il admet également que l'exercice mental d'imagination n'est pas évident à faire pour les entendant.e.s, ni même pour les Sourd.e.s qui doivent elles et eux aussi s'habituer à une transformation esthétique de leur langue afin de comprendre la signification des images représentées sur scène. Les artistes sourd.e.s expérimentant de nouvelles formes d'expression doivent éduquer leur public pour qu'il s'habitue et dispose des clés nécessaires à la compréhension et l'appréciation de ces œuvres.

Conclusion

Nous avons vu que l'Histoire de la communauté sourde est intimement liée à des débats d'ordre pédagogique qui ressurgiront tout au long du XIX^{e} siècle, laissant peu à peu la place à une expression artistique, et particulièrement l'émergence de formes vivantes à partir des années 1970. Ce n'est que très récemment que les personnes sourdes ont pu accéder à une visibilité et à une reconnaissance de leurs activités artistiques, bien que celles-ci restent très précaires. À l'IVT, mais aussi dans d'autres pôles artistiques en France et dans le monde, des artistes redécouvrent et soignent une identité blessée, et la diffusent auprès d'un public bilingue. La création permet de dépasser le stigmate, d'accéder à des modes d'expression dont les personnes sourdes étaient exclu.e.s afin de se les approprier. Des formes artistiques, qualifiées d'art sourds, comme la poésigne, le chansigne ou le visuel vernaculaire ont permis d'esthétiser et de mettre en valeur une langue qui n'avait auparavant pas de place dans l'espace public. Aujourd'hui, il y a encore un long combat à mener pour que la culture entendante soit plus accessible et accueillante pour la communauté sourde. Mais il est tout aussi nécessaire que la culture sourde soit accessible au monde entendant. Afin que différents parcours de vie, différentes visions du monde et expressions artistiques enrichissent l'imaginaire collectif par rapport à la surdité, afin que les personnes sourdes ne soient plus seulement ramenés à une oreille déficiente. Il ne s'agit pas d'essentialiser ou d'objectifier la création sourde mais plutôt de la soutenir et de la diffuser au même titre que toute autre forme d'expression, afin que tous ces récits contribuent à la représentation de la complexité et de la diversité de la société humaine.

Partie 2 : Étude de la folie, entre langage et communauté

Dans cette partie nous tenterons de tirer un fil délicat entre les notions de folie, de langage et de stigmatisation qui mènent à un besoin de faire communauté pour survivre. Le parallèle entre la surdité et l'idée de folie, telle que l'entend la journaliste Claire Touzard dans son livre *Folie et Résistance*[49] paru en 2025, c'est à dire des êtres subversifs qui ennuient l'ordre du monde, nous a paru pertinent pour comprendre les processus de marginalisation dont ont été victimes les Sourd.e.s. Cette analogie met aussi en lumière la singularité avec laquelle ces individus expérimentent le monde et le retranscrive dans leurs expressions artistiques. Leurs cas nous amènent à nous questionner sur qui sont les folles et les fous de notre époque et ce que ces personnes ont à nous dire sur notre société qu' elles et ils observent depuis les marges dans lesquelles nous les avons poussé. Nous explorerons la manière dont les personnes sourdes font communauté, créent leur propres réseaux de solidarité et autonomisent leurs créations artistiques. Nous supposons que les us et coutumes de ce groupe social imprègnent la création sourde, et que cette dernière participe à renforcer le sentiment de communauté entre personnes sourdes.

Chapitre 1 : Qui sont les folles et fous d'aujourd'hui ?

Les adjectifs « fou » et « folle » ont désigné les femmes « épileptiques », « vénériennes » et les hommes homosexuels, que l'on enfermait aux côtés des mendiants, criminels et prostituées au XVII^{e} siècle[50] pendant la période que Michel Foucault a appelé celle du « grand renfermement ». C'est une véritable séquestration institutionnalisée qui s'appuie sur de nouveaux concepts, notamment celui de la folie, pour enfermer des individus dans de grandes infrastructures spécialisées comme

49 TOUZARD Claire, *Folie et résistance,* Quimperlé, Divergence*,* 2025.
50 *Ibid*. p. 14.

l'Hôtel-Dieu et la Salpêtrière puis dans des asiles. En quelques mois, c'est plus d'un habitant sur cent de la ville de Paris qui se retrouve enfermé[51]. Pour Foucault, cette tendance fait partie d'un mouvement plus global de criminalisation et d'exclusion de la « déraison ». Cette méfiance générale a trouvé son appui dans la médecine et s'inscrit dans un projet de politiques publiques visant à la gestion du corps social, prenant particulièrement pour cible les populations estimées comme dangereuses. Les données attestant de la place qu'était attribuée aux personnes sourdes dans la société à cette époque sont rares, puisqu'elle est antérieur à l'arrivée de l'abbé de l'Épée. Néanmoins, on peut imaginer que toute forme d'altérité, et particulièrement celle qui touche au langage et à la communication, devait être perçue comme une tare au même titre que celles énoncées plus haut. Nous pouvons donc supposer que les Sourd.e.s du XVII^{e} ont fait partie des nombreuses personnes victimes de cette vague du grand renfermement. Les folles et fous que l'on regroupaient dans ces établissements représentaient un large panel de personnes atteintes de troubles psychiatriques mais aussi tout individu ou groupe qui perturbait l'ordre social bourgeois, tels que les femmes s'élevant contre l'ordre patriarcal ou les résistant.e.s Noir.e.s pour les droits civiques. Michel Foucault réfute le caractère naturel de la folie selon ces termes : « la folie n'existe que dans une société, elle n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui isolent et des formes de répulsion qui l'excluent ou la capturent[52] ».

1. Le caractère subversif de l'identité sourde

S'inscrivant dans le sillage de Michel Foucault qui nous invite à considérer la folie comme l'inquiétude de la raison[53], Paul C. Higgins dans son ouvrage *Outsider in a hearing world – sociology of deafness*[54], reprend la notion d'«outsider» de Howard

51 ABRAHAM Victor, « La pathologisation comme pilier de l'ordre social : handicap, race, capitalisme. », *Contretemps*, 3 septembre 2021.

52 WEBER Jean-Paul, « Michel Foucault : « La folie n'existe que dans une société », nous déclare le philosophe qui s'est fait son historien. » [22 juillet 1961] *Le Monde,* 25 juin 2024.

53 MOSNA-SAVOYE Géraldine, « Frédéric Gros : « Selon Foucault, la folie n'est rien d'autre que l'inquiétude de la raison » ». *France Culture,* 21 février 2025.

54 HIGGINS Paul C., *Outsiders in a Hearing World : A Sociology of Deafness,* Sage Publications, 1980.

Becker[55] afin de caractériser la position sociale des personnes sourdes. Celles-ci sont considérées comme déviantes par rapport à une norme créée par les entendant.e.s elles et eux-mêmes. L'« autre » est une dimension existentielle dans la construction de soi. En d'autre mots, la ou le Sourd.e n'est sourde que parce qu'un autre individu face elle ou lui est entendant.e. « En l'occurrence, c'est dans le rapport différentiel entre sourd et entendant, expérimenté dans les différentes situations sociales, que se définit l'identité sourde et à contrario l'identité entendante[56] ».

Tout un pan de la recherche médicale et psychologique considère encore aujourd'hui la surdité comme une déficience qui doit être traitée, réparée et rééduquée[57]. La question du choix de l'appareillage de jeunes enfants (avec appareil auditif ou implants cochléaires) soulève régulièrement des débats empreints de validisme et caractéristiques d'une ignorance générale sur la surdité et la culture sourde. Ces affaires opposent une rhétorique axée sur l'intégration des enfants sourds à la société entendante avec l'appui d'appareillages et l'apprentissage de la langue orale, à un discours radical qui revendique une appartenance à une communauté possédant sa propre langue et sa culture. Lorsque l'un argumente que l'appareillage et la rééducation peuvent permettre à un enfant d'approcher les facultés d'audition et d'expression orale d'un enfant entendant ; l'autre partie rétorque que la pose d'implants cochléaires fait basculer une personne en bonne santé, au statut de patient.e à longue durée – subissant des interventions médicales lourdes, devenant dépendant.e d'un suivi médical, de moyens technique onéreux et d'un accompagnement orthophonique sur le long terme. Le débat reproduit, dans une certaine mesure, le conflit des méthodes qui a animé le XIX^{e} siècle, lorsque les adeptes des méthodes gestuelles ou orales tentaient de gagner du terrain sur la manière d'éduquer les jeunes Sourd.e.s. Si les moyens techniques sont différents grâce à l'arrivée des implants et des appareils auditifs, et que le contexte social a changé (on ne frappe plus sur les mains des enfants qui signent), la problématique sous-jacente reste la même : considère t-on les personnes sourdes comme des individus complets et

55 BECKER Howard S., *Outsiders : Études de sociologie de la déviance,*[Outsiders, 1963], trad. Briand J.-P. et Chapoulie J.-M., Metailie, 1985.

56 VIROLE Benoit, *Surdité et sciences humaines,* Paris, L'Harmattan, 2009.

57 BEDOIN Diane, *Sociologie du monde des sourds, op. cit.,* p. 24.

disposant pleinement de leur corps, ou doit-on œuvrer à en faire des personnes entendantes, supposant que c'est une forme d'humanité plus enviable ?

À l'image des courants militants Sourds se qui luttent contre l'hyper-médicalisation de leurs corps, Claire Touzard propose de s'interroger sur les manière de se soigner. Que ce soit collectivement, par la révolte ou bien par le refus des soin qui s'accompagnent parfois d'un retour vers la maltraitance, « Lorsqu'on ne veut pas « s'adapter » mais se libérer ?[58] ».

2. Envisager la marginalité comme une richesse

Le concept de *Deaf Gain* a été introduit par le Dr. H-Dirksen L. Bauman, chercheur états-unien en *Deaf studies* et Joseph J. Murray, artiste et poète sourd dans leur recueil *Deaf Gain : Raising the Stakes for Human Diversity*[59]. Leur travail démontre l'importance de redéfinir le discours autours de la surdité afin d'en souligner ses aspects positifs, ils encouragent la société à reconnaître et apprécier les perspectives culturelles uniques, expressions artistiques et liens communautaires qui émergent de la culture Sourde. La surdité est avant tout considérée comme un manque par les personnes entendantes : une perte de l'audition. Mais cette vision n'est pas partagée par de nombreuses personnes sourdes pour qui la surdité n'a rien à voir avec une perte, mais est une manière distincte d'être au monde : une qui ouvre des perceptions, perspectives et sensations qui sont moins communes. La surdité peut être envisagée comme une identité riche et multiple contribuant à la diversité de l'humanité[60]. L'étude ne cherche pas à démontrer qu'il est plus bénéfique d'être Sourd.e qu'entendant.e mais plutôt qu'il n'est pas particulièrement plus bénéfique d'être entendant.e que Sourd.e. Les auteurs relèvent un certain nombre de domaines dans lesquels la surdité s'avère être un

58 TOUZARD Claire, *Folie et résistance, op. cit.*, p. 37.

59 BAUMAN H-Dirksen L. et MURRAY Joseph J., *Deaf gain : Raising the Stakes for Human Diversity*. University of Minessota Press, 2014.

60 LADD Paddy, *Understanding deaf culture ; In Search of Deafhood,* Multilingual Matters, 2003, p. 98.

avantage, notamment dans le traitement d'informations visuelles. En effet, ils notent une meilleure cognition spatiale, reconnaissance faciale, vision périphérique et vitesse de reconnaissance d'images chez les individus sourds par rapport à leurs semblables entendants. Une étude cité démontre les bienfaits psychologiques que produisent des connexions interpersonnelles basées sur un contact visuel prolongé[61]. En effet, s'il est possible entre entendant.e.s de converser pendant des heures durant, sans jamais se regarder dans les yeux, la langue des signes oblige à fixer son interlocuteur.ice tout au long de l'échange. Des liens interpersonnels forts participent à construire une communauté soudée. Les auteurs reconnaissent deux objectifs à leur publication. Le premier est de cerner comment les personnes sourdes peuvent reconnaître et exploiter leurs avantages. Ils notent néanmoins qu'aux États-Unis cet objectif a déjà été travaillé depuis des décennies. Si des efforts de sensibilisation et d'éducation doivent être poursuivis, la plupart des techniques essentielles pour encourager l'estime de soi des personnes sourdes sont bien établies, voire atteintes. Leur second objectif est de faire reconnaître le *Deaf Gain* à des personnes extérieures au monde sourd. Cette tâche est plus délicate car la plupart des entendant.e.s ne sont pas enclin à croire qu'une vie sourde puisse être aussi bonne qu'une vie entendante. Il semble impossible pour des personnes entendantes d'envisager l'idée même que la surdité puisse avoir des avantages car elles n'arrivent pas à dépasser leur projection du traumatisme de la perte de l'ouïe.

Claire Touzard envisage également la marginalité, qu'elle analyse par le prisme de la neurodivergence et que nous appliquerons par analogie aux personnes sourdes, qui comme nous l'avons vu précédemment correspondent à ces personnes qu'elle nomme « fou » et « folle » par le caractère subversif de leur condition, comme une force pour comprendre et analyser le monde dans lequel nous vivons. Dans une société capitaliste et validiste valorisant la vigueur, les *outsiders* sont considéré.e.s comme vulnérables, faibles, instables et incapables de construire un savoir. Au contraire, elle défend que l'expérience de l'adversité et de la souffrance émanant de la stigmatisation produisent

61 WILKOWSKI Benjamin M. et al. « Gaze-triggered orienting as a tool of the belongingness self-regulation system », *Psychological science,* vol. 20,4, 2009, p. 495-501.

des savoirs uniques sur la norme, la raison et sur la nécessité de repenser l'opposition entre rationalisme et sensibilité. Elle cite l'autrice et poétesse Audre Lorde qui, au fil de toute son œuvre s'attelle à démontrer à quel point les *outsiders* détiennent une connaissance du monde unique et profonde, car elle naît de la survie. Elle valorise même une connaissance à laquelle elles et ils auraient accès et qui serait source de convoitise : « Les oppresseur attendent toujours des opprimés que ces derniers leur transmettent le savoir qui leur fait défaut[62] ».

Le regard en biais que portent les personnes marginalisées sur la société vient de leur expérience de l'altérité et de leur solitude. Depuis leur poste d'observation et à force d'être réduit.e.s au silence, elles et ils ont regardé, écouté la marche du monde, senti les rapports entre les humain.e.s. Elles et ils en retirent une certaine capacité d'adaptation, ainsi qu'un regard critique affûté. La folie créé une rupture dans la norme de la « raison », elle interrompt le rythme néolibéral et capitaliste effréné de nos société. Elle nous met face à un miroir dans lequel se reflètent nos propres contradictions, nos folies que nous pensons sages, les règles et oppressions que nous avons accepté par dépit et qui nous aliènent. La folie de quelque un.e.s vient révéler la folie de la masse. Car la différence est parfois une mise en lumière qui sonne l'alerte. Les scientifiques qui ne cessent d'alerter les politiques et la population sur le dérèglement climatique sont-elles et ils les folles et fous d'aujourd'hui ? Car, comme au XIX^{e} siècle, le terme folie ne vient pas seulement discréditer des différences physiques ou des troubles psychiques mais aussi les discours qui dérangent.

> Nous, les fous et les folles, nous avons une intériorité qui est une lutte en soi, un voyage dans lequel il faut toujours palper les limites des choses, apprivoiser les situations différemment – nous remisons le « je » en permanence, et je crois que, quelque part, cela abolit les frontières et nous aide à voir le monde de façon beaucoup plus libre. Cela permet aussi d'être dans une constante remise en question, qui crée un mouvement de pensée fluctuant, riche, en perpétuelle transformation. Cette capacité d'autocritique a une valeur

62 LORDE Audre, « Sexism: An American Disease in Blackface », dans *Sister Outsider: Essays and Speeches,* New York, Quality paperback book club, 1984.

> inestimable face à des pensées conservatrices bornées, incapables de se plier à ce périlleux exercice[63].

Les folles et fous doivent fournir des efforts constants pour tenter de s'adapter à un monde qui n'est pas fait pour elles et eux, générant des fatigues physiques et psychiques. Mais certaines personnes décident de s'extraire volontairement de cette lutte dont elles et ils sortiront forcément perdant.e.s. Elles et ils révèlent l'absurdité et l'étrangeté des codes sociaux normatifs. La militante autiste Amanda Baggs, parle d'un « langage » propre à son autisme que les personnes neurotypiques refusent d'apprendre :

> La manière dont les gens comme moi pensent est prise au sérieux que si nous nous exprimons dans votre langue (note : celle des neurotypiques). Je trouve étrange que l'incapacité d'apprendre votre langage est vu comme une déficience mais l'incapacité à apprendre le mien est si intégrée que les gens comme moi sont considérés comme étranges et mystérieux. Nous sommes considérés comme non-communicatifs alors qu'aucun effort n'est fait pour communiquer avec nous dans notre langage[64].

Chapitre 2 : Se départir des usages sociaux et communicationnels du langage

Dans ce concept de folie créé par le pouvoir pour stigmatiser et réduire au silence toute une tranche de la population, le langage a une place bien particulière. En effet, il est l'instrument du pouvoir par excellence. C'est grâce à lui que circule l'information, par lui que s'articule la propagande, et que l'on compose nos récits et nos croyances. Mais quand une disruption intervient, donnant un caractère excessif au langage (comme peuvent l'être la logorrhée ou le mutisme), le langage revêt une étrangeté, devient un sujet de méfiance et nous place dans une zone d'inconfort. La langue des signes vient ainsi introduire une dissidence dans le théâtre qui se veut être un art de la parole et du verbe. Des personnalités comme Antonin Artaud ou Claude Régy

63 TOUZARD Claire, *Folie et résistance, op. cit.*, p. 48.

64 CASTERA Salvade, « Sur Internet, l'autisme devient politique », *Manifesto XXI,* 23 mars 2019.

ont beaucoup travaillé sur la fonction du langage dans le théâtre et ont cherché à séparer l'usage de la voix et des mots de leur fonction communicationnelle.

1. Tordre le langage avec Antonin Artaud

Jusqu'à la moité du XX[e] siècle en Europe, et particulièrement en France, le théâtre est enraciné dans une tradition texto-centriste qui s'est imposée au cours du XVII[e] siècle et qui est encore bien présente en occident aujourd'hui. Cette primauté incontestable du texte sur les autres éléments de la représentation, et la conception largement acceptée du théâtre comme « l'idée du texte réalisé[65]» est l'un des fondement de la critique d'Artaud:

> Comment se fait-il que le théâtre occidental ne voit pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué? [...] Le dialogue - chose écrite et parlée n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre ; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d' histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé[66].

Pour Artaud comme d'autres penseur.euse.s avant lui, notamment Gordon Craig, le théâtre doit se détacher de la littérature pour exister. Il préconise d'en finir avec les chefs-d'œuvre qui sont le symbole d'une muséification de l'art et de la culture et qui ne répondent plus aux besoins de son époque. Lui-même dans son écriture, fait recours à des images et a une utilisation excessive du langage, qu'il veut briser. En effet il considère que le langage, comme l'art, s'est détaché de la vie : il serait devenu artificiel et ainsi incapable d'exprimer un quelconque sens. Le vocabulaire issu d'un langage doit être tordu, plié et transformé pour qu'il signifie autrement et fasse advenir une métaphysique[67]. Son langage passe par des sons, des cris, la lumière, des corps, des

65 ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double,* Paris, Gallimard, 1964, p. 105.
66 *Ibid*. p. 55.
67 Issus du cours de Catherine Naugrette, *Esthétique des arts du spectacle*. Centre d'Études Théâtrales, UCL 2022-2023.

onomatopées. Il veut s'exprimer plus fortement, plus viscéralement. On retrouve cette même quête dans les poèmes de Rimbaud :

> Connais-je encore la nature ? me connais-je ? - *Plus de mots*. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.
>
> Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse ![68]

Ces auteurs, auxquels nous pouvons ajouter Foucault, reconnectent avec une sorte de délire premier que nous aurions réussi à maîtriser par la parole. Artaud nous invite à faire une expérience de pensée, qui passerait seulement par un langage mêlant à la fois concepts et images, « qui déstabilise le beau parler français[69] ». Les mots étant limitatifs quant à leur pouvoir de stimulation sur l'imaginaire des spectateur.ice.s, Artaud incite les créateur.ice.s de théâtre à dépasser leur simple énonciation : « Je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre et d'en favoriser le développement[70] ».

C'est d'ailleurs dans le théâtre balinais qu'Artaud découvre « un nouveau langage à base de signes et non plus de mots[71] ». Selon lui, ces spectacles alliant danse, chant et pantomime touchent une dimension métaphysique, de part les mouvements très codifiés des interprètes, la musique qui est essentiellement composée de sons et les costumes. La mise en scène a une importance primordiale dans l'essor de la forme. Tout est fait pour qu'il y ai une relation au divin, pour interroger les spectateur.ice.s sur leur propre existence. Le langage employé se rapproche du primitif où les signes « ont un sens précis, qui ne nous frappent plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif[72] ».

---

68 RIMBAUD Arthur, « Mauvais sang », dans *Une saison en enfer* [1873], Paris, Mercure de France 1941.

69 MOSNA-SAVOYE Géraldine, « Frédéric Gros : « Selon Foucault, la folie n'est rien d'autre que l'inquiétude de la raison » ». *France Culture,* 21 février 2025.

70 ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double, op. cit.* p. 166.

71 *Ibid.,* p. 82.

72 *Ibid*., p. 83.

Bien que le langage dont rêve Artaud s'adresse avant tout aux sens, qu'il souhaite solliciter et articuler, il ne rejette pas pour autant l'intervention de la raison chez le ou la spectateur.ice dans le processus d'analyse de ce qui est perçu. Il conçoit qu'une communication basée sur le signe n'est pas pour autant exempte de pensée complexe, dénuée de relation à l'abstrait et à la métaphysique, bien au contraire. Il nous invite donc à un voyage entre les sens et la raison, substituant au langage des mots, une poésie dans l'espace, qui sera d'abord perçue par les sens pour ensuite être analysée et interprétée par la raison.

2. Claude Régy : détacher les mots de leur sens premier

Dans le sillage d'Artaud, Claude Régy (figure majeure des années de l'apogée de la mise en scène) considère également le langage du théâtre comme très différent de celui du texte ainsi que la représentation comme un objet radicalement autre que la pièce écrite. Il s'inscrit dans la lignée de ces metteurs en scène qui prennent le rôle de co-écrivains aux côtés des auteur.ice.s de texte de théâtre. Pour lui, le texte est un élément parmi les autres dans l'ensemble de la représentation. Il le situe au même niveau que le rythme, la lumière ou la musique, qui développent également leur propre langage. Si le texte reste le point de départ de son travail, il n'entretient pas avec lui de rapport littéraire mais le considère plutôt comme une matière malléable, dans lequel les mots ne renvoient pas directement à leur signifié : « Le langage n'est pas exact. Il est plein d'à peu près, d'ambiguïté, de malentendu, de flou, d'ambivalence, et c'est là que la poésie se loge. C'est-à dire dans cet écart qui ouvre les signes[73] ». Il propose d'envisager l'inexactitude du langage comme la porte d'entrée vers une interprétation poétique plus libre. Le texte ne doit pas être considéré comme une finitude mais comme un point de départ dans lequel chaque mot est porteur d'une signification capable de créer ses propres images.

73 REGY Claude, *L'ordre des morts,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, p. 67.

Claude Régy cherche ainsi à restituer aux mots leur pouvoir créateur, en s'efforçant de les éloigner de leurs significations premières et en tentant de les faire entendre différemment. En mettant l'accent sur le signifiant des mots, c'est-à-dire leur forme, leur structure, leur sonorité, ainsi que la manière dont ils se heurtent, s'associent ou se dissocient, il génère quelque chose qui ne correspond pas au « sens » classique, mais qui ouvre la voie à une multitude d'interprétations. Sa démarche entre en résonance avec un forme d'expression artistique typiquement sourde que nous souhaitons maintenant analyser de plus près, la poésigne.

3. La poésigne

La poésigne est un néologisme qui désigne une forme de poésie exprimée en langue des signes. Elle repose sur les spécificités de la langue des signes, comme la spatialité, la directionnalité et la simultanéité des informations. Tout comme dans la poésie à modalité audio-phonatoire, la poésigne consiste en une transgression des normes qui régissent le discours courant[74]. Ainsi, le jeu poétique surexploite d'une certaine manière les possibilités linguistiques et s'octroie des libertés par rapport aux règles qui régissent sa langue.

Dans leur étude sur la poésigne, les deux autrices Marion Blondel et Agnès Millet s'appuient sur un corpus de poèmes filmés, comprenant quelques œuvres de Brigitte Baumié (2015) et de Levent Beskardès (2012) dont elles analysent certains marqueurs poétiques. Elle étudient le schéma rythmique des œuvres et constatent que le débit signé est relativement lent par rapport à l'expression des artistes hors de leurs performances poétiques. Elles expliquent ce ralentissement généralisé par « l'élargissement de signes, l'ajout de mouvements de transition entre les signes, la tenue prolongée de signes, l'insertion de « silences » gestuels[75] ». Les poètes s'efforcent

74 POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de poétique,* Paris, Belin, 2006.

75 BLONDEL Martine, MILLET Agnès, « Marqueurs du genre poétique en langue des signes française : quelles libertés prises avec les règles de la langue ? » *Lidil*, *60, Langues des signes et genres discursifs,* 2019.

aussi de maintenir une continuité dans leur flux gestuel en faisant usage de procédés permettant d'éviter les ruptures. Elles observent également la tendance qu'ont les poètes à privilégier un équilibre entre leurs deux mains, procédé qui a une fonction purement esthétique. En effet en langue des signes, certains signes sont uni- ou bi-manuel, mais souvent pour des questions de praticité, il est possible de ne signer qu'à une main. Le choix de chorégraphier les deux mains de manière simultanée dans le but d'obtenir un objet esthétique est donc empreint d'une recherche poétique qui s'émancipe des logiques d'efficacité régissant le discours quotidien.

Néanmoins, si les artistes étudié.e.s semblent surexploiter certains procédés, en étirant les possibilités de la gestualité, de l'iconicité et de la spatialité, les autrices ne constatent pas de grande transgression des règles morpho-syntaxiques de la langue des signes. En effet, la poésigne est un style encore relativement niche et auquel le public sourd lui-même n'est pas éduqué. Il semble qu'il n'y ait eu aucune expression de ce genre entre les poèmes écrits par Pierre Pélissier entre 1830 et 1850, et les performances de Chantal Liennel et Leven Beskardès diffusée à la télévision dans les années 1990. Considérant le mal qu'a subit la LSF[76], entre le congrès de Milan et le *Réveil Sourd* et entraînant dans sa chute les formes d'expression poétique émergentes, il est compréhensible que les auteur.ice.s contemporain.e.s de poésie aient à cœur de valoriser et d'explorer les ressources linguistiques de leur langue avant de pouvoir la bousculer.

Il semble donc que l'essence même de la poésigne s'adapte aux besoins de son public pour trouver son expression artistique. Cette forme nouvelle utilise une langue qui a elle-même récemment retrouvé sa liberté et reste en plein essor. L'enjeu communicationnel prime donc encore largement sur une recherche esthétique contemporaine plus abstraite. Il s'agit là un point de crispation assez récurrent dans les créations bilingues. En effet, les personnes sourdes reprochent parfois à des artistes entendant.e.s d'entretenir un rapport esthétisant à leur langue qui nuit à sa compréhension. À titre d'exemple, nous avons pu observer de tels débats lors de la

76 Langue des Signes Française.

restitution d'un atelier sur les liens entre théâtre et vidéo, ainsi que les possibilités qu'ils offrent de développer de nouvelles esthétiques et de nouvelles narrations pour la création bilingue[77]. Le porteur de projet témoignait du poids de la responsabilité que portent ce genre de projets par rapport à la langue des signes. Les Sourd.e.s ayant historiquement été exclu de la plupart des récits et des formes d'expressions, elles et ils ressentent de la frustration lorsque la forme artistique brouille la compréhension du message adressé. Ainsi les tournures de phrases qui sont trop ouvertes à l'interprétation, les procédés de « parasitages visuels » liés à la vidéo ou au montage – des images floutés, des plans coupés, trop rapprochés ou trop éloignés, des superpositions – sont souvent des objets de résistance et écopent d'une critique acerbe du public sourd, peut-être pas encore prêt à voir sa langue trop s'éloigner de son signifiant.

La création bilingue doit donc prendre en compte les paramètres culturels et historiques de la communauté sourde si elle veut prétendre à l'intégrer. Mais ce qui peut nous interroger c'est l'écho dont bénéficient certains projets artistiques portés par des personnes entendantes mettant en scènes des personnes sourdes et signantes, par rapport au désintérêt général que suscite les créations émanant d'artistes sourd.e.s. Nous reviendrons sur ce point plus tard dans notre développement et allons maintenant analyser les liens existant entre expression artistique et communauté : comment l'une nourri l'autre, participe à son développement et inversement.

Chapitre 3 : Faire communauté autours d'une culture et d'une langue commune

1. Qui sont les Sourd.e.s ?

L'université de Gallaudet propose la définition de la surdité suivante :

77 Langue des Signes/langue orale.

> Quiconque ne peut pas comprendre la parole (avec ou sans prothèses auditives ou d'autres dispositifs) en n'utilisant que les sons (c'est-à-dire sans indice visuel tel que la lecture labiale) est sourd.

En 1972, le professeur James Woodward, a formulé une distinction entre la surdité et la culture sourde. Il a suggéré d'utiliser le terme *deaf* (sourd.e, écrit avec une minuscule) pour se référer à l'état physique de la surdité et le distinguer de celui de *Deaf* (Sourd.e, écrit avec une majuscule) qui se réfère à la culture des sourd.e.s. Selon cette définition, sourd.e désigne simplement une personne qui a perdu l'ouïe tandis que Sourd.e désigne de manière plus restreinte, celles et ceux qui évoluent au sein de la communauté sourde. L'appartenance d'une personne à la communauté ne dépend pas de son degré de perte auditive mais de critères tels que la maîtrise de la langue des signes locale, son implication dans la vie sociale et culturelle du groupe, sa connaissance de l'histoire sourde, des codes régissants les rapports entre personnes sourdes et le partage de références culturelles communes.

Ainsi l'utilisation du terme *Sourd.e* avec une majuscule correspond à ce qu'Erving Goffman nomme le « retournement du stigmate[78] », qui fait référence à l'utilisation d'un terme dépréciatif comme motif d'identification valorisante. Ce processus a été adopté par de nombreuses populations stigmatisées qui se sont réappropriées les insultes qu'on utilisait pour les humilier, comme des marqueurs de revendications politiques et identitaires, brisant en même temps le pouvoir dégradant de ces termes. On peut ainsi citer les courants les plus connus comme celui de la *Négritude*, initié par Aimé Césaire, avec la réappropriation du terme *Noir.e*, le terme *queer* (signifiant tordu, bizarre en anglais) qui désigne une appartenance politisée à la communauté LGBTQIA+, ainsi que les insultes de *pédé*, *gouine*, *folle*, réappropriés comme éléments de fierté, mais également le terme *pute* réemployé par les travailleuses du sexe pour revendiquer un choix de profession libre et assumé.

Erving Goffman nomme également les « initié.e.s », les personnes qui ne sont pas directement stigmatisées mais qui partagent et comprennent la vie des stigmatisé.e.s.

78 GOFFMAN Erwing, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps, op. cit.*, p. 102.

Dans le cas de la surdité, on peut appliquer ce terme aux interprètes, aux compagnes et compagnons de personnes sourdes, aux familles signantes et aux CODA (Children Of Deaf Adults), mais aussi aux personnes signantes proches de la communauté sourde. On parle également de personnes bilingues – qui parlent une langue orale et maîtrisent la langue des signes – et biculturelles – qui évoluent dans les cultures entendantes et sourdes.

2. Identifier la communauté sourde

Nous allons maintenant nous pencher sur les notions de culture et de communauté sourde. Comme nous l'avons vu précédemment, toutes les personnes atteinte de surdité ne se reconnaissent pas spécialement comme Sourd.e.s, ne signent pas forcément et ne partagent pas une culture commune. Il n'est pas donc pas possible de faire ce raccourci : personne sourde = membre de la communauté sourde.

Le terme de communauté sourde est lui aussi difficile à définir. En effet il peut être étudié sous divers prismes, dont ceux de la communauté linguistique, culturelle ou sociale. D'un point de vue sociolinguistique, la notion de *communauté linguistique* est primordiale car c'est au sein de cet espace de pratiques, d'usages et de représentations partagées, qu'il est possible d'analyser le rapport entre langue et société[79]. Comme l'explicite le linguiste André Martinet, « la notion de *communauté linguistique* est non seulement utile, mais inévitable dans notre discipline dès qu'une langue est conçue comme un instrument de communication s'adaptant aux besoins du groupe qui l'utilise : "communication" implique "communauté"[80] ». Néanmoins, les contours d'une communauté linguistiques sont difficiles à dessiner et varient en fonction de ce qui est considéré comme commun aux individus, telle qu'une langue ou un territoire. Mais il est également à noter que des individus appartiennent souvent à plusieurs communautés.

79 GARABATO Carmen Alén, KIS-MARCK Alexia, « Le concept de « communauté linguistique » face à la réalité du terrain », *Lengas*, 77, 2015.

80 MARTINET André, *Langage et fonction*. [1962], trad : Henriette et Gérard Walter, Denoël, 1969.

Une communauté d'apparence unilingue se laisse inévitablement traverser par d'autres langues, quelles soient nationales, régionales ou étrangères ; et que tous ou une partie des membres d'une communauté peut disposer de plusieurs langues, à l'égard desquelles leurs attitude est variables. Dans le cas des personnes sourdes signantes, cela est tout à fait significatif puisqu'elles partagent une langue commune, parfois apprise à la naissance, parfois beaucoup plus tard, mais elles ont également été sociabilisées dans une société entendante partageant une langue à modalité audio-phonatoire. Certaines personnes sourdes, bien que maîtrisant la langue orale dominante, refusent par conviction politique son utilisation orale, et rejettent leur appartenance à cette communauté linguistique.

De plus, comme nous l'avons vu précédemment, la langue des signes est nationale et comprend même des variantes locales. On observe ainsi en Belgique des variations de la LSFB[81] utilisée à Liège, ou Namur, mais aussi au cœur de Bruxelles entre Berchem-Sainte-Agathe et Forest. Cela est lié en partie à l'histoire qui, du fait de l'interdiction officielle de la langue des signes suite au congrès de Milan, a favorisé sa diversification dans de petits pôles régionaux. Mais elle est également intimement lié à la culture, dans le sens des us et coutumes de chaque territoire. Le mot *culture* par exemple, en LSF est signé au niveau de la tête avec les deux majeurs qui s'éloignent des tempes. Le signe fait référence à une ouverture et relève de intellect. L'association de la culture à une élévation intellectuelle peut sembler être conception assez française du terme. Aux États-Unis en comparaison, le signe se compose d'un indexe, représentant une ou plusieurs personnes et de la lettre C de *culture* qui renvoie à la communauté qui les entoure. Enfin, en Inde le signe *culture* est issu de la danse traditionnelle.

L'ancrage territorial n'étant pas non plus un critère suffisant pour définir la communauté sourde selon uniquement un critère linguistique, il semble qu'il faille élargir la notion de langue commune à une pratique, dans son sens général, d'une langue des signes. Le cas des personnes sourdes signantes est assez particulier car on pourrait dire que le sentiment d'appartenance à la communauté linguistique naît de la capacité de

81 LSFB : Langue des Signes Française Belge.

signer et de la maîtrise d'une langue des signes, sans qu'elle ait besoin d'être commune à toutes et tous. De plus, les Sourd.e.s ont de particulier, qu'elles et ils ont besoin de seulement quelques heures ou quelques jours pour s'adapter et apprendre une autre langue des signes ; processus qui prend des mois ou des années en ce qui concerne les langues à modalités audio-phonatoires.

Ça serait finalement la conscience même d'appartenance de ses membres qui constituerait un critère essentiel pour définir ce que pourrait être la communauté linguistique sourde. Ce sont donc les individus qui choisiraient consciemment de se revendiquer membre de la communauté et ainsi travailleraient à la construction d'une identité à la fois commune et individuelle. En effet, la communauté linguistique et le sentiment d'appartenance qu'elle induit jouent un rôle essentiel dans la construction identitaire des individus. Elle permet à ses membres de se reconnaître grâce à des formes de solidarités, de jugements ou de comportements.

3. Le rôle de la culture dans la construction identitaire et communautaire

La création artistique participe à la construction d'un socle commun d'une société. Elle contribue à développer, entretenir, et propager des narrations qui sont essentielles à la cohésion d'un groupe social. Bourdieu attribuait à la culture des fonctions sociales jouant un rôle essentiel dans des processus d'intégration et de domination. Ainsi, le partage de connaissances et références communes crée un sentiment d'appartenance au groupe pour les personnes qui ont été sociabilisées dans des codes similaires relevants bien souvent de la classe sociale dans laquelle elles et ils ont évolué. En revanche, l'ignorance des mythes fondateurs d'une société, des narrations contemporaines qui la composent et de ses ambassadeur.rice.s qui la véhiculent, peuvent mener au rejet des individus concernés par le groupe dominant. Ainsi, il ne suffit pas, comme nous venons de le voir, d'être atteint de surdité pour appartenir à la communauté sourde. La maîtrise d'une langue des signes semble être un

premier critère essentiel à l'intégration, mais la connaissance de l'histoire des Sourd.e.s l'est également, au même titre que certaines personnalités et mouvements artistiques emblématiques.

De plus dans tout groupe social relativement restreint, comme peut l'être une communauté sourde locale, on remarque que ses membres en viennent souvent à partager une vision du monde commune, des mêmes goûts vestimentaires, des critères similaires de choix de loisirs et de fréquentations ainsi qu'une idée commune de ce qui se fait et de ce qui ne se fait pas[82]. C'est ce que Pierre Bourdieu nomme *l'habitus*, un ensemble de dispositions durables et acquises qui orientent nos manières de percevoir, de juger et d'agir, en accord avec notre position sociale. Ainsi dans la communauté sourde existe une culture Pi-sourde, qui se manifeste concrètement par un ensemble de pratiques**,** de valeurs, de représentations et de formes d'expression qui reflètent une fierté sourde profondément ancrée, souvent militante et centrée sur la langue des signes, la visuo-gestualité et l'histoire collective.

Elle se décline dans l'utilisation de la langue des signes comme moyen de communication privilégié, le refus ou la critique de l'oralisme qui peut passer par le refus du port d'implants cochléaires par exemple, mais aussi à travers certaines expressions artistiques comme la poésigne, le chansigne, la visuelle vernaculaire, la chorésigne, le slam signé ou le théâtre visuel, qui sont des formes d'arts émanant directement de la communauté, fait par et pour des personnes sourdes. On relève également une certaine forme d'humour sourd, souvent basé sur des malentendus entre Sourd.e.s et entendant.e.s et mettant en avant des avantages de la surdité. La communauté partage aussi un savoir commun grâce à des médias Pi-sourds comme *Mediapi* qui relaie des informations quotidiennes et des reportages en LSF[83].

Il est à relever que la communauté est très présente sur les réseaux sociaux et produit notamment beaucoup de contenu vidéo pour partager des expériences propres à

82 WAGNER Anne-Cathrine, « Habitus », *Sociologie* [en ligne], Les cents mots de la sociologie, 01 mars 2012.

83 https://www.media-pi.fr

la condition sourde, ou éduquer les entendant.e.s à des éléments de la culture sourde. Celle dernière semble empreinte d'un caractère militant qui lui serait indissociable. Son histoire récente est fondée sur la lutte de ses membres pour l'obtention de plus de droits et cela continue aujourd'hui. Les Sourd.e.s en France continuent à se battre pour une reconnaissance institutionnelle de leur langue, pour son inscription dans la constitution, et pour une meilleure accessibilité à la scolarisation et à l'éducation supérieure en LSF. Elles et ils revendiquent une fierté d'être Sourd.e.s en affirmant une identité minoritaire et en refusant l'incitation à la médicalisation qui leur fait la fausse promesse de « devenir comme les entendant.e.s ».

Conclusion

Pour le cas des Sourd.e.s comme pour ceux de tant d'autres identités minoritaires, faire groupe est indispensable pour la survie[84]: former un espace social dans l'entre-nous, se connaître pour se reconnaître, s'insérer dans le collectif pour se retrouver, sont autant de processus qui contrent l'isolement et le sentiment d'étrangeté. Car si l'interaction avec l'extérieur de la communauté est, dans un premier temps inévitable, mais aussi porteur de son lot de violence et/ou d'enrichissement mutuel, c'est dans cet entre-soi qu'il est possible de relâcher son hypervigilance, de se faire comprendre sans besoin de redéfinir les termes qui structurent les discours, de partager des expériences communes d'oppression, de les détourner de manière humoristique ou de les transformer en luttes. La communauté offre un cadre dans lequel ses membres peuvent évoluer dans leur exploration artistique car elle permet d'utiliser des codes partagés par tous et toutes au service de la création. Il est incontestable que les individus, particulièrement les membres d'une minorité identitaire, cherchent la reconnaissance et l'approbation de leurs pairs ; ainsi les artistes Sourd.e.s adressent directement leurs créations à un groupe social restreint et familier, ce qui renforce les aller-retours entre l'œuvre et son public.

84 SAINSAULIEU Ivan, et SALZBRUNN Monika « Conclusion. La communauté comme groupe d'appartenance », *Faire communauté en société*, ed. de Laurent Amiotte-Suchet et al., Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 223-231.

Partie 3 : Analyses

Pour poursuivre notre développement, nous allons maintenant nous appuyer sur deux mises en scène récentes de deux pièces de Tchekhov, montées dans des langues des signes différentes. Il s'agit de *La Mouette*, mise en scène par Stijn Van Opstal du collectif Olympique Dramatique en 2024 ainsi que *Les Trois Sœurs*, mise en scène par Timofeï Kouliabine en 2017. Ces deux adaptations ont en commun qu'elles ont été portées par des hommes entendants et jouées soit par un groupe mixte de personnes sourdes et entendantes pour la première, soit uniquement par des commédien.ne.s entendant.e.s pour la seconde. Elles ont été produites sur des scènes reconnues du théâtre institutionnel, le Toneelhuis d'Anvers et Théâtre de l'Odéon à Paris et ont reçu chacune des critiques élogieuses.

Tchekhov est devenu au cours du XX^{e} siècle, un dramaturge incontournable dont les pièces font encore salles combles aujourd'hui. À titre d'exemple, Tiago Rodriguez montait en 2022 *La Cerisaie* dans la Cour d'honneur du Palais des papes dans le cadre de la 75^{e} édition du festival d'Avignon, avec des artistes vedettes comme Isabelle Huppert et Adama Diop. Ses textes ont été montés par les plus grand.e.s metteur.euse.s en scène sur les plus belles scènes institutionnelles, sont étudiées dans toutes les écoles d'arts dramatiques, mais sont aussi l'inspiration de nombreuses associations et projets de théâtre amateur, qui participent à faire résonner ses mots encore aujourd'hui. S'il a largement acquis ses lettres de noblesses, Tchekhov n'était à l'origine pas du tout conformiste et ses pièces ne cherchaient pas à caresser une élite bourgeoise dans le sens du poil. Descendant d'esclave, il a connu la misère dans une famille précaire et dont le père était violent. Il s'exprimera plus tard à ce sujet dans une lettre à son ami Souvorine :

> Ce que les écrivains nobles prenaient gratuitement à la nature, les écrivains roturiers l'achètent au prix de leur jeunesse. Écrivez donc un récit, où un jeune homme, fils de serf,

> ancien commis épicier, choriste à l'église, lycéen puis étudiant, entraîné à respecter les grades, à embrasser les mains des popes, à vénérer les pensées d'autrui, reconnaissant pour chaque bouchée de pain, maintes fois fouetté, qui a été donner des leçons sans caoutchoucs aux pieds, qui s'est battu, qui a tourmenté des animaux, qui aimait déjeuner chez des parents riches, qui fait l'hypocrite avec Dieu et les gens sans aucune nécessité, par simple conscience de son néant, montrez comment ce jeune homme extrait de lui goutte à goutte l'esclave, comment un beau matin, en se réveillant, il sent que dans ses veines coule non plus du sang d'esclave, mais un vrai sang d'homme[85].

Il commence à écrire par nécessité, pour une survie matérielle et pour un épanouissement intellectuel qu'il ne trouvait pas dans ses études de médecine. Il rédige des courts récits tirés de ces observations humoristiques et sarcastiques du quotidien[86]. À 30 ans malgré sa tuberculose, il entreprend un voyage sur l'île prison de Sakhaline, où il documente la vie des bagnards. Ce voyage marque un tournant dans son écriture qui quitte le registre du comique pour dépeindre la réalité humaine qui l'entoure. Ses nouvelles et ses pièces témoignent d'une vision d'un monde désenchanté et pourtant nous réconfortent ; car l'auteur explore humblement la condition humaine sans pour autant la juger. Il présente des personnages ordinaires dans leurs aspirations comme dans leurs humiliations, avec lesquelles nous, spectateur.ice.s, entrons en empathie[87]. Il nous rappelle que nous ne sommes pas seul.e.s dans nos soucis du quotidien, nos espoirs déchus, nos petits renoncements et nos joies passagères. L'auteur semble observer ses personnages et se demander lui-même s'il a le droit de les juger[88]. Ils ne sont ni bons ni mauvais, ils sont humains dans toute leur complexité et leur banalité.

Ses premières pièces ne sont pas des succès, on leur reproche d'être confuses, oscillant entre comédie et drame et manquant d'une structure dramatique classique : elles s'étirent dans le temps, les dialogues peuvent se revêtir d'une apparence quotidienne et elles ne portent aucune morale dont on pourrait s'emparer. C'est la

85 Lettre de Tchekhov à Souvorine du 7 janvier 1889, dans Bibliothèque de la Pléiade, *Anton Tchekhov*, volume 1, p. xxxiii.

86 LAFFITTE Sophie, *Vie de Tchekhov*, Hachette, 1971, p. 42.

87 BERTHIAUME André, « Le froid et le chaud. Autour du nouvelliste Tchekhov. » *XYZ. La revue de la nouvelle*, numéro 90, été 2007, p. 63–68.

88 NIVAT Georges, et al. « Parcours dans l'histoire et la littérature russes ». *Esprit,* 2007/10 Octobre, 2007. p.84-117.

rencontre de l'auteur avec Constantin Stanislavski et les adaptations naturalistes de ses pièces qui marquera les débuts de son succès. L'un vient bousculer la façon dont on créait auparavant dans les théâtres en imposant une figure de metteur en scène, pendant que l'autre vient profondément bouleverser l'écriture dramatique. Ces paradigmes mènent à l'essor d'un nouveau jeu théâtral, qui renonce au fait de briller par de longs monologues et actions héroïques, mais va devoir développer une sensibilité pour comprendre et retransmettre les sous-textes des écritures tchekhoviennes.

Dans l'écriture naturaliste de Tchekhov, on assiste à une romanisation des personnages, avec une abondance de personnages secondaires qui parfois ne participent pas directement à l'action, mais qui « romancent » le drame. Jean-Pierre Sarrazac interprète ce phénomène de manière favorable comme l'effet d'une mutation du *drame-de-la-vie* vers le *drame-dans-la-vie*[89], concepts sur lesquels nous reviendrons plus tard. Cela s'exprime de manière concrète par une absence de hiérarchie dans la constellation des personnages. En effet, chacun à un moment de la pièce pourrait être considéré comme le ou la protagoniste. Dans *La Mouette* comme dans *Les Trois Sœurs*, nous avons affaire à une communauté de la petite bourgeoisie rurale qui observe, au cours de quelques saisons ou de quelques années, ses espoirs se déliter.

Tchekhov qui n'a rien de conformiste, ni dans son être ni dans son écriture, va subir une forme de muséification dans un répertoire de théâtre classique qui ne bouscule plus grand-chose. Nous allons voir comment les deux mises en scène de Stijn Van Opstal et Timofeï Kouliabine s'inscrivent dans cette lecture assez lissée des œuvres de Tchekhov. Nous nous efforcerons de relever les aménagements de la représentation par rapport à la langue des signes, et chercherons les explications dramaturgiques qui ont conduit les deux metteurs en scène à porter ces pièces de cette manière sur les scènes contemporaines.

89 SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Pairs, Seuil, 2012, p. 230.

Chapitre 1 : *[Meeuw]* d'Olympique dramatique

> Et la mouette criait au-dessus d'un océan de bruits qu'elle n'entendait pas, et eux ne comprenaient pas le cri de la mouette[90].

La première pièce que nous avons choisi d'analyser est *[Meeuw]* du collectif flamand Olympique Dramatique. Il s'agit d'une adaptation en langue des signes flamande (nous utiliserons l'abréviation VGT – Vlaamse Gebarentaal – par la suite) de *La Mouette* de Tchekhov, écrite en 1896. Sous la direction de Stijn Van Opstal, une équipe bilingue, pratiquant le flamand oral et le VGT, s'est approprié l'œuvre de l'écrivain russe entre les murs du Toneelhuis d'Anvers en novembre 2024. Nous avons eu l'occasion d'assister à une représentation de la pièce au KVS à Bruxelles.

Constantin revenant avec la mouette qu'il a abattue

90 LABORIT Emmanuelle, *Le Cri de la mouette*, *op. cit.*, p. 11.

1. Origines du projet

1.1 Olympique Dramatique

Olympique Dramatique est un collectif de théâtre dont les membres principaux sont Tom Dewispelaere et Stijn Van Opstal en qualité d'acteurs et créateurs. Olympique Dramatique a débuté comme un collectif autonome : les acteur.ice.s travaillaient sans metteur en scène, mais avec des collaborations extérieures et dans des constellations changeantes. Il s'est distingué par des performances physiques et brutales dans lesquelles s'inséraient beaucoup d'humour ainsi que par des constructions linguistiques virtuoses. En 2006, Guy Cassiers accueille l'Olympique Dramatique au Toneelhuis à Anvers. Il deviendra le premier metteur en scène avec lequel le collectif collabore. En 2008, les artistes montent ensemble *Defluisteren*, d'après le roman du même nom d'Hugo Claus. À partir de ce moment-là, les collaborations avec divers.e.s metteur.euse.s en scène s'enchaînent bien que le collectif continue en parallèle à monter des spectacles en autonomie, souvent avec des collectifs amis tels que tg STAN (*Het wijde land*, 2013 & *Poquelin II*, 2017) et LAZARUS (*Niets is Mogelijk*, 2012). En terme de choix de textes, elles et ils explorent largement le répertoire classique – comme récemment avec *En attendant Godot* (2020) et *Un Ennemi du peuple* (2022). Depuis 2022, Olympique Dramatique est responsable de la direction artistique du Toneelhuis avec Lisaboa Houbrechts, Gorges Ocloo, FC Bergman et Benjamin Abel Meirhaeghe.

1.2. Un texte emblématique

La Mouette est une comédie en quatre actes, « trois rôles de femmes, six de moujiks, […], un paysage (vue sur le lac), beaucoup de discours sur la littérature, peu

d'action, cinq pouds d'amour[91] » : telle est la description de la pièce faite par son auteur à son ami Souvorine, lors de son écriture entre 1895 et 1896. Après l'échec de la première au théâtre Alexandrini à Petersburg, la pièce est reprise à Moscou au Théâtre d'Art, dirigé par Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko. Elle est montée dans l'angoisse d'un nouvel échec et la nécessité d'une réussite pour stabiliser les finances de la maison. Après le tombé de rideau, le silence fut décrit comme sépulcral, jusqu'à ce qu'une personne fonde en larmes et que les applaudissements retentissent, marquant le triomphe de la représentation.

C'est une pièce qui porte sur une jeunesse en quête d'idées nouvelles et sur une génération plus âgée qui se sent menacée par elle. Une histoire sur la nostalgie du passé et le désir d'une vie libre, raconté du point de vue de trois générations différentes. L'amour et le désir font office de forces motrices dévastatrices lors d'une réunion de famille où attirances et rejets se révèlent les uns après les autres. Les personnages de l'intrigue se trouvent au point de leurs vies où elles et ils doivent choisir entre continuer ou abandonner.

> En russe, le mot « tchaïka » (la mouette) contient le verbe « tchaïat' », « espérer vaguement ». La mouette, c'est l'illusion, la déception, l'essor, la désillusion, le fait d'être tourné vers le futur et d'attendre l'irréel, ou de regarder vers le passé et d'attendre que ce passé découvre un espoir d'y voir une réconciliation possible[92].

1.3. Une création biculturelle et bilingue

[Meeuw] est un projet pionnier et ambitieux sur plusieurs aspects. Tout d'abord d'un point de vue linguistique, car c'est la première fois que la pièce de Tchekhov a été traduite en VGT ; mais aussi d'un point de vue sociologique, car le projet a rassemblé un groupe bilingue et biculturel permettant l'intersection des rapports de personnes

91 TCHEKHOV Anton, « Lettre à Alexei Souvorine », *Correspondance 1877–1904,* Les Éditeurs Français Réunis, p. 23.

92 MARKOWICZ André et MORVAN Françoise, « Sur deux répliques de *La Mouette*, ou de l'importance de traduire le style », *Équivalences*, n°44/1, 2017, p. 75-80.

s'exprimant en flamand-VGT mais aussi celles des personnes s'identifiant comme appartenant à la culture sourde ou à la culture entendante. L'équipe artistique a également dû relever de nombreux défis propres à la création sourde en termes de mise en scène et scénographie, mais nous reviendrons plus tard sur ce point.

La distribution était composée d'un mélange de trois acteur.ice.s sourd.e.s et de cinq acteur.ice.s entendant.e.s : Yousra Boukantar, Sofie Decleir, Tom Dewispelaere, Lobke Leirens, Lut Reysen, Willy Thomas, Serge Vlerick et Yana Wuytens. Dans une interview donnée à la *Gazette Van Anvers (GVA)*, six mois avant la première, le porteur de projet Stijn Van Opstal et l'interprète Serge Vlerick s'expriment sur le processus de création et le choix des interprètes.

> [*Meeuw]* sera une rencontre entre des acteurs sourds et entendants. Les acteurs sont au nombre de huit, répartis en quatre couples dans quatre phases différentes de leur vie : deux personnes dans la vingtaine, deux dans la trentaine, deux dans la quarantaine et deux dans la soixantaine. Nous voulons que, dans chaque génération, un acteur sourd et un acteur entendant jouent ensemble[93].

Lors de notre rencontre avec le metteur en scène en avril 2024, la création à proprement parler n'avait pas encore commencé, le casting avait été rassemblé, la pièce traduite et les acteur.ice,s entendant.e.s prenaient des cours de VGT. Stijn Van Opstal nous avait partagé les difficultés auxquelles son équipe avait été confrontée dans le processus d'audition ayant pour objectif de recruter les comédien.ne.s sourd.e.s. Force avait été de constater que les personnes qui se présentaient au casting n'avaient, non seulement pas de formation professionnelle dans les arts de la scène – en effet, aucune institution en Belgique ne dispense un tel enseignement à un public sourd –, mais aussi peu de rapport avec le monde du théâtre en général – les créations entendantes étant rarement surtitrées, et les créations sourdes nullement soutenues par un système de production qui permettrait leur émergence –, et ainsi une idée vague de ce qu'implique un processus d'audition. Serge Vlerik s'exprime à ce sujet :

93 DEWEVER Ilse, « Meeuw, een toneelstuk in Vlaamse Gebarentaal in de Bourla : "Als horende kijk je met een beperking" », *Gazet Van Antwerpen,* 30 mars 2024.

> On veut attirer la communauté sourde vers le théâtre. La langue parlée a longtemps été une barrière. Aujourd'hui, sur certaines représentations, il y a parfois des interprètes en VGT. Malheureusement, beaucoup de personnes sourdes regardent seulement l'interprète et oublient qu'il y a de l'action sur scène. [...] L'habitude d'aller au théâtre n'existe pas encore au sein de la communauté sourde, mais des initiatives comme celle-ci peuvent y contribuer[94].

Néanmoins, si lors de notre première rencontre, le metteur en scène doutait encore à propos de la forme linguistique finale de la création, nous avons été étonnée de constater que la pièce a été jouée, à l'exception de quelques mots, exclusivement en VGT. En effet, quelques mois auparavant, Stijn Van Opstal se questionnait encore sur la cohabitation entre les deux langues, et la légitimité des personnes entendantes à signer sur scène. Afin de relever ce défi linguistique, les acteur.ice.s entendant.e.s ont donc appris rapidement, entre quelques mois et deux ans, des bases de VGT. Cette démarche nous fait évidemment nous poser la question du niveau de maîtrise de la langue par ces nouveaux.elles initié.e.s. Même si la performance d'apprentissage peut être louable, l'exactitude des répliques, les nuances linguistiques, la ponctuation étaient-elles satisfaisantes pour un public sourd et signant ? Car si en tant que personne entendante, nous avons pu être charmées par l'intention du projet et l'apparente virtuosité en VGT des comédien.ne.s sur scène, peu d'entre nous peuvent prétendre comprendre et maîtriser suffisamment cette langue pour passer au-delà de l'effet esthétique qu'elle produit. On peut supposer que le metteur en scène ait pu profiter de l'ignorance d'une bonne partie de son public, qui a été conquis par une représentation esthétiquement convaincante d'une langue dont l'aspect poétique est largement mis en avant, effaçant par ce biais la richesse de son vocabulaire et sa complexité grammaticale.

Les personnes sourdes signantes utilisent une forme de communication qui fait appel aux gestes et il est évident que la langue des signes ne laisse pas les entendant.e.s indifférent.e.s, suscitant souvent la curiosité et parfois le rejet. Le premier risque encouru, et particulièrement dans des formes d'expressions artistiques, est la réduction de la langue des signes à son caractère gestuel, en niant son caractère linguistique. Des

94 DEWEVER Ilse, « Meeuw, een toneelstuk in Vlaamse Gebarentaal in de Bourla : "Als horende kijk je met een beperking" », art. cit.

parallèles maladroits sont encore faits entre la pantomime et la langue des signes, sous-entendant que quiconque disposant d'une bonne capacité à créer des images à partir de gestes, maîtriserait une forme de langage signé, dépourvu de toute structure grammaticale. Un autre écueil dans lequel tombent souvent les entendant.e.s est une représentation esthétisante de la langue des signes. Elles et ils insistent sur la beauté et l'émotion suscitées par l'expression gestuelle des Sourd.e.s, comme si les signes disposaient d'un caractère poétique intrinsèque. Jack Lang, lorsqu'il était ministre de l'Éducation nationale, est lui-même tombé dans ce défaut de représentation : « Oui, cette langue gestuelle a une dimension esthétique, elle a une beauté plastique, chorégraphique indéniable[95] ».

2. Processus de traduction

Antoine Vitez disait : « Traduire c'est mettre en scène[96] » et associait le processus de traduction à une entreprise de recherche ; de fait, l'équipe de *[Meeuw]* s'est lancée dans une exploration assez singulière du travail de traduction. Celle-ci a été menée sous la supervision de Serge Vlerick, acteur sourd et interprète en VGT. La traduction de la pièce ainsi que la réalisation scénique ont été manées en collaboration avec la KU Leuven, seule université flamande à proposer une formation en VGT, la Faculté des Arts d'Anvers, et le groupe de langue des signes flamande du programme de linguistique appliquée.

95 LANG Jacques, « Déclaration sur l'apprentissage de la langue des signes par les enfants sourds », conférence de presse, Ministère de l'Éducation nationale, Paris, 13 février 2002.

96 VITEZ Antoine, *Le Devoir de traduire*, Actes Sud-Papiers, 2017, p. 22.

2.1 Traduire de l'écrit aux gestes

« Le texte se transforme au contact de chaque culture[97] » remarquait Marius von Mayenburg. Car la structure d'une langue est aussi révélatrice de tout le système de pensée et d'organisation du groupe social qui l'utilise. Le français, en qualité de langue orale, est une langue linéaire. Nous disons « je pose le chat sur la table ». En langue des signes, nous signons « table, je pose le chat dessus », parce que si la table n'est pas là, il est impossible de poser le chat dessus, il tomberait. En langue des signes, on plante d'abord le décor, puis les personnages et les actions viennent après[98]. Serge Vlerick énonce une autre différence structurelle significative : en VGT, il n'est pas possible de voir dans la forme du signe à quel temps un verbe se rapporte, le marqueur temporel est toujours indiqué en début de phrase, le verbe suivant directement.

Les langues vocales et langues des signes présentent les mêmes caractéristiques générales et peuvent remplir les mêmes fonctions référentielles, pragmatiques et métalinguistiques notamment. Elles possèdent cependant des différences structurelles : l'une des spécificités des langues des signes réside dans leur capacité à dire et à donner à voir, dans leur possibilité « massive de montrer, d'illustrer et d'imiter et de dire en même temps[99] ». On parle d'« iconicité » qui est le lien de ressemblance formelle entre le signe et ce à quoi il réfère dans le monde extra-linguistique. La structure de la langue des signes peut se décliner par la configuration du geste (la forme donnée à la main), son orientation (par exemple : paume vers le ciel ou le doigt pointé à droite), l'emplacement (au niveau du cœur ou de la tempe), le mouvement de la main (circulaire ou de va-et-vient) et l'expression du visage (sourcils interrogateurs, dégoût). À partir de cette structure, à laquelle on ajoute la grammaire, les inversions, les renvois, il est possible d'exprimer des milliers de signes, du plus simple au plus nuancé. Il suffit parfois de changer légèrement l'un des paramètres, l'orientation, ou l'emplacement, ou les deux, pour altérer ou inverser complètement le sens d'une phrase.

97 PELECHOVÁ Jitka, « L'auteur, le texte et la dramaturgie », *Études théâtrales,* 2017/3 N° 58, 2017, p. 131-166.

98 POTTE-BONNEVILLE Laurence. « La Scène des sourds », art. cit.

99 CUXAC Christian, *La Langue des signes française. Les voies de l'iconicité,* 2000*,* p. 20.

Comme nous l'avons déjà évoqué, en Belgique les langues des signes sont très territorialisées ; dans la communauté francophone, les dialectes varient entre Liège, Namur ou Bruxelles. Si on constate la même diversité de dialectes en flamand oral, entre ceux de Gand, Anvers ou Bruxelles, on pourrait considérer qu'il existe un néerlandais « standard ». En revanche, il n'y a pas d'équivalence en VGT, c'est pourquoi plusieurs traducteurs ont été impliqués dans le processus de traduction de la pièce. Ainsi, une même phrase peut être discutée, car chaque traducteur a sa propre personnalité ou son style. L'âge du traducteur joue également un rôle, car le VGT, comme toute langue orale, est un organisme vivant qui évolue au fil du temps. Les langues bougent sans cesse, en elles-mêmes et les unes par rapport aux autres, comme les plaques tectoniques des continents[100]. Il se peut que certaines traductions conviennent mieux à des personnages plus âgés dans la pièce, tandis que les jeunes les signeraient autrement.

2.2. L'appui de la vidéo

À la différence des langues vocales qui sont à modalités audio-phonatoires (réception par l'oreille et émission par la bouche), les langues des signes sont à modalité visuo-gestuelle (réception par les yeux et émission par les mains). La particularité de l'entreprise à laquelle s'est adonnée l'équipe artistique et linguistique de *[Meeuw]* réside dans le support de la traduction. En effet, Anton Tchekhov a écrit *La Mouette* en 1896 sur du papier, dans une langue orale et écrite, le russe. Un processus classique d'interprétation ou de traduction s'effectue d'une langue orale à une autre, par un canal auditif dans un cas, ou sur un support matériel accueillant l'écriture dans l'autre – papier ou digital. Pour ce projet, la traduction de la pièce en VGT a été enregistrée sous forme de vidéo que les interprètes ont pu utiliser pour apprendre leurs répliques. Cette forme de traduction se trouve être un document novateur : en effet, c'est la première pièce du répertoire théâtral qui ait été entièrement traduite en VGT. Le metteur en scène, lors de

100 VINCENT Jean-Pierre, « La traduction sous toutes ses formes », *Équivalences*, n°44/1, 2017, p. 23-26.

son interview, évoque la possibilité que le document vidéo soit mis à disposition de la communauté sourde, ce qui en ferait la première pièce disponible à la lecture dans sa langue maternelle. Cela impliquait, pour l'équipe de création et de traduction, l'exigence de rendre cet enregistrement aussi précis et exact que possible.

Suite à cette étape dans le processus de traduction et d'apprentissage, s'est rajouté le défi de la part des comédien.ne.s entendant.e.s d'apprendre un texte dans une langue étrangère. Il a donc été choisi d'ajouter des sous-titres au VGT afin que tout le monde puisse comprendre ce qui était signé sur les vidéos. La méthodologie a également été complétée par un « glos », une forme écrite du VGT qui montre comment un signe est effectué, afin d'aider les entendant.e.s dans leur processus d'apprentissage.

2.3. Traduire le style

> Une traduction est, dès l'origine, une œuvre où se marque la personnalité de l'auteur[101].

Les deux traducteur.ices, André Morkowicz et Françoise Morvan, à l'occasion d'une demande qui leur avait été adressée par Stéphane Braunschweig de traduire *La Mouette* de Tchekhov, se sont questionné.e.s sur l'importance de traduire ce qu'elles et ils appellent le *style.* Il n'est pas évident de définir le style car il se situe à un carrefour complexe de la structure de la langue. Il se relie directement à sa structure sémantique d'une part, mais fait également partie de sa structure superficielle. Le choix de style est lié au genre du texte, entraînant l'utilisation de formules qui lui sont associées ou le niveau de vocabulaire utilisé par exemple. Une fois cette composante déterminée, le style concerne la structure d'ensemble de l'ouvrage, jusqu'à ses plus petites expressions. On le retrouve également dans le domaine des effets esthétiques et affectifs, des questions de point de vue et d'enchaînement des idées[102]. Le duo de

101 MARKOWICZ André et MORVAN Françoise, « Sur deux répliques de *La Mouette,* ou de l'importance de traduire le style », art. cit.

102 TABER Charles Russell, « Traduire le sens, traduire le style » . *Langages*, vol. 7, n° 28, janvier 1972, p. 55-63.

chercheur.euse.s a développé sa démonstration en s'appuyant uniquement sur les deux premières répliques de la pièce. Si on pourrait croire que ces deux répliques sont les prémices d'une scène d'amour, Markowicz et Morvan défendent une hypothèse contraire, celle d'un échange qui n'a pas lieu – un vide qui prend la forme d'une micro-tragicomédie. La traduction la plus répandue est celle d'Antoine Vitez dont les deux premières répliques sont les suivantes :

> Medvedenko – Pourquoi êtes-vous toujours en noir ?
>
> Macha – C'est le deuil de ma vie. Je suis malheureuse[103].

Les deux traducteur.ice.s ont repris le texte original en le traduisant dans un mot-à-mot qui cherchait à approcher au plus l'intention de l'auteur qui écrit dans sa langue maternelle. Ce faisant, elles et ils ont découvert que le mot qui ouvre la pièce n'est pas « pourquoi », en tout cas pas dans sa forme interrogative, nous forçant à constater que Medvedenko n'interroge pas Macha en s'adressant à elle. Ce premier mot, qui est également un indice capital dans l'œuvre de Tchekhov est, en l'occurrence, « ottchévo », un *pourquoi* ouvrant sur le passé, que Markowicz et Morvan ont choisi de traduire par « d'où vient que ». Si nous reprenons la réplique, celle-ci devient :

> Medvedenko – D'où vient que vous soyez toujours en noir ?

Medvedenko se parle à lui-même dans une formulation qui pose plutôt la question de l'origine que de la cause. Macha, ainsi effacée, ne répond pas non plus à une question. Elle explique ce phénomène d'être en noir en deux étapes : « ceci est le deuil de ma vie » et, « je suis malheureuse ». Ce dernier adjectif revêt néanmoins une forme particulière, que l'on trouve uniquement dans la littérature, et que Markowicz et Morvan ont choisi de traduire ainsi :

> Macha – Je suis en deuil de ma vie. Je ne connais pas le bonheur.

Elle ne dit pas qu'elle est malheureuse, elle se met en scène, comme un personnage de théâtre répondant de manière grandiloquente afin d'attirer l'attention sur

103 TCHEKHOV Anton, *La Mouette* [1896], trd : Antoine Vitez, Livre de poche, 1985.

elle tout en restant inatteignable. Cela laisse paraître qu'elle souhaite malgré tout être prise en considération par Medvedenko, comme s'il y avait une ouverture, un espoir. Mais son interlocuteur l'efface aussitôt : non seulement, il ne la voit pas, mais il ne l'entend pas. Ce qui le préoccupe, c'est la question qu'il se pose à nouveau à lui-même : « d'où cela vient-il ? ». Tchekhov insiste sur cette idée d'origine et de temporalité. Ici, la didascalie précise que Medvedenko est « méditatif ». Macha appelle à l'aide, mais Medvenko, persuadé de savoir mieux qu'elle comment elle doit se sentir, lui expose, dans une démonstration balourde et paternaliste, sa propre situation, qui lui semble bien plus déplorable que celle de son interlocutrice, lui coupant ainsi toute possibilité d'exprimer son mal-être. Enfin, c'est bien pour lui-même, effaçant une troisième fois Macha, qu'il conclut : « Je ne comprends pas... ».

3. Analyse de la mise en scène

Nous avons souhaité proposer une analyse de la mise en scène de *[Meeuw]* à travers plusieurs ouvrages, qui nous ont permis, par leurs différentes approches, d'avoir une lecture à la fois sensible, politiquement située, et dramaturgique de l'œuvre complexe de Tchekhov. Une approche sensible de l'expérience d'une actrice sourde nous est apportée par le récit autobiographique d'Emmanuelle Laborit, *Le Cri de la mouette*[104], publié en 1993. Elle témoigne sur son enfance en tant que Sourde profonde dans un monde qu'elle ne comprend pas, qui n'est pas adapté à elle. On se promène dans le monde intérieur, tout en images et en sensations, qu'elle s'est construit, faute de pouvoir connecter avec le monde extérieur. Dans sa petite enfance et jusqu'à ses sept ans, son seul canal d'échange est sa propre mère avec qui elle développe une communication qu'elle nomme « ombilicale ».

> J'ai poussé des cris, beaucoup de cris, et de vrais cris. Non pas parce que j'avais faim ou soif, ou peur, ou mal, mais parce que je commençais à vouloir « parler », parce que je voulais m'entendre et que les sons ne me revenaient pas[105].

104 LABORIT Emmanuelle, *Le Cri de la mouette*, *op. cit*.
105 *Ibid*., p. 11.

Au fil des pages, nous percevons la détresse d'une enfant sans repères, l'euphorie de rencontrer la langue des signes à ses sept ans, sa boulimie grandissante de communiquer, d'apprendre, de signer, de rattraper tout ce dont elle avait été privée. Emmanuelle Laborit nous partage l'instant intime de son identification, le moment où elle a pu se penser « JE », grâce à une langue qui lui donnait un prénom et faisait d'elle un sujet, plus seulement un objet (« *Elle* n'entend pas », « *Elle* est sourde »). Elle se rappelle ce moment où elle se pense : « Je : Emmanuelle ». Elle écrit sa rage d'adolescente face à une société qui ne veut pas des gens comme elle, de ces personnes qui gesticulent sans grâce, qui commettent des petits délits et des grands crimes, mais dont le plus grand est celui d'être différent. Elle s'insurge de cette dépendance forcée envers les personnes entendantes. Emmanuelle Laborit découvre la pratique théâtrale à l'IVT à Paris. Elle participe à des créations amateures avant de jouer dans la mise en scène des *Enfants du silence* où elle interprète à son tour Sarah. La pièce, véritable succès, lui a valu de remporter le Molière de la révélation théâtrale en 1993 et celui de la meilleure adaptation à Jean Dalric, le metteur en scène. Son témoignage, en tant que comédienne sourde, nous a permis de mieux appréhender certains aspects du dispositif scénique de *[Meeuw]* et donné quelques clés dans la tentative de comprendre une réalité de perception qui n'est pas la nôtre.

Pour cette analyse, nous nous sommes également appuyé sur l'essai de Diane Bedoin, *Sociologie du monde des sourds*[106]. Elle y présente, dans une analyse limpide et accessible pour des personnes entendantes, une cartographie du groupe social « sourd », revenant sur les concepts de handicap, stigmates[107] et d'outsider[108], ainsi que sur celui de retournement du stigmate. Elle établi un parallèle entre les *Deaf Studies*, et les *Cultural Studies*. Le premier est un courant issu des États-Unis caractérisé par la critique radicale du modèle médical de la surdité jugé « audiocentriste », c'est-à-dire se référant à la norme de l'audition[109]. Ce néologisme, forgé sur le modèle de l'ethnocentrisme, consiste à définir et à catégoriser l'autre – Sourd.e – par rapport à ce qu'il a de moins que soi –

106 BEDOIN Diane, *Sociologie du monde des sourds, op. cit.*
107 GOFFMAN Erwing, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps, op. cit.*.
108 BECKER Howard S., *Outsiders : études de sociologie de la déviance,*[Outsiders, 1963], *op.cit.*
109 GAUCHER Charles, « Les sourds comme figures de tensions identitaires », art. cit.

entendant –. Selon elle, les *Deaf Studies* seraient, en effet, plus proches des *Cultural Studies*, que des *Disabilities Studies* dont les discours seraient trop généralistes sur les questions de handicap. Il lui semble essentiel de prendre en considération les particularités culturelles et linguistiques des Sourd.e.s : « Les caractéristiques de la communauté des sourds se prêtaient fort bien à l'interprétation culturaliste américaine concernant les Noirs, les femmes ou les Mexicains[110] ».

Nous nous sommes également appuyé sur l'ouvrage de Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*[111] afin d'apporter une lecture dramaturgique inscrivant l'objet d'étude dans le continuum de la représentation du drame sur les scènes contemporaines. Il ancre l'écriture de Tchekhov dans ce qu'il appelle un régime *infradramatique,* caractérisé par l'absence de héros, qui sont remplacés par des personnages très ordinaires. Il reprend, pour identifier ce registre, la formule de Beckett selon laquelle « quelque chose suit son cours[112] ». Il n'y a plus de progression dramatique, plus de nouement et de dénouement. *La Mouette*, comme la plupart des autres œuvres de son auteur, ne relate pas de grande catastrophe, mais une série de (toutes) petites catastrophes. Rappelons-nous la description de Tchekhov sur sa propre pièce, assumant lui-même que « rien ne se passe ». Nous nous intéresserons également à ce que Sarrazac nomme « le passage au neutre du personnage[113] ». Nous tenterons de tisser un lien entre la présence d'acteur.ice.s sourdes, la langue des signes sur scène et l'émergence de personnages réflexifs dans le drame moderne.

110 STICKER Henri-Jacques, « Quand les personnes handicapées bousculent les politiques sociales », Esprit, n° 12, p. 75-106.

111 SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Pairs, Seuil, 2012.

112 BECKETT Samuel, *Fin de partie,*1957, p. 26.

113 SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 194.

3.1. Scénographie et enjeux de visibilité

Le dispositif scénique de la représentation était bifrontal. Le public se trouvait réparti de part et d'autre d'une scène centrale, plutôt allongée et matérialisée par un plancher de bois brut. Six écrans de surtitrages étaient suspendus à différentes hauteurs de chaque côté de la scène. La pièce était entièrement surtitrée en flamand et en français. Des perches étaient également suspendues au centre et sur un côté de la scène, soutenant des projecteurs et des larges rideaux que les interprètes manipulaient grâce à des poulies. Ces éléments permettaient de signifier un changement de temps ou de lieu, généralement associé à un changement d'acte. Les comédien.ne.s et éléments de scénographie amovibles étaient à vue à cour et jardin. L'ensemble donnait une impression d'épure, d'un dispositif presque rudimentaire proche du théâtre de tréteaux. Évidemment, ce n'était pas le cas, car le surtitrage ainsi que les suspensions demandent un équipement technique assez conséquent. Mais les codes de couleurs et de matière du théâtre forain ont été mis en avant dans l'esthétique de la représentation : un lourd rideau rouge en velours, des planches de bois, une guirlande de guinguette.

Dispositif scénique : un plancher de bois et un lourd rideau rouge suspendu au centre.

Présence d'écrans de surtitrages de chaque côté de la scène.

Nous pouvons qualifier ce dispositif scénique d'un aménagement *Pi-sourd* de l'espace. Le *Pi-sourd* est un concept qui fait directement référence à la communauté sourde. Il englobe tout ce qui est typiquement propre à la culture sourde et qui ne trouve pas d'équivalent dans la culture entendante. On l'utilise principalement pour des expressions idiomatiques en langue des signes qui n'ont pas de traduction dans la langue orale, mais il se retrouve aussi dans des domaines tels que l'éducation ou l'art. D'un point de vue spatial, un aménagement *Pi-sourd* a pour objectif de favoriser un maximum de visibilité entre les individus présents dans un lieu : par exemple, une disposition de chaises en cercle, des tables rondes ou encore le décloisonnement des lieux de vie.

C'est probablement aussi cette préoccupation qui a motivé le choix d'une création lumière caractérisée par un éclairage fort et diffus. La scène et la salle étaient suffisamment éclairées pour que les spectateur.ice.s se voient d'un côté et de l'autre de du plancher et que les comédien.ne.s puissent également les voir. Emmanuelle Laborit

offre des clés pour la compréhension de ce dispositif, lorsqu'elle témoigne de son expérience des premières représentations des *Enfants du silence*. Passé la sidération totale de la première, où elle décrit un état de dissociation totale, elle va chercher lors des dates suivantes à établir un lien avec le public. Elle se compare à son compagnon de scène qui, grâce aux réactions sonores qu'il perçoit du public, peut adapter son jeu. « Il s'adapte aux murmures d'émotion, aux rires. Il prend des temps. Il « entend » tout en jouant la nécessiter de les prendre[114] ». De la même manière, elle cherche un moyen de suivre l'état du public, sans se fixer uniquement sur les réactions de son partenaire, et adapte son visage ou sa manière de jouer selon que les spectateur.ice.s rient ou pleurent.

> J'ai trouvé ! C'est fabuleux. Je sens les vibrations positives ou négatives, la chaleur ou la froideur du public. Je viens de découvrir quelque chose qui ne peux pas s'expliquer. Ni par écrit ni en signe. C'est au-delà des mots, des paroles, des bruits. C'est… peut-être, une osmose mystérieuse. Je n'en sais rien mais j'ai trouvé Je le tiens ![115]

La langue des signes est avant tout visuo-gestuelle, tout passe par les signes, les mouvements, l'expression du corps, du visage, la posture ou encore le rythme. Le récepteur sensoriel de l'adressé étant visuel, il est indispensable de penser l'espace, la lumière, mais aussi le rapport au public et entre les comédien.ne.s de façon à favoriser une bonne circulation de la communication. La personne signante doit être suffisamment de face afin que ses mains, mais aussi ses expressions du visage soient lisibles. Le dispositif scénique était pour cela un défi, mais aussi un atout, car il permettait une certaine fluidité de la communication entre les protagonistes. En effet, la scène étant exposée de tous les côtés aux regards des spectateur.ice.s, elle permettait une vue traversante, la diminution des angles morts et un jeu face à face entre les protagonistes. Dans cette disposition, le jeu de profil était facilité, mais le jeu face public rendu plus difficile, à cause de la présence de spectateur.ice.s des deux côtés de la scène. Par ailleurs, pour les personnes entendantes, comme pour les personnes sourdes, la présence d'écrans de surtitrage offrait un complément de lecture utile en cas de compréhension mauvaise ou partielle de la langue des signes sur scène.

114 LABORIT Emmanuelle, *Le Cri de la mouette*, *op. cit.*, p. 151.
115 *Ibid*., p.152.

La question de la visibilité peut aussi être appréhendée d'un point de vue sociologique. En effet, il s'agit d'une population qui, par omission ou par choix, a été effacé et marginalisé tout au long de l'histoire de l'humanité. Les Sourd.e.s correspondent à ce que Becker, dans son ouvrage *Outsider, Étude sociologique de la déviance*, appelle les déviant.e.s. Il définit ce phénomène comme « le défaut d'obéissance aux normes du groupe[116] ». Il ne s'agit pas de traits caractéristiques inhérents à un individu ou un groupe d'individus, mais de groupes sociaux qui créent la déviance en instituant des normes dont la transgression constitue la déviance. De ce point de vue, la déviance n'est pas une qualité de l'acte commis par une personne, mais plutôt une conséquence de l'application, par les autres, de normes et de sanctions à un « transgresseur ». Les Sourd.e.s sont présentés comme déviant.e.s moins parce qu'ils n'entendent pas que parce qu'ils vivent en décalage dans un monde dysfonctionnel de leur point de vue. Les rapports entre être humains étant audiocentrés, la capacité d'entendre et de parler est très valorisée et vue comme allant de soi. Celle ou celui qui se tient en dehors de ce monde de sons et de ce mode d'expression valorisé est jugé.e comme différent.e, certes, mais aussi et surtout moins adapté.e.

À cet égard, on peut considérer que le choix de mettre en scène *La Mouette*, dans une démarche de visibilisation du VGT et de la culture sourde n'est pas anodine. Car, voir des acteur.ice.s sourd.e.s sur scène, c'est encore aujourd'hui, un acte militant. S'exprimer devant un public mixte d'entendant.e.s et de Sourd.e.s dans une langue qui a longtemps été et est encore stigmatisée, ou utilisée exclusivement en communautaire, qui plus est dans une forme artistique et poétique, est une manière de retourner le stigmate. De plus, le choix de Tchekhov apporte une lecture située car il a travaillé tout au long de son œuvre, à mettre en scène des personnages ordinaires, faisant basculer la figure dramatique largement répandue du héros à celle du personnage réflexif.

116 BECKER Howard S., *Outsiders : études de sociologie de la déviance,*[Outsiders, 1963], *op.cit.* p. 79.

3.2. Le passage au neutre du personnage

Jean-Pierre Sarrazac constate que depuis l'époque naturalo-symboliste, le personnage de théâtre est devenu personnage choralisé. Par « choralisé » il entend un personnage doté d'une inclinaison réflexive qui, dans la Grèce antique, était prise en charge par le chœur tragique. Le personnage en perdant son statut de héros et en coïncidant de plus en plus avec l'homme ordinaire, processus décrit comme le passage au neutre, devient l'« homme de la multitude[117] », perdant ainsi l'essentiel de ses vertus actives. Le personnage en action semble s'être définitivement effacé derrière un personnage en *question* : un personnage qui s'interroge indéfiniment sur lui-même, sur ses buts, ses mobiles, son identité.

Constantin dans un conflit avec Arkanina

117 SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 216.

Le personnage qui ne cesse de s'interroger sur lui-même devient une énigme à ses propres yeux. S'impose alors un type de personnage qui est tout vacuité et tout ouverture. Constantin par exemple, occupe une place centrale dans la pièce, mais ce centre semble rester vide. Il reflète le vide d'un esprit inconsistant, velléitaire. De plus, cette totale disponibilité du personnage, son passage au neutre, loin de favoriser l'action et l'échange dialogué entre les personnages, l'interdit[118]. L'absence de personnage, c'est l'absence de caractère et d'identité, mais aussi l'absence de volonté propre qui leur permettrait de prendre une décision. Les personnages de *La Mouette* se présentent presque tous et toutes sur un mode de conflit similaire. Ce sont des êtres qui n'arrivent pas à avancer, c'est d'ailleurs ce que dit Sorine faisant un point sur sa vie : « l'histoire de l'homme qui a voulu... » (acte II). Elles et ils se démènent dans des conflits qui opposent leur rêve d'une vie lumineuse et l'impossibilité de l'atteindre ; autrement dit, les personnages souffrent de leurs passions frustrées. Nina rêve de devenir une actrice célèbre et de vivre heureuse avec Trigorin. Malheureusement, sa carrière d'actrice est un échec et Trigorin l'abandonne. Treplev aspire à devenir un écrivain célèbre, à égaler Trigorin dans son art et par là gagner la reconnaissance de sa mère. Mais son écriture ne rencontre aucun succès et Arkadina, qui est obsédée par le fait de rester jeune et désirable comme l'est Nina, est trop occupée par sa propre carrière.

Le choix de présenter des personnages sourd.e.s comme des être humains ordinaires, sans inclination à un destin héroïque ou de martyre comme dans le cas de *[Meeuw]*, nous invite à une lecture subtile de sa dramaturgie. En effet, si on reprend l'intention du collectif Olympique Dramatique, de participer à la banalisation de la présence des langues des signes sur scène et ce faisant d'attirer un public sourd dans les salles de théâtre, le choix de représenter des personnages auxquels il est possible pour tout un chacun de s'identifier peut sembler être une démarche assez sensible. À contrario, faire de l'*outsider* une figure symbolique d'un combat contre l'oppression, ou le hisser au rang de héroïne ou héros tragique, pourrait l'entretenir dans une forme d'ostracisme. La personne porterait par essence un destin extraordinaire intrinsèquement lié à son stigmate. Au contraire, l'écriture de Tchekhov permet de construire une identité

118 SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 194.

complexe et aux multiples facettes à des individus qui ont souvent été réduits à la simple caractéristique d'être sourd.e. Elles et ils se définissent par leur capacité à s'affirmer en tant qu'être humain et à s'actualiser dans un monde en perpétuel mouvement.

De même qu'être *Noir.e* ne renvoie pas simplement à une couleur de peau, être sourd.e ne signifie pas uniquement ne pas entendre, mais implique une manière singulière d'être au monde, de voir le monde et de vivre le monde. La surdité se définit comme « non pas un état défini, mais un processus par lequel les individus sourds actualisent leur identité sourde[119] ». Dans une représentation telle que *[Meeuw]*, la conception de la surdité comme perte, manque ou défaut, mettant en évidence l'incompétence du Sourd.e, est complètement renversée. En tant que spectateur.ice entendant.e, assistant à une représentation dans une langue et avec des références culturelles que nous ne comprenons que partiellement, le rapport de domination ordinaire s'inverse. Nous sommes invité.e.s à considérer la surdité comme un gain[120], par rapport à nos propres lacunes dans notre incapacité à comprendre les signes qui s'enchaînent sur scène. Olympique Dramatique nous invite, à travers à l'écriture de Tchekhov à définir les sourds par ce qu'ils sont, et non par ce qu'ils n'ont pas.

3.3. L'engagement du corps en jeu

La langue des signes implique de manière intrinsèque une mobilisation motrice plus conséquente que la langue orale. C'est une langue qui s'exprime en trois dimensions dans l'espace, elle génère des mouvements de mains et de bras, dans ce qu'on appelle le cadre de la personne signante – qui part de la ceinture au dessus de la tête et s'étend de 20 cm de chaque côté des épaules –, ainsi que des expressions du visage qui sont partie intégrante de sa grammaire. L'interprète signant.e, en

119 LADD Paddy, *Understanding deaf culture : In Search of Deafhood*, *op. cit.,* p. 135.

120 BAUMAN H-Dirksen L. et MURRAY Joseph J., *Deaf gain : Raising the Stakes for Human Diversity*. *op. cit,* p.122.

comparaison avec un.e acteur.ice parlant.e est d'office plus mobile et a une plus grande occupation de l'espace avec son corps.

Les choix de mise en scène et de direction d'acteur.ice mettent également l'accent sur une expressivité corporelle des acteur.ice.s. La pièce est ponctuée de passages sans textes illustrant le désespoir ou la folie, de longs déplacements, des courses-poursuites ou encore des changements de décors à vue qu'effectuent les comédien.ne.s.

S'il est possible, en langue orale, d'exprimer verbalement une émotion, quel que soit son niveau d'intensité, dans un ton et un corps tendant vers une neutralité, amenant une forme de dissociation entre le message oral et le langage corporel, c'est une forme peu pratiquée en langue des signes. La première raison à cela est que le message, s'il est uniquement exprimé par les mains, accompagné d'un corps et d'un visage tendant à la neutralité, restera incomplet et requiert ainsi un effort de suppléance mentale de la part

de l'interlocuteur.ice afin d'interpréter ce qui n'a pas été montré. Nous pouvons supposer que l'emploi du VGT encourage les acteur.ice.s à situer leurs émotions dans différentes parties de leur corps, plutôt que dans des inflexions de voix. Le corps et l'émotion s'accordent pour délivrer un message complet. Le rythme du ou de la signeur.euse accompagne le propos ; les mimiques et les sons gutturaux s'accentuent, les pieds tapent sur le sol, les mains claquent entre elles ou sur une poitrine, une cuisse, les bras s'agitent en l'air et retombent. Tout se met au service du message et de son intention. Si les Sourd.e.s ont l'habitude de s'exprimer avec le corps, les entendants en ont un usage plus réservé. On observe actuellement sur les scènes de théâtre, une recherche de détachement, de froideur ou une forme de minimalisme. Celles-ci caractérisent une démarche de jeu d'acteur.ice visant à atteindre une sorte d'hyper-réalisme, proche d'un jeu cinématographique. Mais dans notre cas, ce choix artistique serait une entrave à la communication dans la langue des signes. Nous pouvons imaginer que les comédien.ne.s sourd.e.s ont bénéficié d'un avantage par rapport à leurs collègues entendant.e.s quant à la facilité d'engager le corps dans le jeu. En effet, dans la culture sourde, on peut identifier un comportement *Pi-sourd*, caractérisé entre autres par l'importance des regards, une forte présence du toucher entre les interlocuteur.ice.s, ou encore une valorisation des expressions du visage.

3.4. L'accompagnement sonore

Ce qui frappe une personne entendante habituée des salles de théâtre est le silence apparent d'une représentation en langue des signes. Le silence commence avant même le début de la pièce, lorsque le public s'installe dans la salle, et communique. La présence de personnes signantes induit un niveau sonore bien inférieur à une autre représentation, l'effet du silence s'étend même aux personnes entendantes qui parlent soudainement moins fort, observent, se taisent. L'agitation est pourtant omniprésente, il suffit de voir toutes ces mains bouger, les visages se scruter et se charger d'émotions.

Si la création sonore est rarement un élément central de la représentation sourde, le son, pour une personne entendante, est pourtant omniprésent. C'est dans le silence que nous percevons tous les bruits émanant du public et qui nous ramènent à un ici et maintenant de la représentation. Car *[Meeuw]* ne prétend pas nous emmener dans un ailleurs, les comédien.ne.s interagissent régulièrement avec le public, brisant ainsi l'idée d'un quatrième mur. La scénographie rappelant un théâtre de tréteaux, véhicule une forme de dépouillement et inclut les spectateur.ice.s comme éléments du décor, puisque que de chaque côté, les gradins de nombreux visages disposés en quinconce s'étirent comme des toiles de fond au style ultra-réaliste. Les gesticulations, toussotements, raclements de gorge et autres signes de vie du public sont directement inclus dans l'image globale de la représentation.

Les déplacements des acteur.ice.s sur le plancher ramènent aussi à la matérialité des lattes de bois qui sont très bruyantes, accentuant les moments de détresse des personnages qui se lancent dans des courses folles, debout ou sur les genoux. Le plancher est également utilisé pour diffuser des ondes de basse jusque dans le public grâce à des caissons posés directement face contre le sol. À deux reprises, des comédien.ne.s se rendent dans le public avec des boites diffusant des vibrations grâce à des genres de stéthoscopes qu'elles et ils placent sur des parties du corps des spectateur.ice.s.

Conclusion

La mise en scène de *La Mouette* proposée par le collectif Olympique Dramatique, bien que novatrice sous certains aspects, notamment l'adaptation de la scénographie à la langue des signes et le processus de traduction en VGT, ne semble pas pour autant bousculer des codes théâtraux relativement classiques. Nous nous questionnons par rapport aux choix esthétiques et au style de jeu qui, bien qu'encourageant un engagement corporels, ne se démarquent pas nettement de ceux des scènes contemporaines actuelles. Nous avons trouvé une ressemblance entre *[Meeuw]* et

la création précédente d'Olympique Dramatique, *Klytaimnestra*, produite en collaboration avec STAN : dans les choix de matériaux bruts réutilisés créant l'illusion d'un théâtre forain, des accessoires kitch qui détonnent ou encore des manipulations de rideaux à vue. On retrouve aussi un style de jeu qui s'en rapproche, avec cette pratique de « l'acteur.ice déjà-là[121] », qui ne rentre jamais en scène puisqu'elle ou il y est déjà et y reste, omniprésent.e sur un tabouret en bord de scène. Une mise en scène qui valorise l'envers du décor : la machinerie, les spectateur.ice.s, les changements de plateau, dans une démarche désillusionniste, qui ne veut rien cacher à son public. Le jeu rappelle aussi celui des comédien.ne.s de STAN, avec une relation au public décontractée, une illusion d'improvisation dans une mise en scène qui pourrait paraître prévue seulement dans les grandes lignes et tend parfois vers la performance. Même si tout semblait bien exécuté, force est de constater que le projet semble s'être façonné selon la ligne artistique, les expériences et projections d'un metteur en scène entendant. Nous nous questionnons sur la démarche globale de ce projet, si dans cette volonté de rendre la culture dominante accessible aux personnes sourdes, il œuvre pour autant à l'autonomisation de l'art sourd.

121 PELLOIS Anne, « L'acteur déjà là du Tg STAN », *Agôn Revue des Arts de la Scène*, n° 5, janvier 2013.

Chapitre 2 : *Les Trois Sœurs* de Timofeï Kouliabine

La seconde pièce que nous avons souhaité analyser est une mise en scène des *Trois Sœurs* de Tchekhov par Timofeï Kouliabine, créée en septembre 2015 au théâtre Krasnyi Fakel (la Torche rouge) à Novossibirsk. La pièce a été écrite en 1900, et montée en 1901 pour la première fois au Théâtre d'Art de Moscou.

1. Les origines du projet

Timofeï Kouliabine, né en 1984 à Ijevsk, est une figure majeure du théâtre russe contemporain. Formé à l'académie russe des arts du théâtre de Moscou (GITIS), il débute sa carrière en 2002 avec *Sur l'avenue Nevsky*, une adaptation des récits de Gogol réalisée alors qu'il est encore étudiant. En 2007, il devient metteur en scène associé du Théâtre de la Torche rouge à Novossibirsk, avant d'en prendre la direction en 2015. Il monte une dizaine de pièces de théâtre et deux opéras au cours de ses neuf saisons. Sa production la plus célèbre, *Eugène Onéguine*, d'après Pouchkine, lui vaut en 2014 un prix spécial du Masque d'Or, récompensant l'excellence du théâtre russe. Il est également reconnu pour ses mises en scène d'opéra, telles que *Le Prince Igor* de Borodine (2009) et *Tannhäuser* de Wagner (2015), cette dernière ayant suscité une controverse avec l'Église orthodoxe russe en raison de son approche jugée offensante envers les sentiments religieux des croyant.e.s[122].

Kouliabine est reconnu pour sa démarche artistique audacieuse, mêlant innovation formelle et engagement sociétal. Ses productions, souvent saluées pour leur inventivité, sont régulièrement présentées dans des festivals russes et internationaux, consolidant sa réputation de metteur en scène visionnaire du théâtre russe contemporain. L'un des aspects les plus novateurs de son travail est sa capacité à réinventer les classiques du répertoire. En 2015, il présente *Les Trois Sœurs* de Tchekhov en langue des signes russe. Ce spectacle, surtitré en français et en anglais, est accueilli au Théâtre de l'Odéon à Paris et au Festival d'Automne ; il reçoit des éloges de la critique pour son expérience jugée radicale, offrant une approche dramaturgique et linguistique inédite du texte de Tchekhov.

122 SINELCHTCHIKOVA Ekaterina, « L'Eglise orthodoxe offusquée par une mise en scène de Wagner », *Russia Beyond*, 7 août 2025.

1.1. Genèse et intention du spectacle

Dans sa note d'intention, Timofeï Kouliabine exprime son désir ancien de se confronter aux textes de Tchekhov, malgré l'avertissement que lui avait adressé l'un de ses professeurs lors de sa dernière année d'études : « Écoutez, vous aurez bientôt votre diplôme en poche, et si tout va bien, vous vous consacrerez à toutes sortes de projets théâtraux. Quoi qu'il en soit, laissez passer vingt ans avant d'aborder Tchekhov. Voilà mon conseil[123] ». Ce conseil, tout en soulignant la complexité et la profondeur des œuvres de Tchekhov, n'a pas empêché Kouliabine, au fil de son parcours, de ressentir comme inévitable le moment où il lui faudrait s'y mesurer – une étape qui lui semblait presque incontournable pour un metteur en scène russe. Dans le cadre de cette exploration, Kouliabine a souhaité concevoir un spectacle qui prive le public de la perception du son, et particulièrement des mots. C'est dans cette optique qu'il a proposé aux acteur.ice.s de sa compagnie d'apprendre la langue des signes russe, processus qui s'est étalé sur deux ans, et d'interpréter *Les Trois Sœurs* dans cette langue. Le texte ainsi traduit, s'est mis à résonner autrement dans sa tête et lui a semblé devenir un personnage à part entière, le personnage principal même, selon ses dires[124].

1.2. La langue des signes russe

La langue des signes russe (RSL) trouve ses racines dans les écoles pour Sourd.e.s établies au début du XIX^{e} siècle, dont la première a été fondée en 1806 à Saint-Pétersbourg. Les premier.e.s enseignant.e.s étaient des spécialistes venu.e.s de France et d'Autriche, ce qui explique les influences de la langue des signes française sur la RSL. La langue est reconnue légalement en Russie depuis 2012, notamment dans le cadre de la loi fédérale sur la protection des personnes handicapées. Cependant, cette reconnaissance ne s'accompagne pas d'un soutien institutionnel suffisant. Les Sourd.e.s sont confronté.e.s à une pénurie d'interprètes qualifié.e.s et d'infrastructures adaptées,

123 KOULIABINE Timofeï, « Le texte de Tchekhov est devenu l'un des personnages », *Traverses*, Théâtre de l'Odéon, 11 octobre 2017.

124 *Ibid.*

ce qui limite l'accès à l'éducation, aux services publics et à la vie professionnelle[125]. L'enseignement de la RSL en Russie est encore embryonnaire. Bien que certaines écoles spécialisées pour enfants sourds intègrent la RSL dans leur pédagogie, elle est souvent utilisée de manière accessoire, en complément du russe écrit ou oral. Des initiatives récentes, portées par des activistes et des institutions comme l'Université technique d'état de Novossibirsk, visent à développer une méthodologie d'enseignement plus adaptée à la RSL, en mettant l'accent sur son statut de langue naturelle.

2. Analyse de la pièce

2.1. Une scénographie entre épure et chaos

La scénographie d'Oleg Golovko se décline dans un monochrome nuancé de gris. Toutes les pièces de l'appartement des Prozorov sont représentées sur le plateau. Elles sont délimitées par des lignes blanches au sol, dans une volonté de faire tomber les murs, autant matériels qu'immatériels entre les êtres humains. Au premier plan, se trouve une grande salle commune, avec un espace salle à manger dans lequel est disposée une grande table allongée; à cour est aménagé un espace salon. En second plan, est disposé une chambre parentale à jardin, et deux petites chambres accolées à cour. L'appartement est aménagé de manière simple, dans une épure et une colorimétrie qui rappelle les codes de la bourgeoisie : meubles sculptés et assortis, couleurs sobres, bouquets de fleurs…

Deux portes se dressent, une en avant scène à jardin et une en fond de scène au centre. Elles établissent un lien avec un ailleurs, un extérieur immense aux contours indéfinissables d'où jaillissent amant.e.s, ami.e.s ou porteur.euse.s de mauvaises nouvelles. Les protagonistes qui vont et viennent semblent disparaître dans ce néant inquiétant dès qu'elles ou ils traversent le châssis de la porte. Comme si les corps et

125 « Novosibirsk State Technical University – a flagship university in Russia », *NSTU.*

objets perdaient de leur matérialité au-delà de l'espace défini, éclairé et sécurisant de l'appartement.

Au fil des quatre actes qui découpent la pièce, nous allons assister au démantèlement de l'ordre apparent de cet espace et du petit groupe social qui l'habite. Chaque nouvelle ouverture de rideau, suite à un entracte, nous laisse devant une nouvelle étape de transformation de l'espace. Il se désorganise peu à peu. Le règne du désordre qui s'installe au plateau ainsi que dans les relations interpersonnelles et intersubjectives, s'articule avec la dramaturgie moderne et contemporaine, dont Tchekhov est une figure essentielle.

Le trouble s'immisce de manière insidieuse. Au deuxième acte, le plateau est plongé dans une ambiance lumineuse froide, qui laisse sentir les liens qui se défont, la solitude qui s'installe. L'appartement se charge de jouets et d'affaires de bébé, qui ont remplacé les bouquets de fleurs, concordant avec l'arrivée du petit Bobik, le fils d'Andrei et de Natacha. L'acte suivant est un enchaînement de coupures et rétablissements de courant qui marquent sans détours l'installation du chaos. La scène est alternativement plongée dans le noir, les comédien.ne.s s'éclairant à l'aide de lampes torches ou de leurs téléphones, puis rallumée subitement laissant voir l'intérieur des Prozorov qui a pris des allures de centre d'hébergement d'urgence. Des lits de camp sont dépliés dans des espaces qui ont été divisés grâce à des paravents. Des sacs et baluchons s'entassent, laissant imaginer la précipitation dans laquelle sont partis les personnages qui ont trouvé refuge dans l'appartement des trois sœurs.

Enfin, le quatrième acte laisse voir un plateau vide, chargé de tous les événements que cette petite communauté vient de traverser, mais dépouillé de son enveloppe matérielle. Seules les lignes blanches au sol et les deux portes permettent de reconnaître l'appartement, dans un lieu qui pourrait être un « nulle part », un cimetière ou un quai de gare. Les quelques meubles restants ont été entreposés dans le fond de la scène et recouverts de bâches transparentes, signifiant un départ sans perspective de retour proche. La convention qui régit la limitation des pièces dans l'appartement est

annulée ; si les lignes blanches sont toujours bien visibles, les interprètes passent désormais à travers des murs qui, eux, sont définitivement tombés. Les personnages traversent cette immatérialité, comme s'ils avaient cesser de jouer à jouer. Les habitant.e.s de cette maison de poupée où, auparavant, chacun.e tenait un rôle et respectait des règles de déplacement, ont finalement quitté le champ du paraître et de la projection pour revenir à un espace vide.

Acte I

Acte II

Acte III

Acte IV

2.2. La création sonore

Timofeï Kouliabine propose un traitement sonore très riche de la pièce. Dès la scène d'ouverture, il pose les prémisses d'un vacarme ambiant. Irina boucle ses cheveux en regardant un écran qui diffuse le clip de la chanson *Wrecking ball* de Miley Cyrus. Elle ne chante pas sur la chanson, mais copie les attitudes et mouvements des lèvres de la chanteuse, quand celles-ci sont assez visibles sur la vidéo. Le volume de la musique est très fort et se fait peu à peu accompagner de bruits du quotidien. Un homme tape un rythme sur la table, l'horloge sonne, Macha souffle dans un sifflet, quelqu'un dresse la table et fait tinter assiettes et couverts. D'autres sons viennent se superposer, quelqu'un frotte ses chaussures dans la chambre d'enfant, Irina et Tcheboutykine rient en discutant, jusqu'à ce que Macha se mette a souffler longuement et de manière insistante dans son sifflet, couvrant les autres sons ambiants d'un sentiment d'urgence. Puis ce sont des cartons qu'on déballe, une surface qui est frottée, des vidéos montrées sur un smartphone d'où on entend des chatons miauler. Lorsque Verchinine entre dans le salon, Andrei, le frère, commence à piquer les cordes de son violon, ponctuant la frénésie de l'échange entre le nouvel arrivant et les trois sœurs enjouées. Le violoniste pratique ensuite ses gammes et exercices de doigtés en boucle dans un style peu maîtrisé. De manière générale, on peut se questionner sur l'importance accordée aux sons dans cette mise en scène. Nous remarquons le choix de Timofeï Kouliabine de transmettre un environnement sonore très chargé. Tout au long de la pièce, la salle est remplie de sons parasites, trop fort, trop longs, pas maîtrisés. Il est intéressant de laisser la place à ces émanations sonores que l'on cherche généralement plutôt à éviter ou à camoufler. Les sons entourent la vie des personnes sourdes, qu'elles et eux-même en produisent constamment. Néanmoins, le metteur en scène ne s'arrête pas seulement à laisser libre cours aux sons « naturels » qui sont produits par les déplacements et la vie de ses personnages sur scène, il les transforme en rythmes ou en mélodies qui viennent accompagner le déroulé de l'action. Cette initiative, dont l'exemple le plus marquant est le fait qu' Andrei joue du violon, nous semble questionnable du point de vue d'un.e spectateur.ice sourd.e.

Scène du repas et de la toupie.

Nous souhaiterions porter une attention particulière à la scène du repas qui se déroule pendant l'acte I. Tous les personnages sont assis autour de la grande table, Irina se trouvant à son bout. Fedotik arrive en retard et offre une toupie à Irina. Il en fait la démonstration à table, renverse une assiette, fait tourner la toupie dessus et signe, dans un geste suspendu « un son exceptionnel ». D'un même élan, toute la tablée se penche et colle une oreille contre le plateau en bois pour ressentir les vibrations que propage la toupie. Elles et ils restent un long moment ainsi, dans un silence traversé par l'ondulation de la toupie et le tic-tac de l'horloge. Quand la toupie finit sa course et s'échoue, Irina relève lentement la tête, suivie de près par les autres qui s'échangent quelques longs regards, Elles et ils ne semblent pas seulement se réveiller d'une expérience sensorielle unique, mais portent une forme de gravité cérémonielle. Leurs regards se fixent sur la toupie désormais inanimée sur son flanc. Comme hypnotisée par le champ magnétique de cet objet, Irina s'exprime « quelle merveille ». Macha signe à son tour, sans lâcher la toupie des yeux. Elle signe pour elle-même une petite ritournelle « au bord de l'anse un chêne vert, autour de l'arbre une chaîne d'or, une chaîne d'or... ». Personne ne voit ses signes discrets ; la toupie semble avoir fait rejaillir en elle des lointains souvenirs d'enfance.

2.3. Le *drame-de-la-vie* des *Trois Sœurs*

Comme nous l'avons observé précédemment dans l'analyse de *La Mouette*, la dramaturgie tchekhovienne signe la disparition du héros dont les actes garantissent la mémoire. Tchekhov inaugure une ère nouvelle, celle de l'humain ordinaire, dont l'existence n'est plus définie par ses actes, mais par des élans inaboutis, des désirs suspendus. Ses personnages sont porteurs de rêves flous, de nostalgies persistantes, de décisions ajournées, de renoncements muets. Même la mort ne saurait prendre chez lui la consistance d'un véritable événement. Le décès de Touzenbach dans un duel, événement qui pourrait être qualifié de dramatique par excellence, est annoncé dans la confidence à Irina, mais aussitôt éclipsé par une chanson amère et désinvolte entonnée par Tcheboutykine.

Tchekhov, dans ce régime infradramatique de la représentation, met mieux que personne en lumière le *drame-de-la-vie* de ses contemporain.e.s : des personnages oubliables voués à une vie invivable[126]. Tcheboutykine, en ce sens, fait preuve d'une triste lucidité sur sa situation : « Je n'ai pas eu le temps de me marier parce que la vie, elle a passé comme un éclair... » (acte II), mais aussi sur celle de la société de son époque : « Autrefois, l'humanité était accaparée par les guerres ; son existence était entièrement prise par des campagnes militaires, des invasions, des victoires ; à présent, tout cela a vécu, et laisse derrière soi un vide énorme que, pour le moment, nous ne savons pas comment remplir… » (acte IV).

Afin de mieux cerner ce que Sarrazac nomme le *drame-de-la-vie*, il est pertinent de le distinguer du *drame-dans-la-vie*. Ce dernier désigne un dispositif classique, centré sur un moment clé de l'existence d'un personnage - généralement un basculement décisif du bonheur au malheur - inscrit dans un temps restreint, que l'on peut qualifier de « journée fatale » comme évoquée par Sophocle. Le *drame-dans-la-vie* repose sur la progression, l'enchaînement d'événements et épouse l'idée réfutée par les modernistes, de destin ou de fatalité. Le *drame-de-la-vie* au contraire, rassemble tous ces événements

126 SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 72.

minuscules, à la limite insignifiants, qui font une vie plane, laissant de côté les grands retournements de fortune qui faisaient les tragédies et, plus largement, les *drames-dans-la-vie*. Avec Tchekhov, il est impossible pour l'acteur ou l'actrice, de réciter un texte et de faire comme si les mots étaient des objets autonomes : « Ce théâtre n'est pas une machine à jouer, mais, à partir d'une captation du réel, une fabrique d'images à vivre[127] ». Bonheur et malheur s'alternent sans cesse et, parfois, se confondent. Cette conception rejoint celle de Maeterlinck, qui plaidait en faveur d'une dramaturgie dépouillée d'actions spectaculaires, et revendiquait une « tragédie du bonheur » :

> Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures […]. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agira plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive[128].

2.4. L'impersonnage

Les personnages de Kouliabine incarnent bien à notre sens, ce que Jean-Pierre Sarrazac définit comme l'impersonnage[129], caractéristique des œuvres de Techkhov. Comme dans *La Mouette*, le drame des *Trois Sœurs* nous présente des personnages qui, tout en étant psychologiquement développés, restent indéfinis et en perpétuelle évolution. Elles et ils sont pris.e.s dans des dilemmes internes, des contradictions, des désirs non réalisés, et une quête de sens qui semble leur échapper. Elles et ils sont constamment à la recherche d'une direction à prendre, mais n'en trouvent jamais une qui les satisfasse pleinement. Ce phénomène peut être considéré comme une cristallisation de l'impersonnage, où l'individualité est fragmentée et constamment révisée, comme une trajectoire sans point d'arrivée clair.

---

127 ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne,* Gallimard, 1994, p. 124.
128 MAETERLICK Maurice, *Le trésor des humbles,* Circé, 1896, p. 46.
129 SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 183.

Olga, la sœur aînée, se présente comme la figure de responsabilité. Elle incarne une sorte de mère pour ses sœurs, se sacrifie et met ses rêves de côté pour s'occuper de sa famille. Elle se débat dans une vie de dévouement, mais elle est aussi profondément insatisfaite et désillusionnée. Sur scène, on observe un personnage qui ne semble pas complètement adulte, stable ou déterminé. La comédienne emmène son personnage dans une sorte de flottement, d'hésitation entre devoir et désir. En ce qui concerne Macha, la seconde sœur, son désir d'échapper à une existence monotone la rend profondément insatisfaite. Elle se sent prisonnière de son mariage avec Koulyguine et est amoureuse de Verchinine, qui n'est pas en mesure de lui offrir une vie différente. Elle ne parvient pas à se fixer ni à s'accomplir, elle oscille entre le regret de sa vie passée, la nostalgie du décès de son père, et le désir d'une vie nouvelle, idéale, qu'elle ne peut pas atteindre. La comédienne fait jaillir la frustration de Macha sous forme de colère. S'il est apparent qu'elle souhaite être aimée par son entourage, elle renvoie principalement de la froideur et de l'agacement autour d'elle. Elle aspire à une stimulation intellectuelle, mais ne la trouve ni chez les civils qu'elle considère grossiers, ni chez les professeurs, collègues de son mari, auprès de qui elle se sent malheureuse, et projette son espoir sur les militaires, qu'elle trouve nobles et bien élevés. L'interprète nous livre sa vision de l'impersonnage à travers un sentiment d'ennui - elle veut quitter la fête, puis se décide à rester, mais sans entrain -, une amertume envers son mari et ses sœurs, et une apparente incapacité à trouver un chemin vers le bonheur. Elle nous apparaît comme prise dans un mouvement incessant de désirs insatisfaits.

Macha et Koulyguine.

Irina, la plus jeune des trois sœurs, est pleine de rêves et d'espoirs qui semblent se dissiper à mesure que l'intrigue progresse. Elle souhaite ardemment donner un sens à sa vie, notamment à travers le travail, valeur qui était méprisée par sa famille auparavant, et par ses projections d'une vie idéalisée à Moscou. « Tout homme doit travailler, peiner, à la sueur de son front, là est le sens et le but unique de sa vie, son bonheur, sa joie » (acte I). Pourtant, le travail l'épuise et l'insatisfait, elle déteste son emploi au télégraphe : « Il lui manque tout ce dont j'ai rêvé. Un travail sans poésie, sans esprit » (Acte II). La comédienne emmène son personnage dans une expression juvénile explosive, elle virevolte, joue avec sœurs et taquine les soldats. Elle semble être la clé de voûte qui soutien toute cette petite société. Elle affiche un enthousiasme et une détermination pour tout ce qu'elle entreprend, même ses échecs semblent teintés d'un vitalité presque artificielle. La quête d'Irina pour une vie pleine de sens est ce qui la structure, mais cette quête elle-même est contradictoire et sans aboutissement. Nous observons travers l'interprétation de la comédienne et dans l'écriture Tchekhov, l'expression d'une personne constamment en devenir ; une jeune adulte en

construction, mais qui malgré les années qui passent semble rester bloquée dans une phase post-adolescente de sa vie.

C'est dans la musique subtile des répliques, que nous percevons petit à petit les rêves qui inspirent les personnages, les aspirations qui les soulèvent et le poids des choses qui contredit et annule sans cesse leurs actions[130]. Les personnages de Tchekhov semblent souvent dire une chose, mais en vivre et en sentir une autre, parce que les personnages sont à la fois enracinés dans une réalité intime – celle de leur existence personnelle – et dans un ordre plus vaste qui relève du politique ou du social. Cette double réalité est supplantée par une activité sous-marine incessante, faite de micro-variation émotionnelles et de tensions latentes. Le texte dramatique n'en révèle que des indices fragmentaires : quelques émergences en surface, des éclats ponctuels qui ne sont que les symptômes visibles d'une activité en profondeur bien plus complexe. Lorsque Anton Tchekhov dirigeait Olga Knipper pour le rôle de Macha, il s'adressait à elle avec des formulations qui relevait du sensoriel « Mène le jeu, avec nervosité, mais sans désespoir, ne crie pas, souris, ne serait-ce que de temps en temps et surtout, *fais que l'on sente la fatigue de la nuit*[131] ». L'auteur ne cherche pas à approfondir une psychologie logique et linéaire au personnage, mais plutôt à le mettre en communication avec les pulsations profondes du monde et de l'esprit.

À la fin de l'œuvre de Kouliabine, dans une ultime polyphonie, les trois sœurs signent frénétiquement « il faut travailler », « il faut vivre », « il faut partir » (acte IV). Chacune répétant cet objectif de vie, qui porte à la fois le poids de l'émancipation et de l'asservissement. C'est par le travail qu'elles souhaitaient se libérer et c'est lui qui les a gardé attachées à leur campagne. C'est le désir de partir et cette projection d'un ailleurs meilleur qui les a fait tenir et endurer les échecs. Mais c'est ce même désir qui les fait s'arracher à l'appartement familial, désunissant les liens territoriaux et interpersonnels. Olga conclut par cette phrase : « Et nos souffrances se transformeront en joie pour ceux après nous » (acte IV). Comment ne pas y lire l'espoir qui rejaillit ? L'aveu de l'échec de rendre leurs propres vies meilleures étant trop insupportables, c'est sur celles des

130 ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne, op. cit.*, p. 241.
131 *Ibid*., p. 229

générations suivantes qu'est transféré l'espoir. On repense à la prédiction de Verchinine, qui savait les trois sœurs condamnées, mais reportait son espoir sur leurs progénitures « après vous, six êtres de votre espèce surgiront peut-être, puis douze, et ainsi de suite, jusqu'à ce que vos pareils constituent la majorité. Dans deux ou trois cents ans, la vie sur terre sera indiciblement belle, étonnante » (acte I). C'est ainsi qu'on voit s'opérer une passation de la souffrance. L'injustice et la violence n'auront pas été vaines, c'est en les absorbant que les trois sœurs peuvent offrir un avenir meilleur à leurs prochains. Verchinine dit encore : « Bien sûr, nous ne serons plus là, mais c'est pour cela que nous vivons, travaillons, souffrons enfin, c'est nous qui la créons, c'est même le seul but de notre existence, et si vous voulez, de notre bonheur » (acte II).

2.5. De la crise du personnage à l'identité

Robert Abirached décrit le théâtre de Tchekhov comme construit à partir des manifestations les plus insignifiantes de l'existence, situées dans le temps et dans l'espace avec un souci minutieux de la ressemblance, « où les gens vont, viennent, dînent, parlent de la pluie et du beau temps, jouent au whist, non de par la volonté de l'auteur, mais parce que c'est comme ça dans la vie réelle[132] ». Dans sa scène d'ouverture, on remarque bien la volonté de Kouliabine de présenter un moment du quotidien de la vie de personnes du monde, comme s'elles et ils avaient été filmé.e.s à leur insu. Rien ne se passe de spectaculaire, les un.e.s se préparent, les autres échangent autour d'un jeu ; la vie se déroule dans un mouvement lent, à peine perceptible, qui subit peu à peu des modifications, des ruptures, des dissonances, des crispations ténues, des pauses et des silences. Lentement, de décalage en glissement, les personnages se dégagent de la brume où ils se meuvent et se dévoilent dans leur identité la plus secrète, dont aucun état-civil ne saura rendre compte.

Bernard Mottez, sociologue qui a fait de la culture sourde une recherche de vie, s'est penché sur cette notion de l'identité, la subtilité de son émergence et ses

132 TCHEKHOV Anton, *Carnets*, dans *Tchekhov par lui-même*, de Sophie Laffitte, Paris, Seuil, 1955.

spécificités chez les personnes sourdes. Dans son ouvrage *Les Sourds existent-ils ?*[133], il développe articule sa pensée selon laquelle chaque être humain partage un certain nombre de traits communs avec une quantité d'autres individus – une année de naissance, une situation familiale, des caractéristiques physiques -. C'est la réunion de tous ces traits réunis, et beaucoup d'autres, qui font que chaque individu est ce qu'il est, c'est-à-dire quelqu'un de différent de tout autre. Il établit une typologie des éléments de l'identité, distinguant les traits qui relèvent de la sphère *privée*[134] – la sexualité, les goûts, la famille, les convictions - et ceux qui relèvent de la sphère *publique* – le travail, les engagements associatifs -. Pareillement, il oppose ce qu'il considère être physique, *naturel* - le sexe, la couleur des yeux, de la peau, les éventuelles pathologies - , à ce qui relève du *culturel*, du social – la nationalité, la religion, la langue parlée -. Enfin, il distingue les éléments qui ont été *hérités*, qui n'ont pas été choisis – la date et le lieu de naissance, le milieu social ou la race - , des éléments *choisis* – la profession, le style vestimentaire, les engagements politiques -. Il pose la question de ce défini un être humain, si c'est avant tout par tout ce qu'il n'a pas choisi d'être – ce qui lui a été donné à être – ou s'il est défini par ce qu'il a choisi d'être, l'identité qu'il s'est forgée au-delà des aléas ?

Il relève certains éléments de l'identité, dont la caractéristique première est d'avoir été hérité, qui sont considérés par la personne qui les porte comme un élément parmi d'autres, voire un détail périphérique de sa personnalité ; mais qui aux yeux des autres, ont cette caractéristique d'être ou de sembler particulièrement riche en informations[135]. Cet élément, une fois dévoilé, donne soudainement, à celle ou celui qui l'a découvert, l'impression d'en savoir beaucoup plus sur la personne, mais aussi l'intuition que toutes celles et ceux qui portent ce trait se ressemblent. Il s'opère rapidement un distinguo entre le *nous,* qui sommes uniques et bien différents les un.e.s des autres, et *les autres*, qui en raison de ce trait qui les rend différents de nous, ne sont pas aussi différents entre elles et eux que nous le sommes entre nous. C'est ainsi qu'il devient possible de les traiter comme une catégorie.

133 MOTTEZ Bernard, *Les sourds existent-ils ?, op. cit.*
134 *Ibid.*, p. 46.
135 *Ibid*., p. 47.

Bernard Mottez nomme ces éléments de l'identité *destin* et pose la question : comment faire avec ce que l'on n'a vraiment pas choisi d'être, mais que l'on est et qui, dans la société où l'on se trouve vivre, vous place dans un statut marqué sous haute surveillance, car précisément aux frontières – et non hors frontières[136]. Les Sourd.e.s portent chacun.e une histoire de ce destin, qui commence pour certaine au moment d'une prise de conscience de la surdité. Emmanuelle Laborit est une voix parmi tant d'autres, qui a un jour compris qu'elle était sourde, pas par rapport à elle-même, mais en relation avec les autres. Ce destin, une fois découvert, ne cesse de s'actualiser et met l'individu face à un choix. S'il est possible de l'ignorer, il est bien rare qu'il ne se rappelle un jour à lui. Ce sont toujours les autres qui se chargent de l'apprendre ou de le rappeler. Les Sourd.e.s ne sont sourd.e.s que parce qu'il y a des entendant.e.s. Ce détour nous amène à interroger le choix de mise en scène de Kouliabine de représenter un groupe de personnes sourdes dans un espace complètement isolé du reste monde.

2.6. L'isolement des Prozorov

Tchekhov nous présente, dans ce huis clos, une communauté fermée de personnes éduquées et cultivées, qui entretiennent une forme de solidarité à travers leurs liens familiaux et de voisinage proche. Au-dehors, derrière les murs de la maison des Prozorov, se trouvent tous ces lieux et tous ces gens inamicaux : le lycée d'où Olga revient épuisée, le bureau du télégraphe qu'Irina déteste, Protopopov l'amant de Natacha, le danger des flammes dans la rue… Kouliabine nous fait particulièrement ressentir le néant de cet extérieur par la scénographie qui, comme nous l'avons vu, ouvre des portes sur un abysse sombre. Ce choix dramaturgique, de présenter le monde extérieur, comme un monde entendant hostile pour les personnes sourdes est explicité dans la note d'intention du metteur en scène : « Cela rappelle la vie des malentendants qui vivent dans un cercle fermé, se voient seulement entre eux et, très souvent, quand ils en sortent, se heurtent à l'hostilité des gens ordinaires[137] » et encore : « Autant

136 MOTTEZ Bernard, *Les sourds existent-ils ?, op. cit.*, p. 175.
137 KOULIABINE Timofeï, « Le texte de Tchekhov est devenu l'un des personnages », art. cit.

d'éléments qui coïncident remarquablement avec la perception qu'ont les sourds du monde extérieur, dans la mesure où ils l'envisagent comme étrange, voire hostile. Ce monde n'a pas été taillé pour eux[138] ». Si nous partageons le constat de Timofeï Kouliabine que le monde n'a pas été fait, ni transformé pour les Sourd.e.s, le choix d'implanter cette communauté dans un isolement rural et un univers clos peut sembler questionnable. En faisant ainsi, Kouliabine prend le risque de renforcer cette vision d'un groupe social homogène, fermé sur lui-même en réaction à un monde extérieur hostile. Il apparaît que c'est l'écueil dans lequel sont tombées certaines critiques. On lit notamment dans Russia Beyond :

> De nouveaux obstacles rapprochent les héros, tout en les coupant du monde extérieur. Au-delà des murs de la maison des Prozorov se trouve un monde étranger et hostile, qui n'est pas conçu pour cette communauté fermée. Et quoi qu'ils fassent, ils sont séparés du reste du monde par un mur insurmontable de silence et de surdité. Les gémissements des sœurs : « À Moscou ! À Moscou ! » sont tragiques, parce que « Moscou » est un monde tout autre, c'est un espace dangereux et inaccessible où l'on parle une autre langue. Un espace si convoité que finalement, les sœurs en franchiront les frontières[139].

De même, le Festival d'Automne, co-producteur de la pièce, félicite ce choix dramaturgique : « Le résultat est sidérant. Pas seulement en raison de la pertinence dramaturgique qu'il y a à associer l'univers clos des sœurs Prozorov, désespérément exilées loin de Moscou, à la perception que peuvent avoir les personnes sourdes-muettes d'un monde extérieur souvent hostile[140] ». Ces articles associent la surdité à un mur insurmontable de l'autre côté duquel se trouve l'épanouissement intellectuel et social, la liberté, Moscou. Les Sourd.e.s, exilé.e.s, désespéré.e.s, s'éprendraient en gémissements et finiraient par sauter dans un ce chaos dangereux qu'est le monde entendant, quitte à s'y perdre.

---

138 *Ibid*.

139 TCHOBANOV Maria, « Tchékhov sans paroles : l'exploit muet d'un jeune réalisateur russe à Paris », *Russia Beyond,* 5 octobre 2017.

140 Festival d'automne, *Timofeï Kouliabine - Les Trois Sœurs,* 2017.

2.7. Inversion des rôles : la surdité comme norme

Dans la mise en scène de Timofeï Kouliabine, l'arrivée de Feraponte dans l'acte II amène une nouvelle dimension à la lecture dramaturgique. Il est le premier et seul personnage parlant de cette petite société. C'est aussi lui qui établit un lien matériel avec l'extérieur : il apporte le courrier, des livres ou des nouvelles de l'administration. Ce qui est intéressant, c'est que dans le texte écrit par Tchekhov, il est le seul personnage évoquant un problème d'ouïe « Je ne sais pas, moi... Je suis dur d'oreille... » (Acte II). Kouliabine opère une inversion des caractéristiques des personnages, laissant au seul Feraponte, la faculté d'entendre dans une société où tout le monde est sourd.e. Néanmoins, si on pourrait considérer cette faculté comme un privilège par rapport aux autres, il n'en est rien : Feraponte se trouve être complètement limité dans ses interactions puisqu'il ne signe pas. Dans un échange avec Andrei, celui-ci ne se préoccupe d'ailleurs nullement de vérifier que son interlocuteur le comprenne. Feraponte, dans une réaction presque tragi-comique, lui répond en augmentant le volume de sa voix et agrémentant son discours de quelques gestes qui ne semblent pas du tout correspondre au propos. C'est en fait la difficulté que rencontre Feraponte à s'exprimer qui incite Andrei à poursuivre son développement sur sa lassitude ainsi que le livre universitaire qu'il a commencé à lire par ennui : « Si tu entendais bien, je ne te parlerais peut-être pas » (Acte II). Il ne cherche pas un interlocuteur avec qui échanger, mais un réceptacle dans lequel déverser ses questionnements narcissiques. Il ne regarde même pas son interlocuteur qui cherche désespérément à suivre les signes qui s'enchaînent, relève à voix haute quelques mots qu'il comprend, mais semble débordé par une démonstration complexe tenue dans une langue qu'il ne maîtrise pas du tout. Cette inversion des rapports de force est intéressante, puisque la langue orale se trouve n'être d'aucune utilité dans cette situation.

Conclusion

Dans un appartement cossu qui se délite au fur et à mesure des actes, Timofeï Kouliabine nous livre sa vision d'une petite communauté sourde isolée du monde extérieur entendant qu'elle côtoie peu. La scène, comme les personnages qui l'habitent, perdent peu à peu de sa chaleur et de leur superbe pour laisser la place au vide. Les trois sœurs ont échoué à construire leurs vies idéalisées, se laissant happer par les contraintes matérielles du quotidien, la peur de faire un choix ou restent bloquée par l'espoir du mieux. Elles se retrouvent au dernier acte, toutes vêtues de noir à côté de leur bagages entassés, comme préssées entre un départ imminent et figées dans ce qui pourrait être une cérémonie d'enterrement. À ce stade le renoncement paraît inévitable, pourtant la joie rejailli à nouveau dans une candeur tragique « il faut vivre ! ».

Nous souhaitons relever la performance des comédien.ne.s, tous et toutes entendant.e.s qui s'expriment dans langue apprise à cet effet. Le metteur en scène a pris soin d'intégrer certains éléments situationnels, références et détails propres à la culture sourde, qui donnent une certaine substance à la proposition artistique. Toutefois, sa démarche pose certaines question : en partant d'un regard extérieur – empreint d'altérité – et d'une approche esthétisante d'un univers peu familier, Kouliabine semble parfois rester au stade de la découverte, voire de la fascination pour un « sujet » nouveau, sans pleinement parvenir à s'extraire d'une posture objectivante. Le metteur en scène dans sa note d'intention, partage notamment une de ses constatations : « Il s'est avéré que des personnes sourdes se trouvent bel et bien être militaires, sont capables de jouer des instruments de musique, ont réellement des carrières d'enseignant ou de médecin[141] ». Il nous paraît compromis, face à ce qui ressemble à une prise de conscience sincère mais juvénile, de faire une proposition artistique novatrice et pertinente pour un public sourd. Cela nous amène une nouvelle fois à nous questionner sur le public qui est visé par un tel projet. Car si l'intention affichée est d'élargir la réception à une audience sourde, on peut se demander si le résultat ne s'adresse pas, au contraire, essentiellement à un public entendant pour qui la langue des signes revêt principalement une dimension esthétique.

141 KOULIABINE Timofeï, « Le texte de Tchekhov est devenu l'un des personnages », art. cit.

Conclusion générale

Traversant les époques, l'éducation des jeunes Sourd.e.s a été un point de tension crucial dans les questionnements autours de la surdité. Ballotté.e.s d'une méthode d'enseignement à une autre, brutalisé.e.s, enfermé.e.s dans des asiles, ou stérilisé.e.s de force au nom d'un idéal d'eugénisme qui a assombri l'Europe et les États-Unis dans la première moitié du XX^{e} siècle, les Sourd.e.s ont été les sujets de nombreuses théories et expérimentations, leur laissant très rarement la possibilité de s'exprimer sur leur propre condition ou d'être souverain.e de leur destin. Le congrès de Milan de 1880 fait figure de paroxysme de cette dépossession, laissant une assemblée de personnes entendante décider du sort funeste des Sourd.e.s d'Europe. Cet événement fait partie de l'histoire récente des personnes sourdes et reste très actuel. Il est évoqué dans maints ouvrages, conférences, articles, dans les œuvres d'artistes plasticien.ne.s ou sur les scènes de théâtre. Il est souvent abordé avec gravité et amertume car ses répercussions sont encore présentes aujourd'hui en Europe : peu d'écoles proposent un enseignement en langue des signes, et plus les jeunes Sourd.e.s avancent dans l'âge, plus les possibilités d'accéder à une éducation se raréfient. Si des mesures ont été adoptées pour encourager l'accessibilité des institutions, centres culturels ou services publics aux Sourd.e.s, leur mise en place concrète et à une large échelle est loin d'être satisfaisante. Sur le marché de l'emploi, les aménagements de postes pour les personnes sourdes sont aléatoires, dépendants de la position et de la personnalité de la personne en charge. Même en situation d'emploi les Sourd.e.s font face à des discriminations : elles et ils sont maintenu.e.s dans des positions d'exécutant.e.s, sont souvent écarté.e.s des espaces d'informations, de coordination ou de décision[142]

142 KERBOURC'H Sylvain, DALLE-NAZEBI Sophie, VOLKOFF Serge, LE CLAINCHE Christine, NARCY Mathieu, et al.. « "Soyez raisonnables ". De l'aménagement des situations et des conditions du travail, aux stratégies professionnelles de salariés sourds », [Rapport de recherche] 110, Centre d'études de l'emploi et du travail - CEET. 2022. halshs-03682707.

L'enseignement supérieur en arts dramatique en langue des signes est quasi inexistant dans la francophonie européenne, à l'exception de l'École de théâtre universelle à Toulouse et de stages organisés ponctuellement, rendant une professionnalisation des vocations artistiques encore plus difficile que pour une personne entendante. Peu d'artistes sourd.e.s gravitant autours de l'IVT accèdent et parviennent à maintenir un statut d'intermittent.e du spectacle. La création sourde émerge donc en dehors des scènes institutionnelles, dans les locaux de l'IVT surtout mais aussi au gré de l'investissement de compagnies indépendantes amateures ou professionnelles. Malgré ces conditions de productions défavorables, on observe l'émergence de forme d'art sourd inédites, plaçant au cœur de la création la langue des signes. Chorégraphié pour donner vie à des textes poétiques, des chants silencieux ou des danse, la langue des signes se voit peu à peu être transformée pour servir un propos qui s'affranchit de sa mission utilitariste. Néanmoins les altérations trop aventureuses de la langue au service de l'esthétisme rencontrent une résistance ferme de la part d'une partie de la communauté sourde. Celle-ci reproche aux entendant.e.s de s'approprier sa langue au service de leurs propres intérêts et ambitions artistiques, utilisant le caractère apparemment poétique de la langue des signe qui attise la curiosité des entendant.e.s. D'autres personnes, dont Emmanuelle Laborit, actuelle co-présidente de l'IVT, ont des positions moins radicales, encouragent la création bilingue et défendant la nécessité de bâtir des ponts entre les communautés artistiques sourdes et entendantes pour que celles-ci puissent s'entraider mais aussi s'influencer l'une l'autre dans la création.

L'art peut-il contribuer à réparer ? À restituer leur histoire à celles et ceux qui ont été invisibilisé.e.s pendant des siècles ? Au sein de la communauté sourde, des outils d'empouvoirement sont mis en place et le théâtre en fait partie. Prendre la place, s'exposer et imposer son silence sont des manière de reconstruire des identités blessées. En intra-communautaire, les mises en scène en langue des signes consolent, rassemblent, divertissent ou catalysent des luttes. Envers les publics entendants, elles éduquent et participent à repousser l'ignorance et les stigmates qui sont associés à la surdité.

Bibliographie

- ***Pièces de Tchekhov – sujets d'études***

TCHEKHOV, Anton, *La Mouette* [1896], trad : Antoine Vitez, Livre de poche, 1985.

TCHEKHOV, Anton, *Les Trois Sœurs*, [1901], trad : Françoise Morvan, André Markowicz, Arles, Babel, 2002.

Littérature liée à l'étude et la représentation théâtrale

- ***Ouvrages théoriques, approches spécialisées en théâtre, textes de critiques et théoriciens***

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne,* Gallimard, 1994.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie,*1957.

LAFFITTE, Sophie, *Vie de Tchekhov*, Hachette, 1971.

MAETERLICK, Maurice, *Le Trésor des humbles,* Circé, 1896.

PLATON, *Le Cratyle,* XXXIV, 423-444b, Flammarion, 1999.

POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin, 2006.

REGY, Claude, *L'Ordre des morts,* Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Pairs, Seuil, 2012.

TCHEKHOV, Anton, « Carnets » dans *Tchekhov par lui-même*, de Sophie Laffitte, Paris, Seuil, 1955.

VITEZ Antoine, *Le Devoir de traduire,* Actes Sud-Papiers, 2017.

- ***Analyses, entretiens et articles de revues spécialisées***

BERTHIAUME, André. « Le Froid et le chaud. Autour du nouvelliste Tchekhov. » *XYZ. La revue de la nouvelle*, n°90, 2007, p. 63-68.
Source : https://www.erudit.org/fr/revues/xyz/2007-n90-xyz1024563/3156ac/

LOSCO, Mireille, *Symbolisme. Théâtre,* Encyclopædia Universalis.
Source : https://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-theatre/

MARKOWICZ, André et MORVAN, Françoise, « Sur Deux Répliques de *La Mouette*, ou de l'importance de traduire le style ». *Équivalences*, n°44/1, 2017, p. 75-80.
Source : https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017_num_44_1_1503

NIVAT, Georges, et al. « Parcours dans l'histoire et la littérature russes ». *Esprit,*10 Octobre, 2007, p. 84-117.
Source : https://shs.cairn.info/revue-esprit-2007-10-page-84?lang=fr.

PELECHOVÁ, Jitka, « L'Auteur, le texte et la dramaturgie ». *Études théâtrales,* n° 58, 2017, p. 131-166.
Source :https://shs.cairn.info/article/ETTH_058_0131?lang=fr&ID_ARTICLE=ETTH_058_0131

PELLOIS, Anne, « L'Acteur déjà là du Tg STAN », *Agôn Revue des Arts de la Scène*, n° 5, janvier 2013.
Source : https://journals.openedition.org/agon/2432?lang=en

TABER, Charles Russell, « Traduire Le Sens, traduire le style », *Langages*, vol. 7, n° 28, janvier 1972, p. 55-63.
Source : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2098

VINCENT, Jean-Pierre, « La Traduction sous toutes ses formes », *Équivalences*, n°44/1, 2017, p. 23-26.
Source : https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017_num_44_1_1495

- ***Articles de presse généraliste***

DEWEVER, Ilse. « Meeuw, een toneelstuk in Vlaamse Gebarentaal in de Bourla : "Als horende kijk je met een beperking" » *Gazet Van Antwerpen,* 30 mars 2024.
Source :https://www.gva.be/media-en-cultuur/podium/meeuw-een-toneelstuk-in-vlaamse-gebarentaal-in-de-bourla-als-horende-kijk-je-met-een-beperking/37078784.html

KOULIABINE, Timofeï, « Le Texte de Tchekhov est devenu l'un des personnages », *Traverses*, Théâtre de l'Odéon, 11 octobre 2017.

Festival d'automne, *Timofeï Kouliabine - Les Trois Sœurs,* 2017.
Source : https://www.festival-automne.com/fr/edition-2017/timofei-kouliabine-les-trois-soeurs

SINELCHTCHIKOVA, Ekaterina, « L'Eglise orthodoxe offusquée par une mise en scène de Wagner », *Russia Beyond*, 7 août 2025.

Source :https://fr.rbth.com/art/2015/03/04/leglise_orthodoxe_offusquee_par_une_mise_en_scene_de_wagner_33065

TCHOBANOV, Maria, « Tchékhov sans paroles : l'exploit muet d'un jeune réalisateur russe à Paris », *Russia Beyond,* 5 octobre 2017.
Source : https://fr.rbth.com/art/79254-tchekhov-trois-soeurs-timofei-kouliabine

Littérature liée à l'étude sociologique, linguistique et artistique de la surdité

- ***Approche théorique spécialisée sur la langue des signes et la culture sourde***

BAUMAN, H-Dirksen L. et MURRAY, Joseph J., *Deaf gain : raising the stakes for human diversity*. University of Minessota Press, 2014.

BECKER, Howard S., *Outsiders : études de sociologie de la déviance* [Outsiders, 1963], trad. Briand J.-P. et Chapoulie J.-M., Metailie, 1985.

BEDOIN, Diane, *Sociologie du monde des sourds,* Paris, La Découverte, 2018.

DESLOGES, Pierre, *Observation du monde d'un sourd et muet.,* Hachette Bnf, 1779.

GOFFMAN, Erwing, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps,* trad : Alain Kihm, Les éditions de minuit, 1975.

HIGGINS, Paul C., *Outsiders in a hearing world : a sociology of deafness,* Sage Publications, 1980.

LADD, Paddy, *Understanding Deaf culture : In search of deafhood*. Multilingual Matters, 2003.

LORDE, Audre, « Sexism: an american disease in blackface », dans *Sister outsider: essays and speeches*, New York, Quality paperback book club, 1984.

MARTINET, André, *Langage et fonction* [1962], trad : Henriette et Gérard Walter, Denoël, 1969.

MOTTEZ, Bernard, *Les Sourds existent-ils ?,* Paris, L'Harmattan, 2006.

MIRZONEFF, Nicholas, *Silent Poetry: deafness, sign, and visual culture in modern France*, Princeton Legacy Library, 2019.

SOLOMON, Andrew, « Forword : Deaf Loss », dans BAUMEN, H-Dirksen L. et MURRAY, Joseph J. (éd.), *Deaf Gain : raising the stake for humain diversity*, University of Minessota Press, 2014.

TOUZARD, Claire, *Folie et résistance,* Quimperlé, Divergence*,* 2025.

VIROLE, Benoit, *Surdité et sciences humaines,* Paris, L'Harmattan, 2009.

WOODWARD, James C., *How you gonna get to Heaven if you can't talk to Jesus: on depathologizing Deafness,* Silver Spring, 1982.

- ***Articles de revues spécialisées sur la langue des signes et la culture sourde***

ABRAHAM, Victor, « La Pathologisation comme pilier de l'ordre social : handicap, race, capitalisme », *Contretemps*, 3 septembre 2021.
Source : https://www.contretemps.eu/pathologisation-pilier-ordre-social/

BERTIN, Fabrice, « Les Sourds, une culture méconnue ? », *Études,* mars 2019, p. 55-64.
Source : https://shs.cairn.info/revue-etudes-2019-3-page-55?lang=fr

BLONDEL, Martine et MILLET, Agnès, « Marqueurs du genre poétique en langue des signes française : quelles libertés prises avec les règles de la langue ? » *Lidil*, *60, Langues des signes et genres discursifs,* 2019.
Source : https://journals.openedition.org/lidil/7129

CANTIN, Yann, « Avant le Réveil Sourd, que s'est-il passé ? - Conférence de Yann Cantin, 3 décembre 2014 », *Études Sourdes,* 29 décembre 2014.
Source : https://etusourdes.hypotheses.org/80

CANTIN, Yann, « Pierre Desloges le regard sourd du 18e siècle. Autour des observations d'un sourd et muet (1779) » *Dix-huitième siècle*, n°50/1, p. 357-371, 2018.
Source : https://shs.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2018-1-page-357?lang=fr

CUXAC, Christian, *«* La Langue des signes française. Les voies de l'iconicité *»,* 2000.
Source : https://shs.hal.science/halshs-03450871v1

ENCREVÉ, Florence, « Réflexions sur le congrès de Milan et ses conséquences sur la langue des signes française à la fin du xixe siècle », *Le Mouvement Social*, 223/2, 2008, p. 83-98.
Source : https://shs.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2008-2-page-83?lang=fr

GARABATO, Carmen Alén et KIS-MARCK, Alexia, « Le Concept de « communauté linguistique » face à la réalité du terrain », *Lengas*, 77, 2015.
Source : https://journals.openedition.org/lengas/866

GAUCHER, Charles, « Les Sourds comme figures de tensions identitaires », *Anthropologie et Sociétés*, 29/2, 2005, p. 151-167.
Source : https://www.erudit.org/fr/revues/as/2005-v29-n2-as1018/011899ar/

KERBOURC'H Sylvain, DALLE-NAZEBI Sophie, VOLKOFF Serge, LE CLAINCHE Christine, NARCY Mathieu, et al.. « "Soyez raisonnables ". De l'aménagement des situations et des conditions du travail, aux stratégies professionnelles de salariés

sourds », [Rapport de recherche] 110, Centre d'études de l'emploi et du travail - CEET. 2022. halshs-03682707.
Source :https://shs.hal.science/halshs-03682707/file/Rapp%20110_Kerbourc%27h_Dalle-Naz%C3%A9bi%20et%20al_De%20l%27amenagement%20des%20situations%20et%20des%20conditions%20du%20travail%20aux%20strategies%20professionnelles%20des%20salaries%20sourds.pdf

POTTE-BONNEVILLE, Laurence. « La Scène des sourds ». *Vacarme,* n° 2, 1997. p. 47-49.
Source : https://shs.cairn.info/revue-vacarme-1997-2-page-47?lang=fr&ref=doi

SAINSAULIEU, Ivan, et Monika SALZBRUNN, « Conclusion. La communauté comme groupe d'appartenance », *Faire communauté en société*, ed. de Laurent Amiotte-Suchet et al., Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 223-231.
Source : https://books.openedition.org/pur/13577

SCHETRIT, Olivier, « L'International Visual Theatre et ses apports culturels autour de la langue des signes française Contribution à une histoire de l'art sourd : quelques exemples contemporains », *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, n° 64/4, 2013, p. 203-222.
Source :https://shs.cairn.info/revue-la-nouvelle-revue-de-l-adaptation-et-de-la-scolarisation-2013-4-page-203?lang=fr

STICKER, Henri-Jacques, « Quand les personnes handicapées bousculent les politiques sociales », *Esprit*, n° 12, p. 75-106.
Source : https://www.jstor.org/stable/24278083

WILKOWSKI, Benjamin M. et al. « Gaze-triggered orienting as a tool of the belongingness self-regulation system. » *Psychological science* vol. 20,4, 2009, p. 495-501.
Source : https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19399981/

- ***Thèses et discours***

KERBOURC'H, Sylvain, « 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. », 2006.
Source : http://www.theses.fr/2006EHES0142

LANG, Jacques, « Déclaration sur l'apprentissage de la langue des signes par les enfants sourds », conférence de presse, Ministère de l'Éducation nationale, Paris, 13 février 2002.

- ***Anthologies, textes et récits d'artistes***

BAUMÉ, Brigitte, *Les Mains fertiles. 50 poètes en langues des signes,* Paris, Bruno Doucey, 2015.

BESKARDÈS, Levent, « V ». *Bacchanales*, *48*. Maison de la poésie Rhône-Alpes, 2012.

LABORIT, Emmanuelle, *Le Cri de la mouette*, Paris, Robert Laffont, 1993.

RIMBAUD Arthur, « Mauvais Sang », dans *Une Saison en enfer* [1873]*,* Paris, Mercure de France, 1941.

TCHEKHOV, Anton, « Lettre à Alexei Souvorine », *Correspondance 1877–1904,* Les Éditeurs Français Réunis.

- ***Articles de presse généraliste***

CASTERA, Salvade, « Sur Internet, l'autisme devient politique », *Manifesto XXI,* 23 mars 2019.
Source : https://www.manifesto-21.com/internet-autisme-politique/

NSTU, « Novosibirsk State Technical University – a flagship university in Russia ».
Source :https://en.nstu.ru/news/news/agreements-have-been-signed-at-nstu-neti-to-promote-the-prestige-of-the-russian-sign-language-interp/

WEBER, Jean-Paul, « Michel Foucault : « La folie n'existe que dans une société », nous déclare le philosophe qui s'est fait son historien » [22 juillet 1961], *Le Monde,* 25 juin 2024.
Source : https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/07/22/la-folie-n-existe-que-dans-une-societe-nous-declare-michel-foucault-qui-s-est-fait-son-historien_2266412_1819218.html

- ***Podcasts, émissions radiophoniques***

France Culture, « Emmanuelle Laborit, au-delà du silence. Le réveil sourd » (2/5), *À voix nue*, 4 septembre 2018.
Source :https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/le-reveil-sourd-5274386

MOSNA-SAVOYE, Géraldine, « Frédéric Gros : « Selon Foucault, la folie n'est rien d'autre que l'inquiétude de la raison » », *France Culture,* 21 février 2025.
Source :https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-souffle-de-la-pensee/frederic-gros-sur-l-histoire-de-la-folie-a-l-age-classique-de-michel-foucault-2278648

- ***Films et captations vidéos***

KOULIABINE , Timofeï, *Les Trois Sœurs*, Théâtre de l'Odéon, 2017.

HAINES Randa, *Les Enfants du silence*, titre original : Children of a lesser God, 1986.

DIMARCO Nyle et GUGGENHEIM Davis, *Deaf President Now !,* 2025.