

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AMOUR ET APPARTENANCE : CRÉATIONS PERFORMATIVES ET RÉFLEXIONS  
D'ARTISTES SOURD·ES SUR LES REPRÉSENTATIONS CULTURELLES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
EDUARDO ELI CORTÉS CARREÓN

AVRIL 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

L'accomplissement de ce travail a été un long parcours sinueux, certes personne ne s'attendait à un événement majeur qui a chamboulé le monde, comme a été la pandémie du COVID-19. Je regarde en arrière et ne peux qu'être reconnaissante des personnes qui m'ont entourée lors de ce processus.

L'amour et la tendresse que ma directrice, Véro Leduc, m'a offert est le moteur de ce travail. Merci pour ton soutien et toutes les opportunités que tu m'as donné, ta présence et ta conviction en moi et mon travail m'ont fait découvrir énormément de choses, mais surtout ils m'ont fait croire en moi-même. Je veux aussi remercier Anouk Bélanger et Ève Lamoureux qui ont accepté de faire partie de mon jury et qui ont apporté des questionnements importants pour bonifier ma réflexion et mes approches.

Ce projet n'aurait pas pu être mis sur place sans le soutien financier des organismes comme la Chaire de recherche du Canada sur la citoyenneté culturelle des personnes sourdes et les pratiques d'équité culturelle, le Centre de recherche Cultures – Arts – Sociétés (CELAT), l'Observatoire des médiations culturelles (OMEC), le partenariat Rencontres hémisphériques / *Hemispheric Encounters*, ainsi que l'Association des étudiants·es à la maîtrise et au doctorat en communication (AÉMDC) à l'UQAM.

Finalement, merci à toutes les personnes qui ont participé à mon projet de près ou de loin. Un grand remerciement à Jennifer Manning, Hodan Youssouf et Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard pour avoir partagé vos vécus et votre culture avec moi. Merci à toutes mes collègues qui m'ont écouté parler de mon travail et mes idéaux. Merci à mes parents, Rosio et José Angel, pour votre amour éternel que j'ai compris tout récemment, merci de m'inciter à apprendre et à grandir puis de grandir avec moi. Merci Jeanne et Jinane pour la correction de mon mémoire, vous êtes superbes.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>ii</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>vi</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE</b> .....	<b>4</b>
1.1    PRÉLUDE SUR LA CULTURE SOURDE .....	4
1.1.1 <i>Historiciser l’oppression des personnes sourdes</i> .....	4
1.1.2 <i>Nuances entre la surdité et la sourditude</i> .....	7
1.2    DÉSUPRÉMATISER LES COMMUNAUTÉS SOURDES.....	8
1.2.1 <i>Décolonisation</i> .....	9
1.2.2 <i>Lutttes des communautés sourdes contre l’oppression systémique</i> .....	11
1.2.3 <i>Différentes formes d’audisme</i> .....	12
1.3    AGENCER LE CHANGEMENT SOCIAL AVEC L’AMOUR ET LE SOIN .....	14
1.4    L’ENJEU DE LA REPRÉSENTATION .....	15
1.5    CRÉATIONS EN LANGUES DES SIGNES SUR LE THÈME DE LA REPRÉSENTATION .....	17
1.5.1 <i>La vidéo comme surface d’écriture</i> .....	19
1.6    QUESTION ET OBJECTIFS DE RECHERCHE .....	20
1.7    PERTINENCE COMMUNICATIONNELLE .....	21
1.8    CONCLUSION DE SECTION .....	21
<b>CHAPITRE 2 : CADRE THÉORIQUE</b> .....	<b>23</b>
2.1    POSTURE ÉPISTÉMOLOGIQUE.....	23
2.1.1 <i>Posture située</i> .....	24
2.1.2 <i>Savoirs situés</i> .....	24
2.1.3 <i>Posture décoloniale et désuprématisante</i> .....	26
2.1.4 <i>Recherche féministe et engagée</i> .....	27
2.1.4.1    Engagement artistique.....	28
2.2    LES ÉTUDES CULTURELLES COMME CADRE D’ANALYSE .....	29
2.2.1 <i>Études culturelles et représentations culturelles</i> .....	30
2.2.2 <i>Représentations culturelles des personnes sourdes</i> .....	32
2.2.3 <i>Les théories de l’affect et l’amour comme force de changement</i> .....	34
2.2.4 <i>Désirer le sentiment d’appartenance</i> .....	35
2.3    CONCLUSION DE SECTION .....	36
<b>CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE</b> .....	<b>38</b>

3.1	APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE.....	38
3.1.1	<i>La recherche qualitative</i> .....	38
3.1.2	<i>La recherche-création</i> .....	39
3.2	TERRAIN DE RECHERCHE.....	41
3.2.1	<i>Entretiens semi-dirigés</i> .....	41
3.2.2	<i>Création performative</i> .....	42
3.3	PARTICIPANT·ES � LA RECHERCHE.....	43
3.3.1	<i>Critères de participation et stratégie de recrutement</i> .....	43
3.3.2	<i>Portraits des artistes</i> .....	45
3.4	CONSIDÉRATIONS ÉTHIQUES.....	47
3.5	DÉROULEMENT DU TERRAIN DE RECHERCHE.....	49
3.5.1	<i>Première séance de travail</i> .....	49
3.5.2	<i>Deuxième séance de travail</i> .....	50
3.5.2.1	L'amour en vedette.....	50
3.5.2.2	Création en LSQ : l'amour représenté par le corps .....	51
3.5.3	<i>Troisième séance de travail</i> .....	52
3.5.4	<i>Enregistrement, analyse et utilisation des données</i> .....	52
3.6	CONCLUSION DE SECTION .....	53
<b>CHAPITRE 4 : PRÉSENTATION DES RÉSULTATS DE RECHERCHE.....</b>		<b>55</b>
4.1	CRÉATION PERFORMATIVE.....	55
4.1.1	<i>Présentation du processus et de la création réalisée</i> .....	55
4.1.2	<i>Retour des artistes sur la séance de création</i> .....	58
4.2	PRATIQUES DES ARTISTES RENCONTRÉ·ES .....	59
4.2.1	<i>Pratiques artistiques</i> .....	59
4.2.2	<i>Sources d'inspiration</i> .....	61
4.2.3	<i>Aperçu des œuvres des artistes</i> .....	62
4.2.4	<i>Visibilité</i> .....	65
4.3	REPRÉSENTATIONS CULTURELLES ET SENTIMENT D'APPARTENANCE .....	67
4.3.1	<i>Sentiment d'appartenance au milieu culturel</i> .....	67
4.3.1.1	Obstacles rencontrés par les artistes .....	67
4.3.2	<i>Représentations culturelles sourdes</i> .....	72
4.3.2.1	Perspectives sourdes sur la culture et les représentations culturelles sourdes.....	72
4.3.2.2	Représentations culturelles des personnes sourdes dans le courant culturel dominant.....	73
4.3.2.3	Autoreprésentations culturelles sourdes et représentations culturelles positives.....	75
4.4	PLACE DE L'AMOUR DANS LA PRATIQUE DES ARTISTES RENCONTRÉ·ES .....	78
4.4.1	<i>Les conceptions de l'amour et sa présence dans les pratiques artistiques</i> .....	78
4.4.2	<i>L'amour comme approche de recherche-création</i> .....	79

4.5	CONCLUSION DE SECTION .....	80
<b>CHAPITRE 5 : ANALYSE DES RÉSULTATS .....</b>		<b>82</b>
5.1	VALORISER LA CULTURE SOURDE.....	82
5.1.1	<i>Importance des langues des signes et de leurs représentations culturelles.....</i>	<i>83</i>
5.1.2	<i>Désuprematiser la sourditude .....</i>	<i>86</i>
5.1.3	<i>Le temps sourd.....</i>	<i>87</i>
5.2	L'ART SOURD : REPRÉSENTATION ET VISIBILITÉ CULTURELLES .....	88
5.2.1	<i>Entre deux cultures : nouvelles perspectives .....</i>	<i>89</i>
5.2.2	<i>Représentations culturelles problématiques.....</i>	<i>90</i>
5.2.2.1	L'importance des interprètes sourd·es .....	91
5.2.2.2	Appropriation culturelle .....	92
5.2.2.3	Méconnaître les cultures sourdes .....	93
5.3	SENTIMENT D'APPARTENANCE .....	94
5.3.1	<i>Se sentir appartenir : qu'est-ce qu'une communauté ?.....</i>	<i>94</i>
5.3.2	<i>Pistes de solutions et stratégies pour de meilleures pratiques d'accessibilité et de représentations culturelles .....</i>	<i>95</i>
5.3.3	<i>L'amour comme moteur de création et d'émancipation .....</i>	<i>97</i>
5.4	CONCLUSION DE SECTION .....	97
<b>CONCLUSION .....</b>		<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>		<b>101</b>
<b>ANNEXES.....</b>		<b>109</b>
A.	INVITATION À PARTICIPER À LA RECHERCHE .....	109
B.	FORMULAIRE DE CONSENTEMENT.....	110
C.	GRILLES DE QUESTIONNEMENT.....	114
C.1	<i>Grille d'entretien – 1<sup>ère</sup> entrevue de groupe (2<sup>e</sup> séance) .....</i>	<i>114</i>
C.2	<i>Grille d'entretien – 2<sup>e</sup> entrevue de groupe (3<sup>e</sup> séance).....</i>	<i>116</i>
D.	IMAGES.....	119

## RÉSUMÉ

Ce mémoire explore la représentation culturelle des personnes sourdes à travers leurs créations artistiques et leurs perspectives, exprimées en langue des signes québécoise (LSQ). Il offre une analyse de leur accès à la culture et questionne le sentiment d'appartenance culturelle des personnes sourdes. Par une recherche-crédation et une étude qualitative, ce mémoire vise à contribuer à une meilleure compréhension des défis d'accessibilité et de représentation culturelle auxquels sont confrontées les personnes sourdes.

Le premier chapitre propose un survol historique des oppressions subies par les personnes sourdes et met en lumière les différentes conceptions de la surdité et de la sourditude. Il aborde spécifiquement les pratiques anti-oppressives au sein des communautés sourdes telles que le décolonialisme, la désuprématisation et l'anticapacitisme, tout en considérant l'amour comme agent de changement social. Dans le deuxième chapitre sur le cadre théorique, les notions de savoirs situés, de positionnement, de posture décoloniale et d'engagement en art sont explorées, ainsi que le concept central d'appartenance. Les études culturelles et les théories de l'affect viennent également approfondir la réflexion. Le troisième chapitre porte sur la méthodologie : la recherche s'est déployée à travers une recherche-crédation, combinant ainsi la création d'œuvres performatives en LSQ et des entretiens semi-dirigés en groupe, et ce, avec trois artistes sourd·es. Au chapitre quatre, les données recueillies sont analysées en se concentrant sur les pratiques artistiques, les enjeux de représentation et de sentiment d'appartenance, ainsi que le rôle de l'amour dans les pratiques artistiques des participant·es. En conclusion, le présent mémoire souligne l'importance de la valorisation de la culture sourde, de la représentation et de la visibilité de l'art sourd ainsi que le sentiment d'appartenance des artistes sourd·es aux milieux artistiques au Québec.

Mots clés : sourditude, représentation culturelle, accessibilité culturelle, appartenance culturelle, recherche-crédation.

## INTRODUCTION

En 2014, dans le cadre de mon expérience professionnelle en tant qu'artiste et producteur de théâtre, j'ai dû affronter plusieurs entraves telles que la précarité du financement public de la production scénique au Mexique. À la même époque, grâce à une relation personnelle que j'ai entretenue avec une personne sourde, j'ai constaté que les productions artistiques que j'étais en train de présenter ne rencontraient pas seulement des obstacles, mais qu'elles constituaient en elles-mêmes un obstacle pour les personnes sourdes. J'ai compris alors que si les personnes sourdes n'étaient pas venues voir mes spectacles, ce n'était probablement pas par manque d'intérêt envers mon travail, mais bien parce que celui-ci ne leur était pas accessible. Cette situation m'a amené à prendre conscience de mes privilèges entendants.

À ce moment-là, je complétais ma formation théorique et pratique à l'École des arts du ministère de la Culture de Jalisco et j'ai eu l'opportunité de réfléchir aux enjeux de l'inclusion de publics divers. Une première intuition de recherche a alors pris forme au sujet de l'accès à la culture pour les personnes sourdes. D'une part, l'utilisation de la parole et de sons comme moyens de communication principaux dans la création artistique ne brime-t-elle pas l'accès à l'offre culturelle pour les personnes sourdes ou malentendantes, lorsque la diffusion de ces œuvres n'est pas accompagnée de mesures d'accessibilité comme l'interprétation en langues des signes? Ce constat est celui de l'inaccessibilité communicationnelle de la grande majorité de l'offre culturelle. D'autre part, la plupart des produits culturels et artistiques existants dans le monde ne sont pas accessibles aux personnes sourdes, en ce qu'ils présentent peu d'intérêt pour elles, car ils sont créés par des personnes entendants qui, trop souvent, ne tiennent compte que de leurs propres réalités et perspectives. En plus d'y remarquer une prédominance de la langue orale, j'ai pu constater un manque de représentations des personnes sourdes dans les arts de la scène. Ce constat est celui de la quasi-absence de représentations culturelles sourdes. Par ailleurs, lorsqu'il y a des représentations culturelles sourdes, elles sont souvent stéréotypées et empreintes de préjugés capacitistes. L'inaccessibilité communicationnelle et les enjeux de représentations culturelles empêchent ainsi un plein accès à la culture pour les personnes sourdes.



En 2018, j'ai intégré le programme de la maîtrise en communication à l'UQAM, où j'ai eu l'opportunité de mieux comprendre l'enjeu de l'inclusion et de la diversité dans le monde culturel. Grâce au soutien de ma directrice Véro Leduc, j'ai pu aborder la recherche par une approche qui m'est plus familière : la recherche-crédation. Cependant, la pandémie de la COVID-19 nous a toutes<sup>1</sup> surpris·es<sup>2</sup> et le projet de recherche-crédation ou de recherche-médiation culturelle que j'avais convoité ne fonctionnait plus sur le plan pratique. Le type de recherche sur le terrain que je souhaitais effectuer n'était plus possible dans le nouveau contexte pandémique, qui a limité les interactions humaines et communicationnelles, y compris dans les arts de la scène.

Ce mémoire traite de la représentation culturelle des personnes sourdes. Plus précisément, il s'intéresse au sentiment d'appartenance culturelle des artistes sourd·es résidant au Québec. Le texte est divisé en cinq chapitres, ici résumés.

Dans le premier chapitre, je problématise l'histoire des oppressions subies par les personnes sourdes, les nuances entre la sourditude et la surdité, la désuprématisation<sup>3</sup> des communautés sourdes, le changement social à travers l'amour et le soin, ainsi que les enjeux de la représentation. Les questions, les objectifs de recherche et la pertinence communicationnelle y seront également présentés. Le deuxième chapitre présente le cadre théorique sur lequel se fonde cette recherche. Dans un premier temps, j'aborde la posture épistémologique, incluant les savoirs situés et le positionnement, suivie de la posture décoloniale et de la notion de recherche engagée et de l'engagement en art. Dans une seconde partie de ce chapitre, j'explore les études culturelles, la question de la représentation culturelle notamment à l'égard des personnes sourdes, les théories de l'affect et l'amour comme force de changement, ainsi que le concept d'appartenance. Le troisième chapitre présente la méthodologie adoptée pour cette recherche, fondée sur les approches méthodologiques de la recherche-crédation et de la recherche qualitative. Les méthodes et outils de collecte de données y sont décrits, ainsi que le processus de recrutement, les considérations éthiques

---

<sup>1</sup> Néologisme non-binaire qui jumèle tous et toutes.

<sup>2</sup> Le point médian est utilisé afin d'exprimer l'identité non-binaire, en se réappropriant la troncature utilisée dans la féminisation de texte, quand l'utilisation d'un néologisme n'est pas possible.

<sup>3</sup> Néologisme en français conçu pour ce travail à partir du terme en anglais créé par l'écrivaine américaine Jolie Brownell (Brownell, 2021).

et le déroulement du terrain de recherche. Dans le quatrième chapitre, je présente les résultats de la recherche, menée avec trois artistes. Ces données concernent d'une part une création performative et, d'autre part, les sujets discutés lors des entrevues de groupe semi-dirigés, telles que les pratiques artistiques sourdes et les questions de représentation et d'appartenance. Le dernier chapitre présente mon analyse des réflexions des artistes, en mettant en lumière certains aspects de la culture Sourde et de l'art sourd, des enjeux liés aux représentations culturelles et au sentiment d'appartenance ainsi que l'amour comme moteur de création et d'émancipation. Suite à la conclusion du mémoire, se trouvent la bibliographie utilisée, ainsi que les annexes pertinentes : l'invitation à la participation, le formulaire de consentement, les grilles de questionnement pour les entretiens, des exemples de créations performatives en langue de signes, ainsi que des images illustratives des exemples des créations sourdes ou du processus de recherche-crédation.

Ce mémoire de maîtrise a été réalisé entre 2019 et 2023. En raison de la pandémie, le dépôt du projet a été repoussé à mai 2022. Suite aux démarches de certification éthique effectuées de juin à septembre 2022, la phase de terrain a été réalisée d'octobre à décembre 2022. Après la transcription des entrevues aux mois de janvier et février 2023, la rédaction du mémoire s'est étendue de mars à décembre 2023.

# CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE

Ce chapitre construit la problématique de notre recherche, et présente le questionnement et les objectifs de recherche, ainsi la pertinence communicationnelle du projet.

La première section survole le développement du milieu culturel, sociétal et politique des personnes sourdes, du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Dans un premier temps, nous présentons un regard sur l'historique des oppressions vécues par les personnes sourdes et différentes conceptions du fait d'être sourd·e, à travers les modèles médical et culturel. Cela nous permet d'aborder dans un deuxième temps les pratiques anti-oppressives comme le décolonialisme et l'anticapacitisme, ainsi que le concept de la désuprématisation. Puis, nous discutons de l'approche de l'amour comme un agent du changement social dans un quatrième temps. Finalement, nous présentons l'enjeu de la représentation des personnes sourdes dans les créations artistiques et culturelles.

## 1.1 Prélude sur la culture sourde

Ce travail n'aurait pas été possible sans la contribution des artistes et académicien·nes sourd·es à l'élaboration des connaissances. Puisqu'elles sont les personnes concernées par la problématique, nous souhaitons prendre en compte le vécu des personnes sourdes, au passé comme au présent. Nous souhaitons aussi accorder un soin particulier aux multiples façons de présenter et d'analyser lesdits vécus, c'est-à-dire de considérer la diversité en se préoccupant — à travers une vision de dévouement, d'attention et de responsabilité — de la guérison et de la réparation des injustices résultant des rapports de pouvoir. Pour ce faire, nous avons cherché à privilégier les auteur·es sourd·es dans notre revue de la littérature.

### 1.1.1 Historiciser l'oppression des personnes sourdes

Historiquement, les personnes sourdes ont subi une oppression systémique qu'Humphries a qualifiée d'« audisme » (1977). Il s'agit d'une oppression où les entendant·es sont privilégié·es dans les rapports de pouvoir et adoptent des pratiques oppressives envers les personnes sourdes. S'il existe plusieurs conceptions de l'audisme, Lane le définit comme « le moyen que se sont

donnés les entendants pour dominer, restructurer et commander la communauté sourde » (Lane, 2008, p. 46).

Dans l'histoire de l'oppression des personnes sourdes, le Congrès international de Milan en 1880 est considéré comme un des événements les plus marquants, puisque « la résolution première de ce congrès réitère “l'incontestable supériorité de la parole sur les signes”, une conception oppressive encore largement présente aujourd'hui » (Leduc, 2018, p. 19). Comme le souligne Perreault, cette « montée des théories eugénistes [...] fait des sourds une des victimes du processus de “normalisation” » (Perreault, 2012, dans Baillet, 2013, p. 139-140) pendant presque un siècle. Cependant, ce fait n'a pas empêché les personnes sourdes de continuer à communiquer dans leurs langues des signes à l'abri des regards, à former une collectivité ainsi qu'à développer une fierté sourde (Leduc, 2018). À la suite de cet événement en 1880, il y a eu plusieurs manifestations culturelles : « émergence d'un monde associatif, salon international des artistes silencieux, gazette des sourds-muets<sup>4</sup>, et même des Jeux Olympiques des sourds en 1924 » (Beudon, 2017).

Afin de contrer les résolutions du congrès de Milan, trois congrès ont eu lieu en France et aux États-Unis : le premier a eu lieu à Paris en 1889 et est organisé par l'Association amicale des sourds-muets de Paris. Lors de ce rassemblement, 171 congressistes en majorité sourd-es ont voté une motion finale demandant le retour de la méthode mixte, c'est-à-dire l'enseignement aux personnes sourdes en signes et en français oral : « le congrès proclame l'infailibilité de la méthode de l'abbé de l'Épée qui, sans exclure l'emploi de la parole, admet que la langue mimique<sup>5</sup> est l'instrument le plus propre à développer l'intelligence du sourd-muet (sic.) » (Chambellan, 1890, p. 72). Dans le cadre de l'Exposition universelle de 1893, un deuxième congrès se déroule à Chicago. La résolution qui y est votée à l'unanimité par 1500 sourd-es présent-es déclare que « le sentiment de ce congrès est que le système combiné est la seule méthode parfaite propre à l'éducation des sourds, et que son adoption doit être recommandée à toutes les écoles (signes purs ou orale pure) où il n'est pas encore en usage » (Bernard, 2001). Finalement, les personnes sourdes organisent un troisième

---

<sup>4</sup> Ce terme ne devrait plus être utilisé aujourd'hui, car les personnes sourdes ne sont pas muettes.

<sup>5</sup> Il faut comprendre ce terme de façon contextuelle puisque cette citation date de 1890. Dans les années 1960, le linguiste américain William Stokoe a démontré que les langues des signes étaient des langues à part entières et non simplement un ensemble de mimes ou de gestes.

congrès à Paris en 1900 en réponse au manque d'action sur la mise en œuvre des résolutions tenues aux deux congrès précédents. Pendant ce dernier congrès, les personnes sourd·es « expriment alors ouvertement leur hostilité à la méthode orale exclusive » (Beaudon, 2017, p. 45).

Dans son article « L'oppression dans les relations entre les professionnels entendants et les sourds de culture », Harlan Lane fait la comparaison entre le colonialisme et l'oppression culturelle. Il considère que le premier « est en quelque sorte l'étalon par rapport auquel on peut mesurer » le deuxième dans plusieurs formes, « car il implique l'assujettissement physique d'un peuple privé de pouvoir, l'imposition d'une langue et de mœurs étrangères, et la réglementation de l'éducation en fonction des visées de l'opresseur » (Lane, 2008, p. 42). Lane a analysé les traits caractéristiques attribués d'un côté aux Africains dans les écrits colonialistes et de l'autre côté, aux Sourds dans les écrits professionnels à propos de la surdité. Il souligne « les incohérences relevées et l'aspect négatif des traits de caractères attribués » (*Ibid.*, p. 45) à des fictions oppressives comme la psychologie des indigènes et la psychologie des sourds qu'il a répertoriées (*Ibid.*, p. 42-44) et qui ne sont pas des descriptions objectives, mais bien des stéréotypes.

Ce sont les stéréotypes du « récit audiste de ce qu'est être Sourd, présenté dans la littérature sur la "psychologie des sourds" et dans d'autres fictions des entendants » (Lane, 2008, p. 46) qui sont souvent pris comme les définitions et les conceptions acceptables de la surdité ou de ce que veut dire d'être sourd·es, alors que les récits de personnes sourdes sont moins souvent considérés ou acceptés.

D'après Cudd (2006), Deutsh (2006), Harvey (1999) et Van Wormer (2005), l'oppression est l'expérience généralisée d'une injustice systémique où les rapports de pouvoir sont effectués à diverses échelles, y compris aux niveaux les plus subtils. De cette façon, les oppressions prennent fréquemment la forme de pratiques bien intentionnées (Young, 1990). Ces pratiques qui cherchent à « aider » les personnes sourdes sont souvent effectuées en conséquence de l'ignorance des personnes entendants. Qu'ils soient le fait de professionnel·les travaillant dans des domaines spécialisés en surdité ou par des individus quelconques, ces rapports de pouvoir reposent sur des pratiques audistes. Selon Harlan Lane, les relations structurelles d'oppression sont complexes :

[Elles constituent] le résultat de forces historiques comme l'appropriation du corps par l'État, la prise de pouvoir croissante de la médecine, le darwinisme social, l'eugénisme, l'escalade de la psychométrie, l'ethnocentrisme, la formation de nouveaux états et l'inégale répartition des richesses et du pouvoir. (Lane, 2008)

Dans cette section, nous souhaitons poser les jalons de notre problématique, sans prétendre brosser un portrait global de l'oppression vécue par les personnes sourdes. Ainsi, selon Véro Leduc :

Historiciser la sourditude ne signifie pas rendre compte d'une histoire exhaustive des cultures ou des personnes sourdes. Il s'agit plutôt de mettre de l'avant, de manière brève et concise, certains événements qui ont forgé et forgent encore l'imaginaire, l'appartenance et le devenir sourds en tenant compte des rapports de pouvoir qui les traversent. (Leduc, 2018, p. 19)

Il est important de connaître minimalement l'histoire pour avoir la connaissance des oppressions vécues auxquelles les mouvements émancipateurs font face. Comme le dit la célèbre phrase du poète espagnol Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana, « ceux [et celles] qui ne sont pas capables de se remémorer leur histoire sont condamnées à la répéter ».

### 1.1.2 Nuances entre la surdité et la sourditude

Entre autres contributions, les études sourdes ont permis d'apporter une nuance entre surdité et sourditude. La surdité est un terme issu du champ médical qui considère les personnes sourdes comme des êtres incapables en expliquant leur impossibilité d'entendre comme un manque qui défavorise l'épanouissement (Ladd, 2003).

Le concept de sourditude (*Deafhood*), conçu par le chercheur sourd Paddy Ladd en 2003, met de l'avant « la position existentielle des personnes sourdes plutôt que [...] la surdité en tant que pathologie ou condition physique » (Leduc et Grenier, 2017, p. 214). Ce concept de Ladd aide à discerner et à comprendre ce qu'implique d'être une personne sourde dans une société majoritairement entendante et dans laquelle il existe un système d'oppression audiste. Par ailleurs, il importe de souligner que le concept de sourditude ne se veut pas essentialisant :

Créateur du concept, Ladd nous met en garde d'y chercher une certaine fixité, insistant précisément sur le processus comme l'un des aspects les plus importants de la sourditude (Ladd, 2005 : 14) : « Ce que la sourditude peut vouloir dire dans et pour

différents secteurs de la communauté<sup>6</sup> est un processus culturel valide en soi – en effet, ces contestations peuvent aider à révéler des niveaux plus profonds de significations culturelles sourdes que celles que nous comprenons à présent »\* (Ladd, 2003 : 408). Ladd reconnaît lui-même que « le concept n’est pas “fini” et que – peut-être paradoxalement – l’exploration de ses significations fait partie de la signification même du concept »\* (Kusters et De Meulder, 2013 : 432). (Leduc, 2015, p. 78)

Par ailleurs, des auteur·es ont souligné la nécessité de revoir le vocabulaire ou les concepts utilisés pour réfléchir à certains enjeux d’importance dans le champ des études sourdes. En ce sens, des intellectuel·les sourd·es ont proposé des critiques importantes quant à certains usages problématiques du concept d’intersectionnalité<sup>7</sup> (Moges-Riedel et al. 2020) ou encore, de celui de la décolonisation (Moges-Riedel, 2021; Lim Franck, 2022). C’est ce qui nous a conduit à approfondir notre réflexion au sujet de la désuprématisation des communautés sourdes.

## 1.2 Désuprématiser les communautés sourdes

Des auteur·es sourd·es ont remis en question l’usage du terme de colonisation pour désigner les rapports de pouvoirs entre personnes entendantes et sourdes et du terme de décolonisation pour désigner les processus de renversement de ces rapports de pouvoir (Moges-Riedel, 2021; Lim Franck, 2022). Cette perspective critique nécessaire s’inscrit dans un contexte où, en ASL et en LSQ du moins, il est courant d’utiliser le signe de « (dé)colonisation » (de l’esprit ou des communautés sourdes, par exemple) pour évoquer ces enjeux. Dans ce contexte, le terme de désuprématisation permet de distinguer la décolonisation de la déconstruction d’autres types de suprématies (Brownell, 2021), plus précisément l’audisme et le capacitisme.

Historiquement, des militant·es et académicien·nes handicapé·es ont identifié que les causes des problèmes d’oppression et de discrimination sont ancrées dans les systèmes de pouvoir. Pour sa

---

<sup>6</sup> Ladd rappelle également que la sourditude peut être construite et pensée différemment d’un pays à l’autre (Ladd, 2005 : 16).

<sup>7</sup> Voir par exemple la lettre ouverte « Open Letter in ASL about Intersectionality » : [https://www.youtube.com/watch?v=JcTYXpofAI0&ab\\_channel=muckymuddy](https://www.youtube.com/watch?v=JcTYXpofAI0&ab_channel=muckymuddy)

part, Mike Oliver discerne la nuance entre incapacité (*impairment*) et handicap (*disability*) à travers le développement du « modèle social du handicap ». Oliver affirme que :

Au sens le plus large, [le handicap] n'est rien de plus compliqué qu'une focalisation claire sur les barrières économiques, environnementales et culturelles rencontrées par les personnes qui sont considérées par d'autres comme ayant une forme de limitation - qu'elle soit physique, mentale ou intellectuelle<sup>8</sup>. (Oliver, 2004, p. 21)

Le modèle social du handicap fait valoir « les expériences communes de l'oppression et de l'exclusion » rencontrées par les personnes handicapées ainsi que « les domaines qui pourraient être modifiés » par l'entremise d'actions politiques collectives et du changement social (Oliver et Barnes, 2012, p.14). À cet égard, et en accord avec plusieurs auteur·es, nous considérons nécessaire la mise en place de conversations qui remettent en question les structures de pouvoir, notamment celles qui sont basées sur des rapports capitalistes (Oliver et Barnes, 2012) ainsi que sur des rapports coloniaux (Fanon *et collab.* 2010; Abdul Hadi, 2020).

En somme, d'une part il importe d'utiliser les termes appropriés pour désigner les enjeux de rapports de pouvoir entre personnes entendantes et sourdes en évitant le terme colonisation comme synonyme de domination des premières sur les secondes, et en privilégiant des termes comme celui de la désuprématisation. D'autre part, une réflexion approfondie sur la déconstruction des rapports de pouvoirs en lien avec les personnes sourdes ne peut pas faire l'économie d'une réflexion sur la décolonisation, notamment parce que les communautés sourdes sont diversifiées et plusieurs de ses membres font également face à des enjeux de rapports de pouvoir en lien avec le colonialisme.

### 1.2.1 Décolonisation

Dans *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon mentionne que la décolonisation « qui se propose de changer l'ordre du monde, est, on le voit, un programme de désordre absolu » (Fanon *et collab.* 2010, p. 39), c'est-à-dire qu'elle va à l'encontre de l'ordre établi qui « tire [...] ses biens, du système colonial » (*Ibid.*, p. 40). Ce programme de désordre est « un processus historique » (*idem*)

---

<sup>8</sup> Traduction libre de l'anglais au français, comme c'est le cas pour toutes les citations en anglais dans le cadre du mémoire.



qui peut être saisi seulement lorsque nous reconnaissons les mouvements qui lui donnent « forme et contenu ». De ce fait, Fanon mentionne que « [l]e colonisé qui décide de réaliser ce programme, de s'en faire le moteur, est préparé de tout temps à la violence » (*Ibid.*, p. 41). Cela s'explique puisque, d'une part, la « première confrontation [du colonisé] s'est déroulée sous le signe de la violence » (*Ibid.*, p.40) du colon envers le colonisé. D'une autre part, il est préparé à la violence parce qu'un programme qui remet en question les forces de pouvoir peut réussir seulement si nous sommes décidé·es, « dès la formulation même de ce programme, à briser tous les obstacles qu'on rencontrera sur la route » (*Ibid.* p. 41).

Quand nous parlons de décolonisation, nous nous appuyons sur la définition d'Abdul Hadi dans le glossaire de *Take Care of Your Self, The Art and Cultures of Care and Liberation* :

Un processus difficile, laborieux, mais nécessaire que des individus et des communautés *profondément enracinées*<sup>9</sup> doivent subir afin de se libérer des impacts coloniaux oppressifs sur tous les aspects de soi, de la société, de l'économie, de la politique et de la culture. (2020, p. 157, notre traduction)

Des auteurs tels que Abdul Hadi mettent de l'avant l'importance de décoloniser les communautés minorisées, de créer des conversations de solidarité transculturelle et de changer le système :

[Il y a la] nécessité d'un changement social dans le monde entier pour faire face à la violence continue du capitalisme, du patriarcat, du colonialisme, de la suprématie blanche et de leur impact traumatique intergénérationnel de grande envergure sur nos communautés. (Abdul Hadi, 2020, p. 32-33, notre traduction)

De la même manière que Sundus Abdul Hadi s'intéresse au soin (*care*) comme outil de décolonisation de nos communautés, ainsi qu'au potentiel des approches anticapitalistes et décoloniales du soin (*Ibid.*, p. 31), nous nous intéressons également au soin et à l'amour (hooks, 2018) comme dispositif de transformation des systèmes oppressifs qui ne considèrent pas le bien-

---

<sup>9</sup> Traduction libre de l'anglais « *Deeply rooted* » que Abdul Hadi utilise comme « un mot habilité à décrire toute personne ou communauté enracinée dans une culture ancienne imprégnée de savoir traditionnel et autochtone que la colonisation a tenté d'effacer. C'est un mot qui tente de décrire la multiplicité des ethnies et des expériences liées aux communautés internationales autochtones, noires, panafricaines, afro-descendantes, arabes, brunes, latines, sud-américaines et asiatiques » (Abdul Hadi, 2020, p. 157). Je m'en sers ici comme analogie à l'enracinement profond des communautés Sourdes dans leur culture et dans leur histoire (d'oppression, mais aussi de fierté).

être, la santé mentale et la guérison des traumatismes causés par ces systèmes oppressifs (Abdul Hadi, 2020, p. 33).

Ainsi, nous trouvons important de prendre en compte l'histoire de la culture sourde et de ne pas stéréotyper la représentation culturelle de personnes sourdes, qui font de la sourditude un concept d'inclusion et de fierté. Il est également important de tenir compte que « la décolonisation doit se produire aux niveaux individuel et collectif et est enracinée dans l'autodétermination, l'autonomisation et la pensée critique » (*Ibid.* p.157). Dans le cas des communautés sourdes, elles font face donc à des processus de désuprématisation vis-à-vis des personnes entendantes, ainsi à des processus de décolonisation au sein même des communautés sourdes.

### 1.2.2 Luites des communautés sourdes contre l'oppression systémique

Nous pouvons observer le développement de la culture sourde et de ses communautés au cours des dernières années et jusqu'à présent en considérant qu'elles valorisent la sourditude et priorisent la lutte contre l'oppression systémique (Ladd, 2003; Bauman, 2008, Moges-Riedel, 2021). Cette lutte est priorisée parce que, « pour de nombreuses communautés *profondément enracinées*, le changement systémique signifi[e] revenir et guérir avec notre savoir ancestral, le savoir même que les systèmes actuels en place tentent de supprimer ou d'effacer continuellement » (Abdul Hadi, 2020, p. 33).

Les personnes sourdes n'ont jamais arrêté d'exercer leur droit à la culture, même si celui-ci s'est vu entravé à plusieurs reprises. C'est en 1970 lors de cette période d'émancipation qu'on appelle le Réveil Sourd, que nous pouvons remarquer une puissante croissance et une légitimation de l'art Sourd fait pour et par des personnes sourdes. Cette période représente également une émancipation de leur identité hors des rapports de pouvoir eugénistes. À la suite des événements révolutionnaires de 1968, qui ont eu une portée globale, « un vaste mouvement de reconnaissance des minorités, notamment linguistiques » (Beudon, 2017) s'est développé. Dans la France de 1976, l'International Visual Theater a été créé afin de donner lieu à un véritable « laboratoire de recherches artistiques, linguistiques et pédagogiques sur la langue des signes, les arts visuels et corporels ». Ce nouveau lieu de recherche et de création « est peut-être le symbole le plus révélateur de l'émancipation des sourds à cette époque » (*Ibid.*).

Nous reviendrons sur les créations en langues des signes à la section 1.5, mais avant, nous souhaitons souligner des exemples de manifestations de l’oppression systémique, à travers différentes formes d’audisme.

### 1.2.3 Différentes formes d’audisme

Malgré la progression constante de l’émancipation des personnes sourdes, l’audisme s’incarne de multiples façons dans la société où les personnes sourdes la vivent au quotidien. Leduc présente trois expériences de l’oppression dans *Les dimensions affectives de l’oppression* (2017) : la stigmatisation, l’intériorisation de l’oppression et le *passing* (laisser passer).

Tout d’abord, la stigmatisation (Goffman, 1963) efface les personnes sourdes des représentations de personnes « ordinaires » en les situant comme des êtres anormaux, principalement à cause de la différence la plus visible qu’est l’utilisation des langues des signes comme méthode de communication.

Deuxièmement, l’intériorisation de l’oppression contribue à ce que les personnes sourdes remettent en question leur place dans la société, majoritairement entendante, où elles peinent à accéder au plein accomplissement de leurs droits. Cette intériorisation de l’oppression affecte la façon dont les personnes sourdes peuvent vivre leur appartenance à une communauté et à une culture propre. Ainsi, « l’appartenance n’est pas une préférence individuelle ni une question de volontarisme » (Probyn, 1996, dans Leduc, 2017), mais elle repose plutôt sur le rapport à soi-même et à autrui : « elle est intimement liée à “l’historicité du pourquoi, comment, où, et avec qui nous nous sentons appartenir” » (*Ibid.*). Un sentiment de honte par rapport à leur identité culturelle peut résulter d’une oppression systémique où leurs apports culturels sont dévalorisés.

Ce rejet intériorisé de leur histoire et de leur culture contribue donc à la troisième expérience de l’oppression repérée par Leduc. Le *passing* désigne, entre autres, le fait pour certaines personnes sourdes de cacher leur « identité ou certains éléments d’une identité opprimée [afin] d’être perçues ou vouloir être perçues comme un·e membre du groupe dominant, d’accéder à des privilèges sociaux, d’atténuer les effets de l’oppression ou d’être considéré·es comme une personne humaine à part entière » (Leduc, 2017).

À cet égard, Leduc parle de la dissonance affective, que les personnes sourdes peuvent éprouver lorsqu'elles vivent de l'oppression et ressentent donc, à travers les surfaces sensibles du corps, les degrés d'intensité de l'expérience oppressive. Tout moment vécu contribue à la construction identitaire, individuelle et collective, parce que, « non seulement l'affect résonne sur les surfaces sensibles du corps, mais il y laisse une impression singulière, comme un relief ou “une texture dense qui offre des informations sur la manière dont, substantivement, historiquement, matériellement, elle en est venue à être” » (Kosofsky Sedgwick, 2003 :14 *dans* Leduc, 2017).

Certaines expériences de dissonance émergent de la discordance entre les représentations que les entendant-es se font des personnes sourdes et les réalités de ces dernières. Par exemple, les entendant-es ont tendance à considérer que le monde des personnes sourdes est un monde silencieux. De ce fait, « le désespoir de vivre dans un monde de silence ou encore le regret de n'avoir jamais pu entendre une symphonie de Mozart sont très clairement des préoccupations purement entendantes » (Baillet, 2013). Or, les personnes sourdes ont simplement une autre expérience du monde. Ainsi, la réception de l'information sera généralement plus visuelle chez les personnes sourdes, à qui on reconnaît généralement une meilleure acuité visuelle que chez les entendant-es. De plus, les personnes sourdes ont une capacité sensorielle liée au son, c'est-à-dire qu'elles ont une habilité à percevoir « les vibrations, et parfois même davantage » (Leduc, 2017, p. 8) à travers leur corps. Certains auteurs considèrent également que grâce à l'utilisation des langues des signes, les personnes sourdes opèrent une « modification des processus mentaux conduisant à la compréhension du monde sous un angle nouveau » (Sacks *dans* Baillet, 2013).

Nonobstant, la dissonance affective n'est pas exclusivement négative, car malgré les difficultés que l'oppression engendre, « la réitération de la violence — culturelle, symbolique — [elle] forge également des possibilités d'agentivité » (Leduc, 2017, p. 8) et de résonance affective. Cette expérience de dissonance peut aussi être la naissance d'« une perspective plus vaste, célébrant son potentiel créatif et politique » (*idem*), ainsi qu'une opportunité d'exprimer un vécu opprimé.

Finalement, ces nouvelles opportunités d'agentivité résultant des dimensions affectives de l'oppression nous invitent à réfléchir aux rapports de pouvoir et au rôle de plusieurs de nos pratiques dans le renversement de ceux-ci, y compris les pratiques artistiques. Halperin nous rappelle que :

[Le] pouvoir n'est pas intrinsèquement, ni seulement négatif : il n'est pas seulement le pouvoir de nier, de supprimer ou de contraindre [...]. Le pouvoir est aussi positif et productif. Il produit des possibilités d'action, de choix — et, finalement, il produit les conditions d'exercice de la liberté [...]. Le pouvoir n'est donc pas l'opposé de la liberté. Et la liberté n'est pas une liberté en dehors du pouvoir — ce n'est pas une zone privilégiée extérieure au pouvoir, hors d'atteinte du pouvoir, mais une potentialité interne au pouvoir, et même un des effets du pouvoir. (Halperin, 2000: 33 *dans* Leduc 2017)

En ce sens, désuprématiser ne signifie donc pas d'effacer toute structure de pouvoir, mais de rendre accessibles des postes de pouvoir aux personnes marginalisées pour qu'elles puissent contribuer au progrès sur les enjeux qui les interpellent. Dans la lignée de la pensée politisée de Fanon, nous croyons en l'importance d'anéantir les formes de suprématie qui s'incarnent dans le pouvoir. Nous croyons également en l'amour comme force de changement social.

### 1.3 Agencer le changement social avec l'amour et le soin

S'intéresser aux dimensions affectives de l'oppression permet une « compréhension des subtilités de l'oppression vécue par les personnes sourdes et malentendantes » (Leduc, 2017). Elles peuvent « générer des conditions de sensibilité génératrices de nouvelles possibilités pour le devenir de la sourditude et pour le devenir de nos sociétés formées de personnes entendantes, sourdes et malentendantes » (*idem*). Ainsi, il est très important que les chercheuses, les chercheurs et les artistes entendant-es remettent en question leurs rapports de pouvoir en tant qu'agentes et agents culturel·les et politiques. Comme exprimé par Memmi :

Une personne peut choisir de ne pas avoir affaire aux opprimés, mais une fois qu'elle a accepté de s'en occuper, elle ne peut refuser les conditions liées à cet engagement, qui sont antérieures à sa naissance et lui survivront probablement. Il n'y a donc pas de bons et de mauvais membres de la classe oppressive, mais seulement ceux qui acceptent leur situation d'opresseurs et quelques-uns qui ne l'acceptent pas. L'un d'eux, un renégat, peut lutter pour une plus juste répartition du pouvoir, mais « ces privilèges qu'il dénonce à mi-voix, il en participe, il en jouit ». (Memmi (1957) *dans* Lane, 2008).

Il est clair qu'une personne entendant ne pourra jamais finir de se départir de ses privilèges. Elle ne pourra jamais savoir ce qu'est d'être discriminé dû au fait que le domaine médical considère la surdité comme un manque, et non comme un gain.

Pour cette raison, nous nous questionnons avec Harlan Lane : « Comment pouvons-nous protéger la recherche sur les sourds du paternalisme structurel qui régit la formation des professionnels, le financement de leurs travaux, leur accès à leurs sujets, la publication de leurs résultats, etc. ? » (Lane, 2008, p. 54). Nous croyons que l'avenue la plus prometteuse soit celle exprimée par Lane : « la solution la plus efficace [...] consisterait à faire participer les sourds eux-mêmes à tous les niveaux de l'édifice » (Lane, 2008, p. 54). Alors, en tant que chercheuses et chercheurs, nous devons créer des stratégies afin d'intégrer ces personnes dans nos travaux, non comme subordonnées, mais comme les principaux acteurs et actrices de ces travaux. Il est difficile d'effacer les rapports de pouvoir audistes du système, comme il est difficile d'effacer les rapports colonialistes, mais cela ne veut pas dire qu'il soit impossible de le faire.

En tant que jeune chercheur·e, nous avons compris à travers notre parcours professionnel que nous avons besoin, avant tout, de commencer par déconstruire les privilèges entendants et de *desuprématiser* la pensée, le soi et les communautés. Nous souhaitons également contribuer à la reconnaissance d'autrui et inclure les communautés *profondément enracinées* dans la totalité de nos pratiques à tous les niveaux. Nous sommes d'accord avec Abdul Hadi quand elle énonce qu'il y a encore beaucoup de travail à faire en tant qu'artistes, curateur·es, médiateur·trices, professeur·es, et collègues de l'industrie de l'art en général, pour décoloniser les espaces d'art, les rendre moins discriminatoires et en faire des déclencheurs pour les communautés *profondément enracinées* (Abdul Hadi, 2020, p. 47).

Nous sommes aussi d'accord avec elle quand elle affirme que le meilleur antidote contre notre tendance à être blasé par l'industrie artistique, notre propre système d'oppression, est d'arrêter de chercher la validation, et au lieu, créer des opportunités d'amour et de guérison dans une industrie où manquent ces dernières (*Ibid.*, p. 44). Nous reviendrons sur la question de l'amour dans le chapitre sur le cadre théorique. Auparavant, abordons la question de la représentation culturelle, un enjeu au cœur de la problématique de ce mémoire.

#### 1.4 L'enjeu de la représentation

Il n'est pas commun d'assister à des spectacles entièrement conçus par des personnes sourdes ou dont la plupart du corps artistique et administratif est composé de personnes sourdes. Cela signifie

que les représentations culturelles des personnes sourdes et handicapées sont principalement forgées par les personnes entendantes et non handicapées (Sandell, Dodd, et Garland-Thomson, 2010).

Des auteur·trices œuvrant dans le domaine des études handicapées (Longmore 1985; Gartner et Joe 1987; Keller, Hallahan et MacShane 1990; Norden 1994; Nelson 1994; Norden et Cahill 1998 ; Safran 1998; Mitchell et Snyder 2001; Larson et Haller 2002; Titchkosky 2005; Gill 2006; Haller 2010; Samsel et Peripa 2013 ; Devotta, Wilton et Yiannakoulis 2013; Zhang et Haller 2013 *dans* Schatz et George, 2018) ont démontré que les représentations culturelles courantes, généralement portées par des corps capacités continuent de prédominer dans les représentations sociales et culturelles des personnes sourdes, en situation de handicap, aveugles, neurodivergentes, etc., diffusant ainsi des images inévitables et stéréotypées.

La question de la représentation culturelle est l'un des principaux enjeux que nous pouvons repérer dans la recherche « Les pratiques artistiques de personnes sourdes et handicapées au Canada » (Leduc et al., 2020). En effet, « pour la majorité des participant·es, un problème systémique découle d'une conception pathologisante des personnes sourdes ou handicapées » (Ibid. p.54). Pour contrer les problèmes d'absence de représentations et de représentations problématiques, il est nécessaire que les personnes sourdes puissent elles-mêmes s'exprimer :

L'expression et la diffusion d'histoires créées par des personnes sourdes ou handicapées leur permettent de se reconnaître dans les contenus culturels et d'autres représentations sociales et de se sentir en revanche incluses à la fois sur le plan culturel et social. L'importance de l'inclusion et de la reconnaissance de l'appartenance découle du fait que plusieurs artistes ne se sentent pas inclus-es dans les représentations culturelles entendantes ou capacités actuelles (Leduc et al. 2020, p. 53)

Comme nous le verrons davantage au chapitre deux, les études culturelles ont permis de mieux comprendre comment la représentation culturelle est directement reliée à la question de l'appartenance. En effet, tel que susmentionné, le fait de « se reconnaître dans les contenus culturels » (ibid) est une condition fondamentale pour développer un sentiment d'appartenance à la société ou du moins à certaines communautés (Hall et al. 2017).

La recherche souligne par ailleurs de nombreux autres obstacles auxquels les personnes sourdes et handicapées font face : le financement, l'accessibilité et la communication et fournit différents exemples d'obstacles, que ce soit en lien avec l'inaccessibilité, les obstacles linguistiques (ex. : absence d'interprètes LSQ ou ASL), la dévalorisation du travail des personnes sourdes ou les problèmes communicationnels avec les institutions. Elle met de l'avant également différentes pistes d'actions développées grâce à la participation de 85 personnes<sup>10</sup> provenant de 8 villes réparties dans 6 provinces, notamment pour améliorer l'équité, la diversité et l'inclusion dans les milieux culturels, artistiques et médiatiques.

Comme exposé par les artistes consulté·es dans le cadre de cette recherche, il y a un important problème de représentation culturelle dans l'industrie culturelle. C'est le thème que nous avons choisi d'investir pour cette recherche-crédation, car nous croyons en la possibilité de construire de nouvelles représentations culturelles par le biais de la recherche et de la recherche-crédation.

### 1.5 Créations en langues des signes sur le thème de la représentation

À notre connaissance, il existe peu de créations performatives ou d'œuvres en mouvement capturées en vidéo qui abordent le sentiment d'appartenance des personnes sourdes.

Quelques œuvres en langues des signes s'y intéressent. Parmi celles-ci, on retrouve le poème signé *Je parle* (annexes D.1 et D.2), produit, chorégraphié et interprété par Cai Glover (2021), qui « souhaite attirer l'attention sur la manière dont, à travers gestes et mouvements, la main qui signe peut transmettre des idées poétiques dans un langage clair, évocateur et émotionnel ne nécessitant souvent aucune traduction pour être compris » (Glover, 2021 dans *Vidéographe*, 2021). Pour ce faire, l'auteur aborde des sujets tels que le parcours de la reconnaissance (Ricœur, 2004) de soi-même comme un autre (Ricœur, 1990) et les dissonances affectives (Leduc, 2017).

Sa recherche sur la communicabilité de la langue signée repose sur la tension qui existe entre le fait d'expérimenter ses propres états mentaux et le besoin que nous avons du

---

<sup>10</sup> Ce sont principalement des artistes et des travailleurs culturels, et 84 % d'entre elles sont impliquées dans un ou plusieurs organismes culturels et artistiques.



contact avec l'autre pour parvenir à nous constituer comme individu. C'est donc par l'entremise de tensions relationnelles entre deux individus qui sont attirés l'un vers l'autre qu'émergent les affects de chacun dans leur besoin inhérent de reconnaissance face à autrui. (Vidéographe, 2021)

D'autres créations en contexte pandémique ont été conçues par des artistes Sourd·es, comme la série de trois performances signées dans le cadre du Festival Phénomena, en 2020. Le poème *Mes chapitres magiques* de Jennifer Manning (annexe D.3), la pièce de musique signée *Mains* d'Hodan Youssouf (annexe D.4) et le poème lyrique *COVID-19 à Montréal* de Theara Yim (annexe D.5) ont été présentés en format numérique.

En 2016, la chaîne vidéo Nowness a produit la vidéo musicale « Settle » de l'artiste australien Wishes (annexe D.6), où les paroles de la chanson ont été interprétées en langue des signes australienne et dans laquelle performe l'Auslan Stage Left.

Parmi les trois œuvres signées recensées au Festival Phénomena, il nous a semblé que, même si les créations vidéo ont été éditées dans la postproduction, l'utilisation d'un seul plan fixe limite la possibilité d'élargir et de faire évoluer l'espace do<sup>11</sup> signeur·se. Par ailleurs, dans la vidéo « Settle », nous pouvons apprécier l'utilisation de plusieurs plans afin d'agencer la narrativité, ainsi que d'un plus ample espace do signeur·se qui s'entremêle avec la danse.

Autre exemple à considérer est la recherche-crédation « C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde » (Leduc, 2016) qui, sous la forme de bandes désignées vidéographiques en langue des signes québécoise, présente des conversations avec des personnes et personnages sourd·es qui nous racontent leurs histoires et leurs vécus. Dans sa thèse, Leduc situe l'utilisation de la vidéo comme une forme d'écriture.

---

<sup>11</sup> Néologisme non-binaire qui remplace les déterminants « du » et « de la ». (Guilbaut Fitzbay, 2021)

### 1.5.1 La vidéo comme surface d'écriture

Dans la même lignée, il est important de mentionner Jolanta Lapiak, artiste qui brise les traditions phonocentristes dans la textualité et la poésie. Lapiak, qui travaille étroitement avec la langue des signes américaine et les médias, parle de l'écriture faite par le corps :

Mon corps est le principal instrument d'écriture. En arché-écriture, mon corps en performance écrit dans l'air avec ou sans matériaux. La vidéo n'est pas considérée pour moi comme une production traditionnelle d'images ; il est plutôt traité comme un papier numérique-temporel multidimensionnel sur lequel écrire. Les surfaces, pour moi, sont les matériaux qui captent une trace du langage. (Lapiak, 2021, notre traduction)

Puisque Leduc et Lapiak proposent la vidéo comme une surface sur laquelle on peut effectuer l'écriture à travers le corps, nous prenons le concept de *vidéodanse* de Maya Deren (1945), qui le considère comme un moyen de faire « sortir le danseur du théâtre et à lui donner le monde comme scène. Cela ne signifierait pas seulement éloigner la vue frontale fixe et les panneaux immobiles de la salle de théâtre, mais développer toute une série de nouvelles relations entre danseur et espace ».

Dans l'essai *Making Invisible Disability Visible : Productive Paradoxes of the Seen and Unseen in Recent Social Media Campaigns Produced by Disabled People* (Schatz et George, 2018), Susan G. Cumings mentionne qu'être présent·es aux productions médiatiques faites par des personnes handicapées « élargit la compréhension à la fois de modes de vie avec déficience et du potentiel des médias eux-mêmes<sup>12</sup> » (*Ibid.*). Quand nous nous confrontons aux réalités de personnes sourdes et handicapées, nous sortons du cadre normatif qu'érigent nos vies :

Grâce à des utilisations stratégiques de la visualisation d'internet et à la disponibilité (pour eux) des technologies numériques de photographie et d'édition, ils perturbent les économies de passage et exposent l'aptitude obligatoire à travers la représentation visuelle simultanée du passage et de la divulgation. (*Idem*)

---

<sup>12</sup> Traduction libre de l'anglais au français.

Reprenons Sundus Abdul Hadi pour conclure la problématique avec l'énoncé suivant : « le soin propre a des définitions infinies » (Abdul Hadi, 2020, p. 31). Cette citation met en évidence le fait que chaque individu est une entité complexe et que les stratégies de guérison varient d'une personne à l'autre. Pour l'autrice, le soin en communauté intervient dans une panoplie de possibilités : « les cérémonies, les rituels et les rassemblements communautaires deviennent des pratiques [de l'amour et de la guérison] importantes, qu'ils se déroulent dans des contextes spirituels, autour des tables de cuisine, des espaces publics ou des coins de rue » (*Idem*). Abdul Hadi (2020) pose la question : « Comment le soin peut-il être pratiqué dans un contexte quotidien et en période de lutte collective, alors que le traumatisme est si généralisé et que le soin devient un acte de survie ? ». Nous n'avons pas la réponse à cette question, mais celle-ci a certainement été un moteur de nos propres questionnements et de notre inspiration à promouvoir des outils de la guérison et de l'amour pour faire face aux iniquités systémiques.

#### 1.6 Question et objectifs de recherche

Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéressons à la représentation culturelle des personnes sourdes, à partir de leurs points de vue exprimés en langue des signes québécoise et à partir de leurs créations signées. En collaborant avec des artistes sourd·es, nous avons voulu interroger leur sentiment d'appartenance culturelle et artistique aux milieux des arts au Québec, et ce, en mobilisant l'amour comme force de changement social.

Notre question de recherche est la suivante : Quelles sont les expériences et réflexions des artistes sourd·es à propos des représentations culturelles sourdes, de leur sentiment d'appartenance culturelle et du rôle de l'amour comme force de changement ? Quant au volet de la création, il s'est plus précisément articulé autour de la question suivante : Comment la création performative en langue des signes québécoise favorise-t-elle l'appartenance culturelle des artistes sourd·es et la réappropriation de leurs (auto)représentations culturelles ?

Les objectifs de cette recherche sont les suivants : 1) Recueillir et documenter les perspectives de trois artistes sourd·es concernant les représentations culturelles sourdes et leur sentiment d'appartenance au milieu artistique et culturel au Québec; 2) À travers une recherche-création, les

convier à réaliser une création performative en langue des signes québécoise, portant sur les thèmes de l'amour, de l'appartenance et de la représentation culturelle de personnes sourdes.

### 1.7 Pertinence communicationnelle

La pertinence communicationnelle de cette recherche repose notamment sur l'apport des études culturelles dans le champ de la communication. En nous intéressant à la représentation culturelle de personnes sourdes, nous visons à étudier la manière par laquelle la représentation des personnes sourdes dans les milieux des arts au Québec peut s'émanciper des représentations stéréotypées produites par des personnes entendantes, et qui peuvent être comprises comme une pratique d'oppression. En s'appuyant sur les études culturelles comme cadre théorique et une méthodologie de recherche-crédation, nous souhaitons mettre en place un espace bienveillant et non audiste où les artistes sourd·es participant·es à ce projet puissent d'une part, partager leurs points de vue et, d'autre part, explorer un processus créatif autour des thèmes de la représentation culturelle et de l'appartenance. Cette collaboration avec les artistes convoqués se voulait une opportunité de créer des connaissances en communauté et de déployer des stratégies concrètes de désuprématisation dans le cadre d'une recherche menée par une personne entendant. Puisque « les artistes sourd·es ou handicapé·es souhaitent participer davantage à la culture et faire reconnaître leurs créations et leurs apports au monde des arts » (Leduc, 2020, p. 20), cette recherche visait à offrir des places de pouvoir aux personnes sourdes, afin qu'elles aient l'occasion d'élaborer une création.

### 1.8 Conclusion de section

Il est important de comprendre le contexte dans lequel les oppressions vécues par les personnes sourdes se sont développées, ainsi que de présenter les nuances permettant de mieux comprendre les réalités sourdes. Considérer les réalités sourdes via le modèle médical et eugéniste, et sous l'unique angle de la surdité, s'inscrit dans l'idée que c'est la personne sourde qui est porteuse d'un problème. Cependant, le concept de sourditude proposé par le chercheur sourd Paddy Ladd, déplace le problème sur le système et la société. De fait, ne pas être capable d'entendre n'est pas un problème pour bon nombre de personnes sourdes, cette inquiétude est principalement un problème pour les personnes entendantes. Dans ce chapitre, nous avons abordé l'enjeu des représentations des personnes sourdes, lesquelles sont encore façonnées majoritairement par la culture entendant

qui ne laisse pas ou peu de place aux personnes sourdes pour créer et exprimer leurs propres perspectives. En restreignant l'opportunité pour les personnes sourdes de s'autoreprésenter, les personnes entendantes contribuent à leur l'oppression. En ce sens, nous souhaitons participer à reconnaître la multiplicité de perspectives des personnes sourdes, via un projet de recherche-crédation où des artistes sourd·es auraient l'occasion de mettre de l'avant leurs propres représentations culturelles.

## CHAPITRE 2 : CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre présente le cadre théorique de notre recherche. La première partie détaille notre posture épistémologique en se penchant notamment sur les savoirs situés, la posture décoloniale et désuprématisante, la recherche féministe engagée et la notion de recherche engagée en arts. La seconde partie aborde le choix des études culturelles comme cadre d'analyse, une approche qui nous permet de mobiliser les notions de représentation culturelle, les théories de l'affect, la notion d'amour comme force de changement, ainsi que le concept d'appartenance.

### 2.1 Posture épistémologique

Quatre positionnements constituent notre posture épistémologique. En tant qu'artiste et chercheur·se, nous considérons important de présenter et décrire brièvement ces orientations qui nous ont motivés à entreprendre une recherche-crédation sur le thème de l'appartenance et de la représentation culturelle.

À cet égard, nous explorerons quatre aspects qui forment notre posture épistémologique. Tout d'abord, nous introduirons notre propre posture située. Puis, nous présenterons la théorie des savoirs situés, à partir des travaux de Donna Haraway, pour souligner l'importance du positionnement en tant que personne académique. Ensuite, nous examinerons la posture décoloniale, en abordant le travail de Sundus Abdul Hadi *Take Care of Your Self: The Art and Cultures of Care and Liberation*, puis en poursuivant avec *Decolonization is not a metaphor* d'Eve Tuck et K. Wayne Yeng, ainsi que *It's Not Decolonize, It's Desupremify* de Jolie Brownell. Enfin, après avoir documenté la recherche engagée à travers le prisme de Haraway, nous terminerons la section en se penchant sur l'engagement artistique, tel qu'examiné dans *Art et Politique : Nouvelles formes d'engagement au Québec* d'Ève Lamoureux.

### 2.1.1 Posture située

En tant qu'auteurice et jeune chercheur·se, nous avons ressenti le besoin de nous distancer des normes scientifiques et classiques de subjectivité et d'objectivité, afin de nous positionner comme chercheur·se dans l'académie. Cette remise en question critique était nécessaire et indissociable de ce projet, et elle nous a permis de marquer notre positionnement face à notre sujet de recherche. Les lignes qui suivent s'écartent des conventions de rigueur académique et nous optons pour une rédaction plus personnelle.

Comme mentionné dans l'introduction de ce mémoire, je ne suis pas une personne sourde. Je suis une personne entendante, un·e colon mexicain·e établi sur le territoire non cédé des communautés autochtones Haudenosaunee et Anishinaabeg. Je suis une personne non binaire et queer. Je suis une personne psychodivergent·e et neurodivergent·e qui a dû, et doit parfois encore, prendre des médicaments pour surmonter ces phases, désormais sporadiques. Je suis considéré·e comme une minorité visible selon le système colonial que nous appelons Canada. Je suis une minorité audible. Ce sont plusieurs de mes rattachements identitaires qui m'ont façonné·e et continuent de le faire en tant qu'artiste et jeune chercheur·se. Ces réflexions nous ont poussé·es à nous interroger sur l'importance de réaliser cette recherche depuis des approches féministes, décoloniales, immigrantes, désuprématissantes, queers, handicapées, sourdes et crip; qui, en dépassant les cadres normatifs, contribuent à faire progresser les connaissances, tant artistiques qu'académiques.

### 2.1.2 Savoirs situés

La capacité d'action et d'imputation que nous accordons aux personnes que nous étudions modifie radicalement la production de savoirs et théories sociales. Nous partageons l'avis de Haraway (2009) selon lequel en reconnaissant « la capacité d'action des "objets" étudiés », nous pouvons éviter des erreurs superficielles et des mauvaises représentations scientifiques. Haraway précise que les savoirs situés « requièrent de voir l'objet de connaissance comme un acteur et un agent, pas comme écran ou terrain ou ressource, et jamais comme l'esclave d'un maître qui réduit la dialectique à sa seule capacité d'action et à sa paternité de la connaissance "objective" » (2009, p.130). Reconnaître la diversité des influences qui façonnent notre identité et notre vision du monde signifie reconnaître qu'il n'y a pas une seule perspective permettant de comprendre la réalité. En

tant que société, bien que nous célébrions un ensemble de perspectives, elles sont nécessairement situées : elles varient selon l'individu et peuvent toutes être valides.

En prenant l'exemple de l'approche féministe, Donna Haraway (2009) suggère que « l'objectivité féministe est une affaire de place circonscrite et de savoir situé ». Elle estime qu'il est crucial de pouvoir identifier ce que nous connaissons et ce que nous ignorons. Dans le chapitre neuf du livre *Des singes, des cyborgs et des femmes (Ibid.)* qui porte sur les *Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle*, Haraway critique plusieurs épistémologies scientifiques comme le constructivisme, le relativisme et l'holisme. Elle considère que les « savoirs partiels, localisables, critiques qui maintiennent la possibilité de réseaux de connexion » (*Ibid.*) sont une alternative aux épistémologies qu'elle juge « indifférentes ». D'après elle, cette indifférence au « positionnement est une négation de la responsabilité et du questionnement critique » (*Ibid.*) de l'objectivité où les points de vue des « assujettis » ne sont pas pris en compte.

Dans la même lignée que Danielle Juteau-Lee (1981) qui s'est intéressée aux savoirs situés des minoritaires, Haraway situe les perspectives partielles dans une optique de partage, qu'elle considère comme « l'image privilégiée des épistémologies féministes » (*Ibid.*) où prévalent des multiplicités hétérogènes. La perspective, à l'instar de la subjectivité, est multidimensionnelle :

Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel ; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et donc capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre. (Haraway 2009, p.120)

En conclusion, nous reconnaissons pour notre recherche l'importance des savoirs situés, des « politiques et [d]es épistémologies de localisation, de positionnement et de situation, où la partialité, et non l'universalité, est la condition pour faire valoir ses prétentions à la construction d'un savoir rationnel » (Haraway, 2009). Nous valorisons les connexions et les découvertes inattendues que permettent les savoirs situés, les considérant comme une manière plus équitable d'élargir la notion d'objectivité dans la quête d'une rationalité contextualisée.



### 2.1.3 Posture décoloniale et désuprématisante

Tel que mentionné à la section 1.2, nous reconnaissons l'importance d'utiliser un autre terme que « décolonisation » quand il est question de déconstruire les rapports de pouvoir qui assujettissent les communautés sourdes et pour cela il nous semble ainsi plus approprié d'utiliser le concept « désuprématiser » de Jolie Brownell (2021). Toutefois, en plus d'une posture désuprématisante, il nous importe tout de même d'adopter une posture décoloniale.

Il est important pour nous de parler du décolonialisme et de mobiliser les conversations autour de ce sujet puisque, comme exprimé par Abdul Hadi, « la suprématie blanche, le privilège blanc et l'eurocentrisme définissent toujours l'industrie des arts et établissent souvent la norme pour les industries internationales également » (2020, p. 46). En remettant en question les pratiques culturelles actuelles, nous souhaitons contribuer à contrer les oppressions systémiques et à faciliter l'inclusion des acteurs·trices culturelles et artistiques de la diversité.

En 2012, les chercheur.es Eve Tuck et K. Wayne Yang ont affirmé que « la décolonisation n'est pas une métaphore » (Tuck et Wayne Yang, 2012). Dans cet article, iels établissent une définition positionnée du colonialisme, qui vise à maintenir et à renforcer la domination d'une nation et de son élite blanche<sup>13</sup> via des méthodes structurelles et interpersonnelles de contrôle et d'oppression, telles que « la ségrégation, le désinvestissement, la surveillance et la criminalisation » (*Ibid.*). En ce sens, nous sommes d'accord avec Eve Tuck et K. Wayne Yang (2012) quand iels expriment que :

Lorsque la métaphore envahit la décolonisation, elle tue la possibilité même de la décolonisation ; il recentre les blanchissements, il réinstalle la théorie, il étend l'innocence au colon, il entretient l'avenir du colon. Décoloniser (un verbe) et décoloniser (un nom) ne peuvent pas facilement se greffer sur des discours/cadres préexistants, même s'ils sont critiques, même s'ils sont antiracistes, même s'ils sont des cadres de justice. Ils facilitent l'absorption, l'adoption et la transposition de la décolonisation est encore une autre sorte d'appropriation par les colons. Quand nous écrivons sur la décolonisation, nous ne proposons pas une métaphore, ce n'est pas une

---

<sup>13</sup> Nous utilisons les termes blanc.che (*white*) et blanchité/blanchitude (*whiteness*) dans le même ordre que Tuck et Wayne Yang pour reconnaître que la blancheur s'étend au-delà du phénotype.

approximation d'autres expériences d'oppression. La décolonisation n'est pas un terme échangeable pour les autres choses que nous voulons faire pour améliorer nos sociétés et nos écoles. La décolonisation n'a pas de synonyme (Tuck et Wayne Yang, 2012, notre traduction).

Tuck et Wayne Yang mentionnent que « le colonialisme et sa décolonisation impliquent et perturbent tout le monde » (*Ibid.*). Dans cette optique, Abdul Hadi considère que la décolonisation « doit se produire aux niveaux individuel et collectif et est enracinée dans l'autodétermination, l'autonomisation et la pensée critique » (2020, notre traduction).

Dans le cadre de cette recherche, nous adoptons une posture désuprématisante et décoloniale, en nous appuyant sur les principes fondamentaux du processus décolonial selon Abdul Hadi : 1) l'autodétermination, comprise comme le degré avec lequel un individu attribue ses actions à un sentiment de choix (Tessier et al., 2015); 2) l'émancipation, qui permet de « s'affranchir d'un état d'assujettissement ou de dépendance » (Eneau, 2017) et finalement ; 3) la pensée critique, conçue comme le processus intellectuel délibéré qui permet de « conceptualiser, appliquer, analyser, synthétiser et/ou évaluer des informations afin d'orienter ses convictions et actions » (Fisher et Scriven, 1997).

#### 2.1.4 Recherche féministe et engagée

Notre posture de recherche engagée s'inscrit notamment dans le sillon des approches féministes. En partant du positionnement féministe, notamment des savoirs situés de Haraway (2009), nous reconnaissons que la création de connaissances n'est pas fixe et la participation de plusieurs perspectives partielles est requise afin de construire des savoirs plus hétérogènes. À cet égard, elle souligne :

C'est parce que l'incorporation féministe résiste à la fixation et se montre insatiablement curieuse des réseaux de positionnement différentiel. Il n'y a pas de point de vue féministe unique parce que nos plans demandent trop de dimensions pour que cette métaphore étaye nos vues. Mais l'objectif des théoriciennes féministes, qui ambitionnent une épistémologie et une politique de positionnement engagé et responsable, reste éminemment décisif. Le but recherché ce sont des récits plus justes du monde, c'est-à-dire une « science ». (Haraway, 2009, p.126)

Par ailleurs, la localisation consiste à tenir compte des vulnérabilités et à remettre en question les politiques de fermeture, généralement perçues comme immuables. Pour paraphraser Althusser, l'objectivité féministe se rebelle contre « la simplification en dernière instance » (*idem.*). C'est en refusant la simplification de notre sujet de recherche, de notre posture épistémologique, et de notre combat pour une culture équitable et diverse que nous ancrons cette étude dans une démarche engagée. D'autres auteur·es mettent également en avant l'importance de diversifier les perspectives, comme Paul B. Preciado (2021) dans son ouvrage « Je suis un monstre qui vous parle ». Abordant la vision oppressante des psychanalystes lors d'une journée internationale de l'École de la Cause freudienne à Paris en novembre 2019, il propose d'« élaborer collectivement une épistémologie capable de rendre compte de la multiplicité des vivants, sans réduire le corps » (Preciado, 2021). Pour nous, cette prise en compte de la multiplicité signifie de considérer la sourditude et les personnes sourdes dans une perspective complexe cherchant à se dissocier des représentations stéréotypées de ce que cela peut vouloir dire, d'être sourd·e.

#### 2.1.4.1 Engagement artistique

Dans le cadre de cette recherche, notre manière d'aborder l'engagement s'inscrit dans la perspective de l'engagement artistique. Dans son ouvrage « L'art et la politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec » (2009), la chercheure Ève Lamoureux a exploré l'art engagé au Québec, particulièrement dans les arts visuels de 1990 à 2006. Elle a étudié les mouvements artistiques à partir de l'avant-gardisme, où l'engagement artistique et politique s'est affirmé au XX<sup>ème</sup> siècle. Elle a également interviewé plusieurs artistes québécois·es pour recueillir leurs définitions de l'engagement en art, et iels ont listé « une série de caractéristiques qu'iels associent » à ce concept (Lamoureux, 2009, p.132).

D'abord, l'engagement artistique implique la mise en avant de la subjectivité de l'artiste, un refus de la neutralité, et une préoccupation dépassant les simples dimensions esthétiques de l'art (*Ibid.* p.133). L'artiste doit être conscient·e de son positionnement et de ses convictions, tout en restant ouvert·e aux préoccupations sociétales. Ensuite, « l'engagement en art doit aussi déboucher sur une prise de position, pas nécessairement partisane au sens politique du terme, mais défendant une certaine perspective sur le monde » (*idem.*). Troisièmement, « l'engagement peut aussi être tributaire de l'attitude de l'artiste, de son attention, son ouverture, son écoute, son accueil des

autres » (*idem.*). Quatrièmement, « l'art engagé ou critique exige que l'artiste soit associé à un collectif afin de réellement pouvoir exercer une influence » (*Ibid.* p.134). Cinquièmement, « certains artistes réfléchissent sur la résonance politique de l'art. En fait, ils définissent leur conception du politique » (*idem.*) que ce soit à travers les politiques institutionnelles, par l'action sociale citoyenne ou par la contestation de normes. Si nous sommes d'accord avec les trois premières et la dernière perspective des artistes susmentionnées, nous avons une réserve quant à la quatrième caractéristique. En effet, nous ne considérons pas que l'affiliation des artistes à un ou plusieurs organismes soit nécessaire afin de valider l'influence que l'engagement en art peut avoir sur un groupe de personnes. Cependant, nous reconnaissons que l'adhésion peut être bénéfique pour certain·es.

Parmi ces cinq caractéristiques, nous identifions des valeurs « progressistes », « pertinentes » et « émancipatoires » que les intellectuelles tout comme les artistes peuvent considérer comme essentielles dans leur démarche de travail. Depuis le XXème siècle, les artistes sont perçus à l'instar des intellectuels, « comme compétents à s'exprimer sur les enjeux sociopolitiques. Ils peuvent légitimer ou délégitimer le pouvoir » (*Ibid.* p.14). Cela s'explique par le fait que « les artistes sont des acteurs sociaux profondément influencés par le contexte culturel, social et politique de leur époque » (*Ibid.* p.12). Le travail dans l'art engagé ne prend pas la forme d'« exercice concret du pouvoir », mais agit plutôt comme une « influence sur l'opinion citoyenne » (*idem.*) dans le contexte où les artistes évoluent.

Finalement, tout comme la politique, la scène artistique postmoderne « se caractérise par l'hétérogénéité et la multiplication des perspectives et, donc, par une perte des repères normatifs, universalistes et homogénéisants » (*Ibid.* p.21). Ainsi, nous avançons que cette remise en question des cadres normatifs résulte d'un travail engagé auprès des communautés, que ce soit à travers la recherche engagée, l'engagement artistique ou la recherche-création.

## 2.2 Les études culturelles comme cadre d'analyse

Le principal cadre théorique mobilisé dans le cadre de notre recherche se fonde sur les études culturelles, notamment les travaux de Stuart Hall, et plus précisément sur les notions de représentation culturelle, du sentiment d'appartenance et les théories de l'affect et la notion

d'amour comme force de changement, qui seront discutées à travers les écrits de bell hooks, Sarah Ahmed et Natalie Loveless.

### 2.2.1 Études culturelles et représentations culturelles

Depuis leur fondation en Angleterre, les études culturelles (*Cultural Studies*) ont évolué avec le passage du temps et à travers l'histoire. De façon générale, les études culturelles représentent l'« ensemble des disciplines ayant pour objet l'étude de la culture des sociétés industrialisées, notamment par l'analyse de phénomènes aux formes complexes comme la littérature, le cinéma, la mode ou la publicité » (Office québécois de la langue française, s. d.). Ces études reposent sur les théories de la culture et sur « la façon dont ces théories s'appliquent dans la vie quotidienne. » (*Ibid.*)

Dans le cadre de notre recherche, les études culturelles que nous mobilisons sont celles qui s'inscrivent dans le courant des *Cultural Studies* et qui permettent notamment de s'intéresser aux « sous-cultures » (Van Damme, 2004). Comme le souligne Éric Maigret, « les *cultural studies* sont le révélateur de phénomènes culturels nouveaux, difficilement analysables par les sciences humaines qui ont été institutionnalisées il y a un siècle » (Maigret, 2013).

Figure éminente des études culturelles britanniques, Stuart Hall offre une contextualisation historique de l'évolution des études culturelles :

Les études culturelles étaient un ensemble de disciplines « engagées », abordant des questions délicates, mais pertinentes sur la société et la culture contemporaines, souvent sans bénéficier de ce détachement ou de cette distance académique que le seul passage du temps confère parfois à d'autres domaines d'études. Le « contemporain » — qui définissait par ailleurs trop étroitement nos termes de référence — était, par définition, difficile à gérer. Cette tension (entre ce que l'on pourrait vaguement appeler les préoccupations « politiques » et intellectuelles) a façonné les études culturelles depuis lors. (Hall, 2006)

Ces préoccupations politiques et intellectuelles évoquées par Hall sont également soulignées par Johnson, qui affirme que « les études culturelles peuvent être définies comme une tradition intellectuelle et politique, dans ses relations avec les disciplines académiques, en termes de paradigmes théoriques, ou par ses objets d'étude caractéristiques » (Johnson, 1986, p.41). Dans son

ouvrage *What is cultural studies anyway?* Johnson avance « qu'il existe trois modèles principaux de recherche en études culturelles : les études basées sur la production, les études basées sur les textes et les études sur les cultures vécues » (*Ibid.* p.72-73). Sur ce dernier point, Johnson conclut que l'étude de cultures vécues est « étroitement associée à une politique de "représentation" défendant les modes de vie de groupes sociaux subordonnés et critiquant les formes publiques dominantes à la lumière de sagesses cachées » (*Ibid.* p.73). En ramenant aux sphères publiques les sujets qui sont souvent traités dans le privé, « un tel travail peut même aspirer à contribuer à donner un tour hégémonique ou non-corporatif à des cultures qui sont habituellement privatisées, stigmatisées ou mises au silence » (*idem.*)

Nous nous appuyons sur les études culturelles dans cette recherche pour diverses raisons. Dans un premier temps, nous avons identifié un déficit d'accessibilité dans les arts performatifs concernant les personnes sourdes et il nous a semblé que cet enjeu était intimement lié à celui de la représentation culturelle. En effet, ce manque d'accessibilité pose problème pour les personnes sourdes, car non seulement elles ne peuvent pas participer et bénéficier pleinement de la richesse culturelle, mais elles sont aussi sous-représentées dans les œuvres artistiques. Il est rare de tomber sur une pièce de théâtre, de danse, un film ou une émission télévisée qui inclut des personnages sourd·es. Bien qu'il y ait des œuvres culturelles mettant en scène des personnes sourdes, ces représentations sont souvent stéréotypées et ne reflètent pas la réalité des personnes sourdes et leur porte préjudice. En ce sens, Hall observe que :

Il n'existe pas de culture populaire authentique et autonome échappant au champ de forces des relations de pouvoir et de domination culturels [...] [L]es industries culturelles ont en effet le pouvoir de réélaborer et de refaçonner ce qu'elles représentent et, à force de répétition et de sélection, d'imposer et d'implanter des définitions de nous-mêmes qui correspondent plus facilement aux descriptions de la culture dominante ou hégémonique (Hall et *collab.*, 2017).

Ces dernières années, des films ont été réalisés où non seulement les personnes sourdes sont au cœur de l'intrigue, mais où les créateurs et les producteurs sont eux-mêmes sourds. Citons en exemple le film « CODA » (Heder, 2021) et le documentaire « Audible : vaincre sur tous les terrains » (Ogens, 2021). Malgré une visibilité croissante des réalités des personnes sourdes dans les œuvres culturelles, la culture dominante, entendante, dicte toujours les normes de production artistique et culturelle. En prenant l'exemple des films « CODA » et « Audible », nous soutenons

qu'une représentation fidèle des réalités des personnes sourdes nécessite que celles-ci prennent en main leur propre représentation, sans se limiter aux représentations façonnées par des entendants.

À cet égard, Mouloud Boukala note que les autoreprésentations sont essentielles car elles sont « [des] mode[s] de connaissance capable[s] de rendre compte des transformations qui façonnent les pratiques sociales individuelles et collectives » (Boukala, 2016, p.196). Dans son étude « La mise en images de soi des jeunes Montréalaises d'origine haïtienne : entre autoreprésentation et hétérovalidation » (2016), Boukala a exploré comment les œuvres culturelles peuvent révéler les potentialités inhérentes à la représentation de soi et comment elles permettent une connexion profonde avec la personne représentée, en montrant des fragments de son intimité et de sa condition sociale (Boukala, 2016, p.196). Les représentations et autoreprésentations sont cruciales pour la vie en société et entre les sociétés. Boukala cite Edward Saïd pour souligner l'importance des représentations, considérées comme « une forme de l'économie humaine » (Saïd 2014 : 15, *dans* Boukala, 2016, p. 195). Entre autres, l'autoreprésentation pourrait être ainsi définie :

Processus de réforme et de diversification de soi [qui] permet de changer de place, d'adopter de nouvelles postures et de nouveaux traits, de bouleverser le poids des déterminismes, de s'inventer une vie meilleure. Se figurer est alors un moyen de « travailler » sa vie, de réviser le présent en côtoyant des possibles. (Boukala, 2016, p.212)

En s'engageant dans un travail d'autoreprésentation, les personnes sourdes peuvent contester les cadres normatifs et envisager des futurs plus équitables, contribuant ainsi à contrer l'impact des oppressions systémiques dans leur vie et qui prévalent encore dans de nombreux environnements.

### 2.2.2 Représentations culturelles des personnes sourdes

Nous avons abordé dans le premier chapitre les oppressions eugénistes subies par les personnes sourdes depuis le 19<sup>ème</sup> siècle. Toutefois, au 20<sup>ème</sup> siècle, alors que le mouvement de défense des droits des personnes handicapées prenait de l'ampleur, l'essor des représentations dans les médias populaires et d'information reflétant des conceptions individualisées et médicalisées du handicap a été critiqué par des spécialistes du handicap :

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'approche individuelle du handicap — qui trouve son diagnostic et sa solution dans les connaissances médicales — était solidement ancrée. L'accent est mis sur « l'anormalité », le désordre ou la déficience corporelle, et la manière dont celle-ci « cause » à son tour un certain degré de « handicap » ou de limitation fonctionnelle... Cela constitue la base d'une approche de la « tragédie personnelle », où l'individu est considéré comme une victime, et comme quelqu'un qui a besoin de soins et d'« attention », et qui dépend des autres... (Barnes, Mercer and Shakespeare *dans* Sandell et al., 2010, p.4, notre traduction)

Des militant·es se sont mobilisé·es pour dénoncer ces représentations réductrices, cherchant à introduire des alternatives qui inverseraient les stéréotypes négatifs et remettraient en question la vision du handicap comme une tragédie personnelle (Barnes et Mercer 2003; Oliver 1996 *dans* Sandell et *collab.*, 2010, p.5). Des personnes handicapées du monde entier se sont engagées dans cette longue et complexe bataille pour contrer ces représentations oppressives. Elles ont proposé des analyses du handicap plus progressistes et sociocontextuelles, qui remettent en question les préjugés individualistes et médicalisés :

Au cœur de la réalisation des droits des personnes handicapées, il y a eu le désir de provoquer un changement généralisé et radical dans la façon dont le handicap est conçu — loin de « l'hypothèse culturelle selon laquelle le handicap est assimilé à la dépendance, à l'invalidité et à la tragédie », à « la demande politique selon laquelle le handicap soit défini [...] en termes d'oppression sociale, de relations sociales et de barrières sociales » (Shakespeare 2006 : 31 *dans* Sandell *et al.*, 2010, p.10, notre traduction).

Des militant·es et des expert·es soulignent l'impact que les représentations culturelles de personnes sourdes et handicapées ont sur leur quotidien. Elles peuvent soit renforcer et façonner les préjugés, soit contribuer à une compréhension plus respectueuse et équitable de la différence (Sandel et *collab.*, 2010). Depuis plus de deux décennies, des militant·es avancent que les représentations culturelles déterminent et reflètent les façons de percevoir, de penser et de parler du handicap (Gartner et Joe 1987; Hevey 1992; Oliver 1996 *dans* Sandell et *collab.*, 2010, p. 3). Certains praticien·nes se sont efforcés d'intégrer les perspectives et opinions de communautés traditionnellement marginalisées dans les discours muséaux, bien que les représentations des personnes handicapées soient restées largement absentes jusqu'à récemment (Sandell et *collab.* 2010, p.3). Il est donc essentiel de promouvoir l'autoreprésentation des personnes sourdes pour contester les représentations stéréotypées associées aux personnes sourdes et handicapées.



### 2.2.3 Les théories de l'affect et l'amour comme force de changement

Si les études culturelles ont permis de s'intéresser aux cultures minorisées, les théories de l'affect développées à partir des années 1990 ont permis pour leur part de remettre en question la division corps-esprit si présente dans la pensée occidentale (Greg et Seigworth, 2010; Massumi, 2002; Kosofsky Sedgwick, 2003). Si la tradition académique a donné beaucoup d'importances aux savoirs rationnels, les théories de l'affect donnent une importance à d'autres façons de construire des connaissances : « les théories de l'affect suggèrent une critique d'écoute qui tenterait de mettre en mots ce qui est linguistiquement intraduisible » (Michelucci et al. 2016).

L'intérêt pour une épistémologie de l'affect, de l'amour et du soin est évoqué dans l'ouvrage *All about love: New visions* de bell hooks (2018). Elle guide le lecteur à travers plusieurs étapes de l'amour, le considérant non seulement comme une émotion ou un sentiment, mais également comme une force motrice qui nous incite à agir avec bienveillance envers autrui et nous-mêmes. Selon hooks, cette impulsion d'agir avec amour envers les autres peut mener à des changements politiques et sociaux.

Dans la lignée de la perspective de hooks, Sarah Ahmed dans *Sociality of emotions* avance que les émotions se forment dans nos relations avec les autres et les objets (Ahmed, 2014 dans Mensah et Larose, 2021). Elle soutient que l'affect révèle les relations sociales et suggère que les émotions et les sentiments sont collectivement construits, avec une dimension résolument politique (*Ibid.*). Si les émotions sont le reflet de nos relations, alors « ces relations sont régies par des normes sociales, sources de privilèges pour certains et d'oppressions pour d'autres » (Ahmed, 2017, p.126 dans Mensah et Larose, 2021).

Pour sa part, Natalie Loveless envisage l'amour comme une méthodologie. Iel explore l'amour à travers la recherche-création, introduisant le concept de *polydisciplinamory*, une fusion du polyamour et de la polydiscipline guidée par l'amour et le désir. Au lieu de permettre à la discipline de dicter les questions et méthodes appropriées, Loveless suggère de se laisser guider par l'amour. Iel décrit l'amour comme :

[une] chose motivée et disruptive plutôt qu'une relation apaisante. C'est un lieu de résistance, à défaire et à refaire. L'amour n'est pas l'*agape* inconditionnelle; l'amour est l'érotisme conditionnel auquel nous sommes redevables, en nous invitant à avancer, normalement sans pouvoir nous empêcher. Et c'est vers la question de cette attirance érotique que maintenant nous nous tournons. (Loveless, 2019, p. 76, notre traduction)

Pour Ahmed et pour Loveless, l'amour, l'affect et les émotions sont vues comme des éléments clés pour établir des connexions avec tous les êtres vivants et inanimé·es d'un environnement. Pour nous, l'amour est un moteur d'engagement, une action émancipatrice; l'affect est un dispositif collectif, social et politique; et les émotions deviennent une méthode. En somme, ce sont des épistémologies et des méthodologies basées sur l'engagement et les relations affectives qui nous aideront à aborder la problématique de notre travail avec les artistes participant·es à la recherche-création. Nous soutenons qu'une approche de l'amour et de l'affect, qu'elle soit théorique ou méthodologique, est la meilleure façon d'envisager une collaboration entre sourd·es et entendant·es. Lorsque l'amour est déployé dans le champ culturel, politique ou social, les luttes et les convictions des un·es devient celles d'autres, en nous permettant d'agir pour le bienfait de toutes et tous.

#### 2.2.4 Désirer le sentiment d'appartenance

De façon sommaire, le sentiment d'appartenance est « le sentiment de faire partie d'un groupe et de s'y sentir bien, important et respecté. Il s'agit, en quelque sorte, du degré d'identification d'[une personne] à [un] groupe » (Observatoire de la formation professionnelle du Québec, 2023, p.3).

Cependant, pour Elspeth Probyn le sentiment d'appartenance va plus loin de « ce que le terme identité peut comprendre, une cohabitation qui va au-delà du concept limité de tolérance » (Probyn, 1996, p.5, notre traduction). L'autrice passe du concept d'« identité » à celui d'« appartenance » parce qu'elle considère que ce dernier « rend plus précisément compte du désir d'une certaine sorte d'attachement, que ce soit à des personnes, à des lieux ou à des modes d'être, et à la manière dont les individus et les groupes sont pris dans le désir d'appartenir, de devenir » autre (*Ibid.* p.19). Dans son livre *Outside Belongings* (1996), Probyn analyse l'environnement architectural montréalais des balcons, principalement dans son voisinage, pour réfléchir à la façon dont « les gens s'entendent, comment s'articulent les différentes formes d'appartenance, comment les individus conjuguent la différence dans les manières d'être et comment les désirs de devenir se manifestent dans les

circonstances quotidiennes » (*Ibid.* p.5). Elle s'intéresse principalement aux « manières d'être » et aux « désirs de devenir autre », ce qu'elle appelle l'appartenance. Pour faire écho au désir érotique de Natalie Loveless, Probyn mentionne que le désir est « ce qui huile les lignes du social [...] C'est par et avec le désir que l'on figure les relations de proximité à l'autre et les autres formes de socialité » (*Ibid.* p.13)

Le sentiment d'appartenance ne se restreint pas au fait de s'identifier à un groupe social, il est aussi, et surtout, le désir d'appartenir à des nouvelles manières d'être et de devenir autre, ou plutôt, que l'autre nous considère autrement. Ce désir d'appartenance encourage le changement de perspectives à l'égard des personnes sourdes. En 2021, Véro Leduc et l'équipe de la Chaire de recherche du Canada sur la citoyenneté culturelle de personnes sourdes et les pratiques d'équité culturelle ont mené la recherche « On vous fait signe » à Montréal, Québec, Ottawa et Toronto, portant sur la citoyenneté culturelle des personnes sourdes et les pratiques d'accessibilité culturelle. Cette recherche a abouti à la production d'une capsule vidéo intitulée « Se sentir appartenir »<sup>14</sup>, qui explore le sentiment d'appartenance culturelle, via la réflexion de onze artistes sourd·es.

### 2.3 Conclusion de section

Dans ce cadre théorique, nous avons présenté dans un premier temps la posture épistémologique qui guide cette recherche-création, son terrain et l'analyse des résultats. Cette posture épistémologique définit le positionnement que nous avons cherché à adopter tout au long de cette recherche. La recherche engagée, les savoirs situés et la posture décoloniale et désuprématisante sont étroitement liées, convergeant dans leur dimension critique afin de nous permettre d'être un·e meilleur·e allié·e, un·e chercheur·e engagé·e et d'inscrire notre approche dans celle de l'artivisme, c'est-à-dire, de l'« art engagé et engageant, [qui] cherche à mobiliser le spectateur, à le sortir de son inertie supposée, à lui faire prendre position » (Lemoine et Ouardi, 2010). Dans un deuxième temps, nous avons cherché à expliciter de quelles façons les études culturelles nous permettent de

---

<sup>14</sup> Leduc, V. et al (2021) Se sentir appartenir. Vidéo, durée 11 min. Production dans le cadre de la recherche On vous fait signe! Citoyenneté culturelle des personnes sourdes et pratiques d'accessibilité culturelle. [https://youtu.be/LO\\_iazhghQ8](https://youtu.be/LO_iazhghQ8)

mieux appréhender la question de la représentation culturelle, notamment celle des personnes sourdes. Nous avons également mobilisé les théories de l'affect et l'amour comme force de changement, qui nous fournissent un fondement conceptuel pour mener la création performative et les entretiens de groupe. Elles nous permettent aussi d'approcher nos pratiques artistiques avec une curiosité et une bienveillance pour réfléchir aux possibilités de transformation sociale, que la singularité de chaque individu enrichit.

La principale raison qui nous a conduit à utiliser ces concepts repose sur notre souhait de contribuer à soutenir le développement de représentations culturelles plus justes, réalisées par les personnes directement concernées. Nous croyons que les autoreprésentations favorisent la déconstruction des préjugés et des stéréotypes entourant les réalités des personnes sourdes et handicapées.

## CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, nous décrivons l'approche méthodologique adoptée pour ce projet de recherche, présentons la stratégie de collecte et d'analyse des données, détaillons les critères de participation et le processus de recrutement, et proposons un portrait des artistes sélectionné·es. Puis, après avoir abordé les considérations éthiques, nous décrivons le déroulement du terrain de recherche.

### 3.1 Approche méthodologique

Ce projet de recherche s'appuie sur une démarche méthodologique qualitative. Plus spécifiquement, nous avons opté pour une approche de recherche-création, qui nous a conduit à élaborer une création performative avec trois artistes et à mener des entretiens de groupe semi-dirigés.

#### 3.1.1 La recherche qualitative

La recherche qualitative englobe les formes de recherche sur le terrain qui portent un intérêt aux discours, aux expériences et aux récits de vie (Paillé et Mucchielli, 2021). Cette méthode nous offre la possibilité d'étudier les phénomènes sociaux directement dans leur contexte naturel (Sawadogo, s. d.). La pertinence de cette méthode qualitative pour étudier les perceptions est indéniable. Elle a été choisie parce qu'elle nous donne accès aux émotions, sentiments et expériences personnelles des individus concernés, enrichissant ainsi notre compréhension de leurs réalités (*idem.*). Ainsi, la recherche qualitative, sous forme de recherche-création incluant la réalisation d'entretiens de groupe, nous a permis d'explorer les perspectives d'artistes sourd·es quant à leur expérience des enjeux d'accessibilité et de représentation culturelles et leurs (auto)représentations dans les arts performatifs. Nous avons choisi une approche qualitative exploratoire car nous ne cherchons pas à produire des données généralisables, mais à mieux comprendre l'expérience d'un petit échantillon représentatif.

La méthodologie de ce projet de recherche est une recherche-création comportant un volet de création d'œuvres performatives en langue des signes québécoise (LSQ) menée avec trois artistes sourd·es et un volet d'entretiens semi-dirigés en groupe, afin d'approfondir le thème de la

représentation culturelle et du sentiment d'appartenance des artistes sourd-es. Les avantages des entretiens semi-dirigés sont multiples :

Dans ce type d'entrevue, le ou la participant-e est libre de s'exprimer. [...] cette méthode permet d'explorer en profondeur les différentes facettes de l'expérience de la personne, [...] et] de mettre également l'accent sur les non-dits tels que les mimiques, les gestes, bref le non verbal. L'entretien permet d'expliquer, de comprendre, d'apprendre et d'approfondir l'univers de l'autre (Savoie Zajc, 2010). L'importance de l'entretien réside dans la nécessité de s'attacher au singulier pour remonter au général. (Michelat, 1975, Poupart 1997 et Muchielli, 2009 *dans* Sawadogo, s. d.)

Avant de détailler le terrain de recherche et les outils de collectes de données, nous présentons la méthodologie de recherche-crédation.

### 3.1.2 La recherche-crédation

La recherche-crédation est souvent source de questionnements conceptuels en raison de ses nombreuses approches et usages variés. Dans certains pays comme l'Angleterre ou l'Australie, cette approche récente en sciences sociales et humaines est typiquement définie comme une « pratique de recherche » (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 5-6, notre traduction). Aux États-Unis, elle est perçue comme une « recherche basée sur les arts » (*idem.*). Bien que cette démarche ne soit pas nouvelle, son acceptation et sa reconnaissance au sein du monde académique le sont davantage. Chapman et Sawchuk (2012, p.15) définissent quatre variantes de cette méthodologie : 1) la recherche pour la création ; 2) la recherche à partir de la création ; 3) les présentations créatives de la recherche, et enfin; 4) la création en tant que recherche, une approche qui retient particulièrement notre attention :

[elle] [i]mplique l'élaboration de projets où la création est requise pour faire émerger la recherche. Il s'agit d'enquêter sur la relation entre la technologie, la collecte et la révélation à travers la création (à la suite de Franklin, 1992, et Heidegger, 1977, où la « technologie » évoque un état d'esprit et une pratique de l'artisanat autant qu'un « équipement »), tout en cherchant à extraire des connaissances du processus (Chapman et Sawchuk, 2012, p.19).

Ainsi, le processus devient lui-même source de connaissances « en tant que travail créatif, et non simplement à travers leur analyse et leur interprétation » (*Ibid.*, p.21). Gosselin et Le Coguic (2006, p.2) soulignent également que la pratique est de plus en plus perçue comme un espace

unique de connaissances et un lieu de développement théorique. Le travail artistique et créatif présente donc des « implications épistémologiques » (Chapman et Sawchuk, 2012), car il participe activement à l'évolution de la connaissance à partir de la pratique artistique. La recherche-crédation se démarque ainsi des pratiques et des normes académiques traditionnelles :

[Elle] remet en question les cadres normatifs qui ont traditionnellement structuré les contributions académiques à la connaissance, perturbant les paradigmes dominants des méthodologies qualitatives et quantitatives dans le processus. En tant que forme d'analyse culturelle, la recherche-crédation participe du spectacle de l'œuvre d'art et de sa démonstration de cadres alternatifs pour comprendre, communiquer et diffuser les connaissances. C'est aussi ce qui définit la recherche-crédation comme une intervention épistémologique au niveau de la méthodologie académique. (Chapman et Sawchuk, 2012, p.23, notre traduction)

Natalie Loveless observe également que cette démarche bouscule les manières traditionnelles de produire du savoir:

[I]a recherche-crédation suggère un mode de production de connaissances qui fait plus que simplement contribuer aux domaines existants de données interdisciplinaires et disciplinaires. Au lieu de cela, sans éviter les asymétries des différences disciplinaires hiérarchiques, elle tombe en dehors de ces cadres intellectuels, remettant en question les divisions pratique/théorie en contrôlant ce qui compte comme un objet et une méthode valide, dans quel cadre disciplinaire, où, quand et comment. (Loveless, 2019, p.70, notre traduction)

Notre choix de la méthodologie de recherche-crédation est motivé par la flexibilité qu'elle offre. Elle n'impose pas de cadre rigide, permettant ainsi d'intégrer divers éléments de création et de réflexion tout au long du processus. Cette ouverture visait aussi à offrir aux artistes sourd-es la liberté de s'approprier les outils et de les remettre en question, afin que leurs perspectives puissent guider la recherche. Le choix d'une démarche en recherche-crédation collaborative visait aussi à éviter la reproduction des dynamiques de pouvoir traditionnelles qui peuvent influencer le processus de recherche, notamment entre chercheur-ses et participant-es ou entre personnes entendant et sourdes. Concrètement, la dimension collaborative s'est incarnée dans la réalisation du terrain de recherche. Par exemple, les artistes étaient invité-es à choisir une forme et un thème qui leur convenait (poème, musique signée, etc.) et pouvaient choisir de faire une création en solo ou en collaboration avec les autres participant-es.

## 3.2 Terrain de recherche

Le terrain de recherche se composait de deux volets : un volet de création performative et un volet d'entrevues de groupe. Le terrain a eu lieu à l'automne 2022. Suite à l'organisation du terrain (recrutement, embauche des interprètes français-LSQ, location d'un studio de danse), la première séance d'une durée de 40 minutes (en ligne) a été organisée le 25 novembre pour présenter la recherche et le formulaire de consentement. Le 12 décembre, la deuxième séance (en co-modal) d'une durée de 3h15 a comporté le premier entretien de groupe et la séance de création. La troisième séance (en présentiel) d'une durée de 1h45 a eu lieu le 22 décembre et a permis de réaliser le deuxième entretien de groupe.

### 3.2.1 Entretiens semi-dirigés

Deux entrevues de groupe semi-dirigées ont été réalisées. Nous avons choisi cette technique car la thématique est présentée à l'avance et elle nous permet d'utiliser des grilles d'entrevue, tout en laissant une ouverture à ce qui émerge (Combessie, 2007). Nous souhaitons instaurer un esprit collaboratif dans lequel les artistes ne se sentiraient pas instrumentalisés. Il était important pour nous de « recueillir une “parole collective”, produite dans une interaction de groupe » (*Ibid.*). Cette technique est utile notamment lors des échanges avec des « groupe[s] particulièrement dominé[s], stigmatisé[s] ou infériorisé[s] » (*Ibid.*). La discussion portait sur des émotions et événements tant négatifs que positifs, et leur partage peut être vu comme « la production d'une “vérité” commune ajustée à la composition du groupe et à la conjoncture » (*Ibid.*).

Les deux entretiens devaient se dérouler en présentiel. Cependant, le premier s'est déroulé en formule bimodale (en présentiel et en ligne) au White Wall Studio, et le deuxième entièrement en présentiel dans un local de l'UQAM, en utilisant des grilles de questionnement (Annexes C.1 et C.2). Le premier échange avec les artistes sourd·es avait pour but de connaître leur sentiment d'appartenance au milieu culturel et artistique du Québec, que ce soit en tant qu'artiste ou public, et leurs expériences, positives ou négatives, dans ce milieu. Il visait également à connaître leur propre définition de l'amour, la place accordée à l'amour dans leurs pratiques artistiques. Le deuxième échange abordait les thématiques des pratiques artistiques et des représentations



culturelles des personnes sourdes. De plus, un retour sur la partie de création était également prévu, afin notamment d'approfondir la notion de l'amour en relation avec la recherche-crédation.

### 3.2.2 Création performative

La séance de création s'inscrit dans le cadre des arts de la scène, notamment le théâtre, la danse, la chanson, la musique signée, le chansigne<sup>15</sup> et la performance. Nous pensons que la performance est une discipline appropriée pour l'exploration et la création artistique en langue des signes, puisqu'elle permet de mobiliser le corps et l'espace dans sa modalité linguistique. Nous sommes particulièrement intéressés par la création performative en LSQ car nous avons découvert une expressivité unique à son caractère visuo-spatial. Nous croyons que la mise en place de dispositifs performatifs, tels que l'éclairage, les costumes, la scénographie, la poésie, entre autres, peut accentuer l'expression culturelle incarnée par ce caractère visuo-spatial.

En raison de l'utilisation du corps et de l'espace comme principaux matériaux de création, nous avons réservé le studio de danse et performance *White Wall Studio* situé sur le Plateau-Mont-Royal, à Montréal. Comme dispositif performatif, nous avons proposé aux participant-es l'usage de l'application de visioconférence Zoom, car cet outil permet de visualiser plusieurs caméras simultanément dans une seule prise de vue, sans édition. Ainsi, Zoom sert à la fois d'outil d'enregistrement et de montage de caméras multiples, rassemblant diverses perspectives de création, comme des gros plans sur les mains des signeur-es, leurs expressions faciales, et des vues tridimensionnelles de leur espace.

Notre intention était d'offrir aux artistes une grande latitude quant à la forme et au propos de la création, en mettant à leur disposition un espace d'exploration de la performance en LSQ, ainsi que plusieurs appareils connectés à Zoom. Nous ne souhaitons pas qu'iels se sentent contraint-es par des attentes. Au contraire, ce projet visait à valoriser leurs perspectives propres, avec la possibilité de remettre en question les propositions initiales des modalités de création et les directives du

---

<sup>15</sup> De façon générale, le terme de musique signée désigne une création originale en langue des signes alors que le chansigne est une production artistique consistant en la traduction d'une chanson entendante (dans une ou l'autre des langues orales) avec une langue signée (Leduc et Grenier, 2022).

projet. Afin de faciliter la communication entre moi et les artistes, des interprètes étaient prévu·es durant toute la séance de création<sup>16</sup>.

Les thèmes abordés pour la création ont été discutés lors du premier entretien qui a précédé la séance de création. Comme susmentionné, cet entretien s'est penché sur l'amour en tant qu'émotion et action, et sur le sentiment d'appartenance des artistes participant·es à la scène artistique et culturelle du Québec. La création, succédant aux interrogations et réflexions, s'est avérée révélatrice de ces émotions et expériences.

### 3.3 Participant·es à la recherche

Nous avons repéré trois artistes sourd·es que nous considérons actifs·ves dans le milieu artistique montréalais avec l'intention de favoriser une diversité de participant·es. Nous les reconnaissons pour leur engagement envers leurs communautés, leur intérêt militant pour diverses causes. Le choix de ces artistes s'est basé sur des critères de participation et une stratégie de recrutement.

#### 3.3.1 Critères de participation et stratégie de recrutement

Les participant·es à la recherche devaient répondre aux critères suivants :

- Être âgé·e de 18 ans et plus;
- S'identifier comme artiste sourd·e;
- Pouvoir s'exprimer en langue des signes québécoise;
- Être à l'aise avec des formules de création performatives qui utilisent par exemple le théâtre, la danse, le cirque, le chansigne, etc.
- Ne pas avoir de blessures et de lésions pour lesquelles la participation à cette recherche pourrait représenter un risque;
- Résider à Montréal ou les environs afin de faciliter le déplacement au lieu de création (*White Wall Studio* sur le Plateau-Mont-Royal);

---

<sup>16</sup> Je peux communiquer en LSQ dans un niveau intermédiaire, ayant suivi des cours chez Services Linguistiques CB jusqu'au niveau 4, que je n'ai pas poursuivi en raison de l'indisponibilité des cours intermédiaires-avancés. Ainsi, même sans interprètes j'étais capable de communiquer avec les participant·es. Toutefois, durant le travail de terrain, nous avons fait appel à des interprètes français-LSQ pour faciliter la communication. Malgré notre compétence intermédiaire en langue des signes québécoise (LSQ), nous avons préféré recourir à des interprètes pour minimiser d'éventuelles incompréhensions.

- Être à l'aise d'aborder ses émotions ou sa vulnérabilité.

Nous avons sélectionné trois artistes transdisciplinaires en suivant deux considérations principales. Premièrement, nous ne souhaitons pas forcément recruter des artistes professionnel·les, mais plutôt des artistes ayant de façon générale une curiosité, un potentiel créatif (œuvres antérieures) et un intérêt à participer à une recherche-création. Cet intérêt se doit parce que plusieurs artistes sourds ne s'identifient eux-mêmes pas comme des artistes professionnels, notamment en raison des obstacles qui les empêchent d'avoir accès aux lieux de formation et aux instances de financement (Leduc et al. 2020). Deuxièmement, nous cherchions à recruter des artistes engagé·es au sein de diverses communautés. Cette caractéristique nous semblait prometteuse pour recueillir des réflexions sur leurs différentes perspectives intersectionnelles et leur engagement social, éléments susceptibles d'être reflétés dans leurs créations. Fonder notre stratégie de recrutement sur une approche intersectionnelle permettait aussi d'appréhender avec complexité la question du sentiment d'appartenance. À cet égard, parmi les trois artistes se trouvent une participante noire engagée au sein des communautés PANDC<sup>17</sup>, un participant gay militant des communautés LGBTTTQ2+, et une participante vivant avec le syndrome d'Usher s'impliquant auprès des personnes sourdes-aveugles. Les trois artistes sont également fort impliqué·es dans les communautés sourdes.

Les trois artistes choisi·es collaborent et participent aux activités de la Chaire de recherche du Canada sur la citoyenneté culturelle de personnes sourdes et les pratiques d'équité culturelle sous la direction de Véro Leduc, où nous faisons partie de l'équipe de recherche. Grâce au soutien de cette Chaire et du partenariat de recherche Rencontres Hémisphériques / *Hemispheric Encounters*<sup>18</sup> dont elle fait partie, nous avons pu offrir une compensation monétaire de cinq cents dollars aux

---

<sup>17</sup> L'acronyme PANDC désigne les personnes autochtones, noires et de couleur. Il s'agit d'une traduction du terme BIPOC (Black, Indigenous and People of Color). (Baillargeon, 2021).

<sup>18</sup> Rencontres Hémisphériques (*Hemispheric Encounters*) est un organisme qui s'engage au développement des pratiques de recherche-création transfrontalières rassemblent des universitaires, des artistes, des activistes et des organisations communautaires des Amériques afin d'explorer la performance hémisphérique en tant que pratique artistique pour aborder la justice sociale et environnementale. Cette description et d'autres informations peuvent être consultées sur <https://hemisphericencounters.ca/fr/>

artistes pour leur participation à la recherche-création. Les enjeux éthiques liés à cette rémunération ont été étudiés et sont abordés dans la section 3.4 sur les considérations éthiques.

Initialement, nous avons prévu de recruter les participant-es par courriel, via une invitation en français interprétée en LSQ (annexe A). Cependant, en raison de la relation de collaboration existante entre ces artistes et la Chaire, nous avons pu les inviter en personne. Le jeudi 6 octobre 2022, la Chaire a organisé une journée d'explorations et de réflexions collectives à la Grande Bibliothèque sur le thème « Les pratiques et les esthétiques des artistes de la diversité capacitaire », où les trois artistes sourd-es pressenti-es étaient présent-es. Ayant obtenu le certificat éthique à ce moment-là, nous avons pu leur adresser une invitation informelle. Ce contexte était favorisant, car nous avons pu communiquer avec les artistes grâce au soutien d'interprètes français-LSQ. Les trois artistes ont exprimé leur désir de participer au projet, et nous leur avons par la suite envoyé le courriel d'invitation officielle.

### 3.3.2 Portraits des artistes

Les personnes ayant participé à cette recherche-création sont Hodan Youssouf, Jennifer Manning et Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard, que nous présentons ci-dessous. Un aperçu de leur portfolio est également disponible en annexe. Au moment des rencontres, les artistes étaient âgé-es de 34 ans à 42 ans, résidaient   Montréal ou Longueuil et possédaient un diplôme d'études secondaires (et l'un-e d'entre elleux a plusieurs DEP). Ils occupent toustes un emploi à temps plein ou comme travailleur-se autonome, et pour chacun-e, leur activité artistique n'était pas leur occupation principale. Les trois artistes ont reçu des subventions du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts de Montréal.

**Hodan Youssouf** (annexe D.4) est une femme noire de 42 ans, Québécoise d'origine somalienne. Elle a immigré à plusieurs reprises, ayant grandi au Djibouti, déménagé en France, puis aux  tats-Unis, avant de s'installer au Canada. Hodan travaille dans une  cole primaire accueillant des enfants sourds et exerce en parallèle son art depuis plusieurs années. Elle indique avoir reçu plusieurs subventions et bourses, dont deux avec les artistes sourdes Jennifer Parenteau-Manning et Marie-Pierre Petit pour le projet *Le Mythe de la main rare*. Ces subventions ont été accordées par le Conseil des arts de Montréal et le Conseil des arts du Canada. Une troisième bourse lui a été

attribuée pour le collectif Survivance, formé de cinq femmes sourdes noires. Voici sa biographie tirée du site du Festival Phenomena, où elle a participé à plusieurs reprises:

Née en Somalie, Hodan Youssouf est Sourde de naissance. N'ayant pas de services adaptés destinés aux personnes Sourdes dans ce pays, ses parents décident de l'envoyer, avec ses frères et sœurs entendants, en France, où ils sont reçus comme réfugiés. En 1989, avec ses frères et sœurs, Youssouf immigré au Canada. Elle est active auprès de la communauté noire sourde de Montréal. Aujourd'hui, elle est consultante anti-oppression dans la communauté artistique. Depuis 12 ans, elle travaille comme aide-préposée auprès d'élèves Sourds à l'école Gadbois. Quadrilingue, elle utilise couramment la langue des signes québécoise (LSQ), l'American Sign Language (ASL), l'anglais et le français pour communiquer. Passionnée de théâtre et de jeu d'actrice, elle participe à diverses activités de théâtre, dont une adaptation de *Romeo and Juliet* en ASL à Toronto. De plus, elle a collaboré à de nombreuses reprises avec Cinéall, un organisme qui travaille sur des solutions de communication innovantes et créatives entre le monde des Sourds et celui des entendants, notamment sur la réalisation de courts-métrages dont « Un homme fou s'aspire » et « Souviens-toi... un dortoir ». Elle a également participé à un projet de musique Sourde en tant qu'assistante de recherche. Elle a participé comme interprète pour le rôle d'Aphrodite dans la chanson de Bernard Adamus, « La part du diable ». Poète et comédienne engagée, elle a participé à une multitude de projets à travers les années, tant dans les milieux entendants que Sourds, au Québec et à l'étranger. On a également pu la voir au théâtre dans « La Traversée », pièce bilingue LSQ/français, en tournée avec Voyageurs Immobiles, Cie. Elle a également interprété le rôle d'Ariel dans la pièce de théâtre *The Tempest* au théâtre Citadel à Edmonton. Et aussi, elle a également interprété le rôle d'Elon Musk dans la pièce de théâtre *After Faust* au théâtre Fringer à Edmonton 2023. (Les Filles Électriques, 2023a)

**Jennifer Manning** (annexe D.3) est une femme blanche québécoise de 40 ans. Elle est principalement engagée dans la création théâtrale et la musique sourde. Ces dernières années, elle a travaillé au Service Relais-Vidéo et chez Cinéall, une société de production cinématographique sourde qui offre également des services d'accessibilité vidéo. Elle est également bénéficiaire des subventions mentionnées précédemment pour le projet *Le Mythe de la main rare*. Voici sa biographie tirée du site du Festival Phenomena, où elle a également participé à de nombreuses reprises:

Elle a toujours été active auprès de la communauté sourde. Elle participe à une adaptation de la pièce de théâtre « Roméo et Juliette » en LSQ à Montréal, en 2002. Elle conçoit des numéros de variétés offerts auprès du Centre des Loisirs Sourd de Montréal. Après un séjour de 10 ans dans l'Ouest canadien, dès son retour au Québec,

en 2018, elle accepte de jouer pour la compagnie Voyageurs Immobiliers dans une création artistique en LSQ de la pièce « Traversée » dont les supplémentaires seront par la suite présentées en ASL. Elle collabore également au court-métrage « Sauvez mes âmes » avec Cinéall Production. Au printemps 2019, elle interprète en LSQ dans le spectacle « Guérilla Girls » présenté au Théâtre d’Aujourd’hui. Depuis l’été 2019, elle interprète des chansignes en LSQ et ASL et devient aussi coach de langue des signes auprès de L-Expression, dont elle devient la vice-présidente en 2021.

À l’automne 2019, elle plonge dans l’univers du Festival Phenomena en présentant son adaptation en LSQ d’un des poèmes ASL de l’artiste Sarah Snively. L’année suivante, pour l’édition en ligne du Festival Phenomena, elle présente un vidéopoème en LSQ qu’elle a composé. Jennifer a aussi organisé l’événement Cabaret-Théâtre « *Deafies in Drag* » avec SCQS et a été conseillère à la scénarisation pour Martine Asselin. On retrouvera également Jennifer dans des événements d’improvisation. (Les Filles Électriques, 2023b)

**Pierre-Olivier Beulac-Bouchard** (annexe D.8) est un artiste multidisciplinaire, québécois blanc de 34 ans qui travaille comme préposé dans un hôpital. S’identifiant comme homme gay, il a été ambassadeur du festival de la Fierté en 2020. Depuis 2022, il pratique l’art drag. En 2022, il a obtenu une bourse du Conseil des arts de Montréal. Voici une présentation de l’artiste tirée de la programmation du cégep du Vieux Montréal et une autre de la revue Fugues:

Pierre-Olivier Beulac-Bouchard, artiste multidisciplinaire né avec une surdité profonde, a grandi à Alma, au Lac-Saint-Jean. C’est à 16 ans qu’il suit ses premiers cours de LSQ et que tout change pour lui. Il tombe littéralement amoureux de la LSQ. À l’âge de 18 ans, il déménage à Montréal où il rencontre enfin les gens de la communauté sourde et s’intègre à celle-ci. Maintenant, il vit entre les deux mondes, celui des Sourds et celui des entendants (CVM, 2023).

Artiste multidisciplinaire maîtrisant chant, danse, chansigne, improvisation et art sur toile, Pierre-Olivier Beulac-Bouchard possède un curriculum diversifié et impressionnant. Cet artiste originaire du Lac-Saint-Jean est fier d’être l’ambassadeur de la journée du samedi 15 août. [Cette soirée], intitulée « Pleins feux sur différentes réalités », vise à donner une vitrine, un espace de transfert de connaissances et d’expériences sécuritaire, une voix ainsi qu’un visage à ces membres de notre communauté souvent invisibilisés et oubliés [dans le cadre de l’édition 2020 du festival de la Fierté Montréal]. (Vaillancourt, 2020)

### 3.4 Considérations éthiques

D’une manière générale, notre étude ne présentait pas de risques majeurs. Le principal risque pour les participant-es était de se souvenir d’expériences oppressives, comme le capacitisme ou

l'audisme. Pour répondre à cette préoccupation, une liste de ressources était mise à leur disposition, en même temps que le formulaire de consentement.

Par ailleurs, des enjeux éthiques ont été soulevés à l'égard de la rémunération de 500\$ offerte aux participant·es, qui s'avérait beaucoup plus substantielle que celle généralement offerte dans le cadre de projets de recherche étudiants. D'une part, nous reconnaissons que cette somme pouvait potentiellement influencer l'engagement et les réponses des participant·es. Cela pouvait également léser ceux qui, ayant un profil similaire, n'ont pas été invité·es à participer. Conformément à la politique n°54 (article 6.6) de l'UQAM sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains, nous avons dû « démontrer au comité d'éthique de la recherche que le recours à des incitatifs, monétaires ou autres » (UQAM, 2022), ne constituait pas un biais pour le consentement éclairé des participant·es. Pour sa part, l'énoncé de politique des trois conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains — EPTSC 2 (2022) ne recommande ni ne décourage le recours aux incitations, tant que cela ne n'équivaut pas « un facteur important pour évaluer le caractère volontaire du consentement [...] au point d'encourager la participation au mépris des risques » (Gouvernement du Canada, 2023).

D'autre part, il était important pour nous de rémunérer non seulement leur participation à la recherche, mais aussi leur travail créatif<sup>19</sup>. Nous considérons que tout travail artistique doit être rémunéré et en ce sens, la somme attribuée en tant que compensation à la participation couvrait leur temps de participation à la recherche (présence à la séance de création et aux deux entrevues de groupe) ainsi que le temps informel où les artistes étaient invité·es à préparer leur création. De plus, sachant que la plupart des recherches sur les personnes sourdes sont menées par des personnes entendantes, que les personnes sourdes éprouvent souvent une certaine méfiance à l'égard du monde universitaire et que les artistes sourd·es font actuellement face à plusieurs obstacles tels que la sous-représentation et le tokénisme (Leduc et al., 2020), nous ne souhaitons pas que leur participation à la recherche soit une expérience supplémentaire d'extractivisme culturel. En

---

<sup>19</sup> Nous avons déterminé le montant en fonction du barème des tarifs minimums des artistes du CARFAC (Canadian Artists' Representation/Le Front des artistes canadiens).

somme, la contribution reconnaît à la fois leur travail d'artiste ainsi que leur minorisation dans la société.

Bien que leur participation ait fait l'objet d'une compensation, les droits d'auteurs pour leurs créations demeurent leur propriété. Aucune sorte d'exploitation ou diffusion, autre que celle accordée dans le formulaire de consentement, ne sera effectuée. Au cas contraire nous réaliserons une requête de licence<sup>20</sup>.

### 3.5 Déroulement du terrain de recherche

Le terrain de recherche fut échelonné sur trois séances, incluant une séance de création et deux entrevues de groupe, pour un total de cinq heures et quarante minutes de travail avec les artistes. Toutes les séances ont été enregistrées en vidéo via Zoom et en audio grâce à un enregistreur sonore.

#### 3.5.1 Première séance de travail

Le 25 novembre 2022, la première séance du projet de recherche s'est tenue sur Zoom. Lors de cette séance d'une durée d'une heure, il y avait les trois artistes sourd·es, Hodan Youssouf, Jennifer Manning et Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard, la direction de recherche Véro Leduc, une interprète français-LSQ, ainsi que la chercheuse principale, Eli Cortés Carreón. Nous nous sommes présentée en tant qu'artiste et étudiante, en mettant de l'avant nos intérêts pour l'accessibilité culturelle et notre désir de collaborer avec des artistes sourd·es. Nous avons parlé de nos intérêts de recherche tout en établissant des connexions entre notre projet de mémoire et la manière dont ces approches, concepts et théories sous-tendent cette recherche-crédation. À la suite de cette présentation, nous avons expliqué en profondeur la recherche, puis pris le temps de répondre aux questions et préoccupations des artistes. Comme prévu, Véro nous a quitté après notre présentation, tout en soulignant sa disponibilité et son engagement envers les participant·es tout au long du processus

---

<sup>20</sup> Selon l'Office de la propriété intellectuelle du Canada, « Une licence permet à quelqu'un d'utiliser une œuvre protégée à certaines fins et selon certaines conditions. Le titulaire du droit d'auteur demeure titulaire » (Gouvernement du Canada, s. d.)



de recherche. Les participant-es ont posé quelques questions et nous ensuite avons conclu en planifiant la prochaine séance.

### 3.5.2 Deuxième séance de travail

La deuxième séance s'est déroulée le 12 décembre 2022 au *White Wall Studio*, situé au 4532 avenue Laval à Montréal. Cette rencontre en présentiel était dédiée à un court entretien de groupe avec les artistes et à une création performative en LSQ. Cependant, en raison de problèmes de santé, Hodan Youssouf et Jennifer Manning n'ont pas pu être présentes physiquement, mais ont pu participer via Zoom. Sur place se trouvaient l'artiste Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard, deux interprètes français-LSQ, Sylvain Brosset, preneur de son et étudiant en doctorat en communication à l'UQAM, et moi-même en tant que chercheuse principale.

Même si deux artistes ont dû participer à distance à cause de problèmes de santé, une situation que nous n'avions pas anticipée initialement, nous avons réussi à adapter la séance en utilisant la plateforme de visioconférence, Zoom. Nous avons déjà prévu d'utiliser cet outil pour la création et l'enregistrement vidéo de la séance, donc sa mise en place a été relativement aisée. Toutefois, il est important de souligner que cette solution n'était pas idéale étant donné que les interprètes étaient présentes au studio.

Nous avons débuté la séance en rappelant l'objectif du projet et en faisant une courte présentation de l'outil d'enregistrement. Pour illustrer les possibilités créatrices de l'utilisation de Zoom, nous avons partagé avec les participant-es une vidéo produite lors de notre résidence artistique en 2021 (annexes D7.1-3). Puis, les artistes ont posé leurs questions par rapport à la création et au dispositif Zoom. C'était alors le moment de commencer le premier entretien de groupe.

#### 3.5.2.1 L'amour en vedette

Ce projet de recherche place l'amour comme fondement épistémologique. Pour réaliser le premier entretien avec les artistes, nous avons introduit ce concept en évoquant principalement la vision de l'amour selon bell hooks. Ensuite, nous avons partagé deux récits personnels illustrant nos liens avec ce projet de recherche et les raisons de son importance à nos yeux, en mettant de l'avant l'importance de travailler en communauté.

Les deux histoires évoquées avaient pour essence l'amour : la première soulignait notre intérêt pour la culture sourde qui s'est développé après avoir observé un manque d'accessibilité dans nos pratiques artistiques. Cette prise de conscience a eu lieu alors que nous étions dans une relation amoureuse avec une personne sourde. Le second récit relatait les oppressions rencontrées (ex. : les tentatives de suicide que nous avons effectué, le racisme et l'exotisation que nous éprouvons régulièrement) durant notre parcours, et les stratégies adoptées pour les surmonter. Il était précieux pour nous de partager ces récits avec les artistes, puisque c'est grâce à l'amour que nous pouvons surmonter ces épreuves. Ainsi, nous rendre vulnérables aux autres visait à alléger la situation de pouvoir que cette recherche nous confère en nous plaçant comme des égales face aux artistes. Puis, nous avons réalisé le premier entretien. Durant l'entrevue, une des participantes a dû partir un peu plus d'une heure après le début de la séance. Les échanges se sont poursuivis avec les deux autres artistes pendant encore quarante minutes. Avant d'entamer la création en LSQ, une pause de dix minutes a été observée.

### 3.5.2.2 Création en LSQ : l'amour représenté par le corps

En préparation de la dernière partie de cette séance, dédiée à la création de performances en LSQ enregistrées en vidéo, nous avons commencé par un échauffement corporel de vingt minutes pour préparer le corps et prévenir d'éventuelles blessures. Puis, les artistes ont pu terminer cet échauffement selon leurs besoins.

Deux heures et quinze minutes après le début de la séance, les artistes ont entamé leur création. Bien que les artistes se trouvaient à distance, l'un au studio de danse et l'autre chez elle, la séance s'est déroulée harmonieusement grâce à l'outil Zoom, la visualisation des écrans étant primordiale. Pendant ce temps, les interprètes, le preneur de son et la chercheuse ont pris leurs distances pour laisser les artistes créer. Cependant, Pierre-Olivier, nous a sollicité à différents moments, souhaitant des retours sur la clarté de sa création. Ses préoccupations se centraient sur le langage corporel et la danse plutôt que sur la LSQ. Nous avons rappelé notre intention de leur laisser une totale liberté créative. Cet aspect sera abordé plus en détail dans le chapitre quatre.

Par la suite, les artistes ont indiqué que l'interprétation français-LSQ n'était pas requise dans leurs créations. Ayant réservé les interprètes pour trois heures et accusant un léger retard, les artistes ont

confirmé qu'elles n'étaient plus nécessaires pour la rencontre et elles ont alors quitté les lieux. Bien que trois vidéos de création aient été prévues initialement, une par artiste avec potentiellement la participation des autres, lors du tournage, les artistes ont opté pour une réalisation conjointe. La séance s'est conclue une fois le tournage achevé.

### 3.5.3 Troisième séance de travail

Durant la troisième et dernière séance, nous avons conduit le second entretien de groupe semi-dirigé. Avant cette session, chacun·e avait visionné la vidéo de la création via un lien YouTube non répertorié. Pendant cet entretien, nous avons recueilli les impressions des artistes concernant la création performative. Nous sommes également revenus sur les thématiques de l'affect, de l'amour et des collaborations entre artistes sourd·es et artistes entendant·es (voir annexe C.2). Les trois artistes, une interprète français-LSQ, et la chercheuse principale ont participé à cette rencontre, qui s'est déroulée le 20 décembre 2022 dans la salle R-4240 de l'UQAM. L'échange s'est déroulé dans de bonnes conditions et fut fort intéressant.

### 3.5.4 Enregistrement, analyse et utilisation des données

Les trois séances ont été captées en vidéo, et la deuxième séance a bénéficié d'un enregistrement sonore distinct. Ces enregistrements ont contribué à la rédaction du mémoire. Les entretiens de groupe ont été transcrits en français et ont ensuite fait l'objet d'une analyse thématique. Les transcriptions étaient basées sur le français, c'est-à-dire sur l'interprétation en direct de la LSQ. Cette dernière, par sa nature instantanée, est parfois moins précise qu'une traduction postérieure qui permet un meilleur choix des termes. Suite à la transcription, nous avons donc revu certaines citations avec notre directrice de recherche afin de garantir la fidélité de leurs propos.

Il était initialement prévu de diffuser la création vidéo sur une plateforme web. Toutefois, la qualité du produit final n'a pas totalement comblé les attentes des artistes, principalement parce qu'on voit les interprètes quitter les lieux pendant l'enregistrement de la création, ce qui altère la qualité

artistique de la vidéo<sup>21</sup>. En raison de cela, et aussi de l'absence de la troisième artiste lors de la production, nous avons envisagé la possibilité de refaire la création pour l'améliorer. Cependant, cela n'a pas eu lieu en raison des délais pour la soumission de ce travail de maîtrise, et du manque de temps et de ressources pour reprendre la création, en considérant les horaires de chacun·e. Nous avons donc convenu ensemble de partager publiquement uniquement un extrait de la création, dans le cadre de cette recherche, via un lien YouTube non répertorié. Nous avons convenu avec les artistes de rendre disponible la dernière répétition réalisée conjointement par Manning et Beaulac-Bouchard<sup>22</sup>.

La création n'a pas fait l'objet d'une analyse en tant que telle comme il a été prévu du début. Nous avons plutôt analysé des extraits d'échange ayant eu lieu lors de la création, ainsi que les deux entrevues avec les artistes. Cela a été fait en veillant à respecter la culture des sourd·es, c'est-à-dire, présenter avec justesse les expériences partagées par les artistes seulement sur ce qui nous a été raconté et ce qui est de valeur pour eux par rapport à leur culture.

### 3.6 Conclusion de section

La méthodologie de ce projet repose sur une approche de recherche qualitative et de recherche-création. Par ailleurs, elle repose sur une posture épistémologique qui situe l'amour au cœur de la méthodologie, afin de viser la bienveillance et la fluidité dans le processus de recherche et de création.

Cherchant à comprendre le sentiment d'appartenance culturelle des artistes Sourd·es, la recherche-création nous semblait la méthode la plus appropriée pour explorer ce thème, à partir de leurs pratiques artistiques. Les artistes ont ainsi été invité·es à élaborer une courte création performative. Par ailleurs, les entrevues de groupe semi-dirigées ont enrichi et complété la création, notamment en approfondissant les thèmes des représentations culturelles. Bien que notre objectif n'était pas

---

<sup>21</sup> Nous regrettons de ne pas avoir attendu le départ des interprètes pour filmer la création en duo des artistes. Cependant, à ce moment nous ne nous sommes pas rendu compte que les interprètes étaient visibles dans l'enregistrement. Nous aurions pu faire un montage et enlever le plan où on voit les interprètes, mais cela ouvrait la porte à un travail de montage et une série de choix artistiques, ce qui n'était pas prévu dans le cadre de cette maîtrise.

<sup>22</sup> Cette vidéo peut être consultée en ligne, en mode « non répertorié » : <https://youtu.be/Yzu35limcM0>

d'analyser la création en soi, elle s'est révélée aussi pertinente que les données recueillies en entrevue. En effet, la création a ouvert la voie à un échange de perspectives, révélant des réalités sociales et culturelles chez les Sourd·es de façon singulière. Pour capturer la complexité de leurs réalités avec une approche intersectionnelle, nous avons collaboré avec trois artistes Sourd·es issus de diverses communautés.

À l'intérieur du cadre fixé par ce projet de recherche-crédation, nous avons souhaité laisser aux artistes une grande liberté d'expression et d'autoreprésentation. Bien sûr, nous avons rencontré des difficultés imprévues, mais elles reflètent les différentes temporalités et réalités qui constituent la vie des artistes.

## CHAPITRE 4 : PRÉSENTATION DES RÉSULTATS DE RECHERCHE

Ce chapitre détaille les résultats de la recherche menée auprès des trois artistes sourd·es. Dans un premier temps, nous revenons sur la séance de création. Ensuite, nous présentons les données collectées lors des entretiens de groupe, articulées autour de trois axes : les pratiques des artistes rencontré·es, l'enjeu de la représentation et de leur sentiment d'appartenance, puis la place de l'amour dans leurs pratiques artistiques.

### 4.1 Création performative

Lors de la deuxième séance de recherche sur le terrain, une heure et demie a été allouée à une création performative en LSQ. Les thèmes principaux traités par les artistes étaient l'amour et le sentiment d'appartenance. Comme mentionné précédemment, notre vision de la création ne se limite pas à la production d'un produit final; elle englobe également le processus de création artistique que nous décrivons ici. Nous traitons par la suite des retours des artistes sur la séance de création.

#### 4.1.1 Présentation du processus et de la création réalisée

Au Studio White Wall, les artistes ont initié leur processus de création. Iels ont débuté par des ébauches de performance qu'iels ont par la suite peaufinées. Pendant cette phase, Jennifer et Pierre-Olivier interagissaient occasionnellement pour discuter et échanger. Ces échanges se sont faits en LSQ, sans interprétation. Bien que notre souhait était d'apporter l'élan de création pour ensuite rester discrète durant ce processus, les artistes nous ont sollicité·es pour participer à leur discussion sur certains points précis.

Suite à leurs explorations créatrices, les artistes ont esquissé une première version d'une création. Quatre esquisses se sont déroulées pendant la création performative : les deux premières menées par Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard étaient d'environ 2 minutes chacune. Une troisième esquisse d'environ 3min12 a été réalisée par Jennifer Manning. Ensuite, les deux artistes ont réalisé une quatrième esquisse d'environ 4 minutes, fusionnant leurs créations individuelles initiales.

Malheureusement, Hodan Youssouf a dû partir à la fin de l'entretien et n'a pas participé à la création performative.

La quatrième et dernière esquisse réalisée compile les prises de six caméras : trois dans le studio de danse où se trouvait Pierre-Olivier, et trois chez Jennifer. Les perspectives choisies par les artistes lors de cette répétition étaient en plan frontal. Plus précisément, les angles de caméra chez Jennifer étaient les suivants : plan frontal du corps entier, plan diagonal à 45° capturant les ¾ du corps, et plan diagonal à 315° cadrant le haut du corps. Les plans au studio de danse étaient les suivants : plan frontal du corps entier, plan diagonal-arrière à 225° pour le haut du corps, et plan frontal en contre-plongée pour le corps entier (annexe D.9.1).

Nous avons mis plusieurs caméras à disposition des artistes et les avons encouragés à jouer avec les perspectives. Nous sommes convaincu·es que l'aspect visuo-spatial des langues signées est mis en valeur grâce à des dispositifs scéniques permettant d'en saisir tous les détails. Durant l'exploration, Pierre-Olivier a partagé une observation concernant la proportion de ses mains par rapport à son corps (annexe D.9.2) :

Ça c'est petit [sur la disposition des caméras et l'affichage sur Zoom], et ça c'est plus gros. J'aime ça. Mon visage est tout petit et mes mains sont grandes. C'est drôle. Mon corps est petit et mes mains sont grandes. J'ai l'impression que ça met en valeur la langue des signes, mes mains sont en valeur. C'est beau comme ça. (Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard)

Initialement, nous n'avons pas précisé aux artistes que nous avons opté pour Zoom comme dispositif performatif en lien avec notre hypothèse sur la mise en valeur des langues signées. Nous souhaitons plutôt laisser aux artistes la possibilité de formuler leur propre appréciation de l'apport de la vidéo pour la captation des créations en langues signées.

L'amour et le sentiment d'appartenance ont été les thématiques choisies par les artistes pour cette création. Jennifer nous a confié qu'elle avait déjà abordé le thème de l'amour dans le cadre d'autres projets récents :

Justement, j'ai fait un tournage pour le musée MEM. Ils m'ont demandé de faire quelque chose sur scène. Par ailleurs, j'avais fait avec Véro un atelier sur les musiques

sourdes. Pendant 3 jours on a exploré le rythme. C'était en lien avec les rythmes corporels dans les musiques sourdes. [...]. J'avais trouvé ça plaisant. Puis là, [au MEM] ils m'ont demandé de faire quelque chose. Et, par hasard ce que j'avais créé était en lien avec l'amour! (Jennifer Manning)

Ainsi, pour cette recherche, elle a décidé de reprendre la création qu'elle avait élaborée au Centre des mémoires montréalaises (MEM). Sa représentation de l'amour dans cette œuvre artistique reflète sa passion pour les arts et son aspiration à une professionnalisation dans le domaine scénique.

Quant à Pierre-Olivier, il a associé les thèmes de l'amour et de l'inclusion dans les pratiques familiales pour exprimer ses réserves concernant l'invitation à devenir parrain de son neveu. En réponse à une question sur leur définition de l'amour lors de la première séance, il a partagé ce qui suit :

La blonde de mon frère est enceinte. Et ils m'ont choisi comme parrain. C'est difficile. Oui, j'accepte d'être parrain, mais moi et mon frère, on se donne des nouvelles deux fois par année. Il m'envoie des vœux de bonne fête, de joyeux Noël, de bonne année. Et moi, je lui souhaite bonne fête, puis c'est tout. Avant, je lui envoyais souvent des messages, puis là je ne trouve plus vraiment de raisons. Bon, avec l'accouchement, peut-être que je vais essayer de donner beaucoup d'amour, montrer ma présence, j'espère que je vais réussir. (Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard)

En outre, Pierre-Olivier nous a partagé qu'il a « grandi avec beaucoup de manque d'amour ». C'est pour cette raison et d'autres expériences qu'il nous a racontées qu'il a choisi d'évoquer les thématiques de l'amour et du sentiment d'appartenance lorsqu'il exprime son désir d'être inclus dans ses cercles sociaux et familiaux. Les deux artistes ont entretenu une conversation à la suite de la deuxième esquisse solo de Pierre-Olivier, et Jennifer lui a avoué qu'il était très intéressant de le regarder signer deux esquisses à cause des modifications et variations de ses configurations et mouvements qui ont apporté plusieurs perspectives. Il lui a répondu que son idée était de représenter, à la fois son filleul, son désir de l'accueillir ainsi que son besoin d'embrasser son art, de trouver l'amour et d'éprouver des sentiments, sans toutefois préciser.

Il était possible pour nous de saisir les thématiques abordées à travers des extraits de conversations tenues en dehors des moments de création, étant donné que la création se composait à la fois de la



LSQ et d'une phénoménalité dramatique. Les artistes ont d'ailleurs fait le choix de ne pas traduire leurs pièces. D'une part, parce qu'il n'y n'avait presque pas de LSQ à leur avis dans leur création et d'autre part, parce que je suis une personne qui comprend la LSQ :

Jennifer veut que tu me regardes. Pour savoir si tu peux comprendre ou si c'est difficile à comprendre, si tu vas avoir besoin de l'interprétation en français ou si tu es capable de comprendre sans interprétation. Moi je pense que je n'ai pas besoin d'interprétation, [...] je ne la trouve pas nécessaire. (Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard)

Nous leur avons confirmé que le message était compréhensible et rappelé qu'ils étaient libres dans leur processus. Ainsi, ils pouvaient très bien décider que leurs créations n'avaient pas besoin d'être interprétées<sup>23</sup>.

#### 4.1.2 Retour des artistes sur la séance de création

Pour réfléchir au processus et au dispositif de recherche-crédation, nous avons pris quelques minutes pour recueillir les impressions des trois artistes concernant la séance de création. Tout en reconnaissant le caractère imprévu des péripéties survenues<sup>24</sup>, les artistes ont senti que l'outil d'enregistrement avait diminué leur sentiment d'« appartenance à l'activité » en raison des divers problèmes techniques qui ont compliqué la communication à distance. Jennifer a souligné : « à cause de la maladie qui m'atteignait, j'étais très fatiguée » et a senti que sa capacité de concentration n'était pas à son meilleur, exprimant des regrets sur sa participation à distance : « certainement, ne pas être sur place est une expérience à ne pas renouveler ». Les trois artistes ont valorisé la présence des interprètes pour l'activité ainsi que le choix du studio loué, sur ce, Jennifer : « je voyais par Zoom et j'avais envie de me téléporter sur place ». Hodan a également regretté de ne pas avoir été au studio, affirmant : « c'est mieux d'être en personne, c'est le fun d'être dans un endroit où on est tous ensemble, plutôt que de s'exprimer par Zoom ».

---

<sup>23</sup> Soulignons toutefois que la création comporte plusieurs classificateurs en LSQ. Si je l'ai comprise, c'est parce que j'ai une base en LSQ. Il faudrait vérifier si des personnes ne possédant aucune connaissance de la LSQ comprennent les propos que souhaitent communiquer les artistes.

<sup>24</sup> Par exemple, l'absence de Jennifer et de Hodan au studio pour des raisons de santé et la participation à distance de Jennifer.

En conclusion de ce retour sur la séance de création, nous avons discuté des aspects qui nous ont déplu. À ce propos, Pierre-Oliver a révélé qu'il « ne savait pas que les deux interprètes étaient en arrière en train de s'habiller pour partir. À cause de ça, j'ai envie de recommencer le tournage ». Nous aurions tout de même souhaité que le tournage se déroule sans éléments perturbateurs externes, ce qui aurait permis d'utiliser et de diffuser les vidéos produites. Quant aux retours positifs, le recours à un studio de danse et à des interprètes a été apprécié de façon unanime. Jennifer a mentionné qu'avoir des interprètes disponibles « c'est vraiment utile, ça permet une fluidité » lorsque des sourd·es et entendant·s collaborent.

## 4.2 Pratiques des artistes rencontré·es

Cette section présente les données recueillies lors des deux entrevues de groupe autour de leurs pratiques artistiques, leurs sources d'inspiration, des exemples d'œuvres des artistes ainsi que leur perception de la visibilité de celles-ci.

### 4.2.1 Pratiques artistiques

Les artistes rencontré·es pratiquent différentes disciplines, notamment la musique signée, le chansigne, le théâtre, la peinture et la poésie. La pratique principale d'Hodan est la musique signée (création de musique originale en langue des signes), qui se distingue du chansigne (une interprétation de chansons en langues signées). Elle précise que cette forme d'art lui permet d'exprimer des émotions, des objets ou des situations « en utilisant davantage de classificateurs<sup>25</sup> et d'expression », en se détachant d'une utilisation formelle de la LSQ. Elle a évoqué l'image du cœur en disant : « le cœur qui bat, le cœur qui a mal, le cœur qui aime », illustrant ainsi comment, même « sans nécessairement montrer le visage », on peut exprimer des émotions. Grâce au « rythme, avec le mouvement du corps », l'amour peut se manifester de diverses manières lorsqu'elle réalise des musiques signées. Cependant, cette pratique ne se limite pas seulement à

---

<sup>25</sup> Dans sa thèse de doctorat en linguistique qui porte sur le système des verbes à classificateur de la langue des signes québécoise, Amélie Voghel mentionne que le classificateur est « un morphème qui réfère à un nom du discours en fonction de propriétés saillantes de son référent » (2016, p. 1). Bien que Voghel fait une distinction entre *classificateur* et *verbe à classificateur* (VCL), « le terme classificateur est souvent utilisé [...] pour référer au verbe classificateur » (*Idem*) donc, « les VCL expriment la localisation, le mouvement, le changement de position, la manipulation, en plus d'exprimer des caractéristiques (le plus souvent de forme) d'une entité » (*Idem*).

l'expression corporelle. Comme l'ont souligné Véro Leduc, Pamela E. Witcher et Line Grenier dans leurs recherches sur les musiques sourdes, les musiques signées s'enrichissent également d'éléments tels que « des jeux de lumière », « des projections » et « des vibrations » (Hodan Youssouf).

Jennifer nous a partagé que sa démarche artistique se concentre principalement sur le théâtre : « toute ma création est souvent reliée au théâtre. J'ai plein d'idées qui sont en attente, mais c'est surtout du théâtre. J'ai d'autres projets aussi ». Son aspiration est d'approfondir son engagement dans ce domaine, tout en explorant d'autres formes d'expression : « J'aimerais ça également écrire, mais le défi est aussi de m'exprimer par le corps avec les chansons, les poèmes. Cette expression est un aspect nouveau pour moi ». Elle perçoit une ouverture dans sa pratique qui dépasse les frontières du théâtre, évoquant l'interdisciplinarité, en particulier dans un projet qu'elle développe avec Pierre-Olivier. Concernant ce dernier, il a été mentionné que « ce n'est pas de la danse, mais c'est de la musique rythmique. Fait que c'est un projet qui s'en vient avec P-O, mais en général, j'aime explorer puis expérimenter » [Jennifer Manning).

Pierre-Olivier nourrit une passion pour le théâtre et la peinture. Néanmoins, c'est vers la peinture qu'il se tourne avec le plus d'affection, ayant pratiqué cet art pendant de nombreuses années. Il a souligné qu'il « trouve ça romantique de peindre [...] je suis relax, je ne pense à rien d'autre. Pendant ma création, je remarque que je suis en immersion totale, l'amour est entre moi et ma toile ». Tout comme Jennifer, il témoigne d'une volonté d'élargir son horizon artistique : « j'ai le goût de danser en fait. Je n'ai jamais vraiment dansé. J'ai eu quelques expériences ici et là, de plusieurs types d'art, mais la danse n'a jamais vraiment été présente ». Bien qu'il n'ait pas d'expérience en danse, il se montre ouvert à l'idée d'expérimenter avec des mouvements corporels, percevant cela comme une forme thérapeutique pour son âme : « dans ma famille, je manquais d'amour, peut-être que le mouvement avec le corps pourra me libérer [...] c'est l'idée que je me fais. Je me dis peut-être que c'est ça qui va m'aider ». Il estime que la sérénité qu'il trouve dans la peinture pourrait être renforcée en intégrant à la fois le corps et l'esprit dans son processus artistique.

En exprimant leur passion pour les disciplines artistiques qu'ils maîtrisent, ces deux artistes mettent également en avant un désir d'explorer d'autres formes d'art à l'avenir.

#### 4.2.2 Sources d'inspiration

Pour mieux comprendre leurs pratiques artistiques, nous avons interrogé les artistes sur leurs sources d'inspiration. Parmi celles évoquées, il y a les œuvres d'autres artistes, ainsi que les émotions et situations personnelles vécues. Pierre-Olivier a confié que l'art lui a offert l'opportunité « de retrouver l'amour, d'essayer de donner plus d'amour aux autres, de donner la chance aux autres en grandissant ». Par son travail, il aspire à ce qu'il y ait davantage d'amour dans la société. Cet amour lui « a manqué... Dans le futur, je veux en donner plus. C'est un de mes objectifs ».

L'inspiration de Jennifer provient souvent des productions culturelles auxquelles elle assiste. Bien qu'elle mentionne parfois assister à des pièces de théâtre réalisées par des personnes sourdes, c'est « plutôt rare, alors des fois, ça va être de ce que j'ai vu à la télévision, le théâtre qu'on a fait à l'école ». De plus, elle reconnaît qu'elle a un talent pour le théâtre depuis sa tendre enfance, un talent qui continue de nourrir sa créativité :

Mes influences, mes inspirations, je pense que c'est vraiment très ancré en moi quand on était tout petit-es avec mes cousins et mes cousines. Je faisais la gestion de qui mettait les costumes, comment on s'organisait. On faisait le spectacle devant nos oncles, nos tantes. Je pense que depuis que je suis toute petite, c'est... que je le fais naturellement. (Jennifer Manning)

Même si la performance a toujours fait partie de sa vie depuis son enfance, elle nous a confié à propos du théâtre : « ça ne m'attirait pas tant, étant donné que c'était parlé, mais parfois les arts plus visuels m'attiraient ». Elle a poursuivi en expliquant que l'événement qui a eu pour elle « le plus grand impact » dans son inspiration artistique a eu lieu lors d'un voyage en France, lorsqu'elle a assisté au Festival Clin d'Œil<sup>26</sup>, où elle a découvert des créations artistiques valorisant les langues des signes :

Cet été-là, a été un moment important. Parce que bon, il n'y en a pas ici [à Montréal], mais il y en a à Edmonton et à Toronto, des événements [en langues des signes]. Aussi, je suis allé voir le spectacle du MET [*The Metropolitan Museum of Art*] qui était

---

<sup>26</sup> Depuis 2003, le Festival Clin d'Œil est organisé tous les 2 ans par l'association CinéSourds qui a pour vocation de faire découvrir la langue des signes dans toute la diversité de sa culture et de ses formes artistiques. Repéré sur <https://www.clin-doeil.eu/fr/index.html>

vraiment bien. [Ces spectacles] m'ont donné des idées que je n'avais pas eu avant. C'est sûr que c'est toujours une évolution, hein? L'expérience qu'on veut chercher, ça se construit avec le temps. (Jennifer Manning)

Les créations artistiques de Jennifer sont certainement influencées par son bagage qui ne cesse de s'enrichir. Quant à Hodan, elle puise son inspiration dans la contemplation de la vie et des personnes qui l'entourent :

Parfois, je vais m'asseoir à des endroits. Puis, je regarde les gens passer. Ça me permet de relaxer. Pour moi, c'est une sorte de musique de voir les gens passer, circuler dans la rue. C'est un aspect plus visuel. Pour moi, c'est comme si c'était une certaine musique, tout ce mouvement-là de personnes qui bougent. (Hodan Youssouf)

Autre source d'inspiration, elle a mentionné avoir visionné une vidéo sur YouTube où une personne performait une chanson signée<sup>27</sup> qui l'a marquée : « Il n'y a pas de sous-titrage, mais c'est l'expression corporelle qui est éloquente. En la regardant, l'émotion est palpable ». Lorsqu'elle a découvert cette vidéo, dont le titre lui échappe, elle a été profondément inspirée car « ce n'est pas le visage qui s'exprime, c'est vraiment le corps ». Cette découverte l'a amenée à réfléchir sur « la manière dont le corps peut bouger pour transmettre un message. Il y a les mains, certes, pour signer, mais il s'agit surtout ici de la musique signée ».

En somme, les artistes tirent leur inspiration de leurs expériences personnelles, de l'observation de scènes de vie quotidienne et de certaines productions culturelles, telles que des spectacles et des vidéos.

#### 4.2.3 Aperçu des œuvres des artistes

Les artistes ont plusieurs créations à leur actif et cette section vise à mettre de l'avant un aperçu de leurs œuvres. Le Festival Phénomena<sup>28</sup> offre aux artistes Sourd·es une vitrine culturelle depuis

---

<sup>27</sup> À plusieurs reprises lors des entrevues, les interprètes LSQ ont confondu musique signée et chansigne. Ici, il est impossible de savoir s'il s'agit de musique signée (musique originale faite par une personne sourde) ou d'un chansigne (traduction d'une chanson entendante en langue des signes).

<sup>28</sup> « Phénomena est un festival interdisciplinaire qui offre une tribune et un laboratoire aux artistes inclassables, atypiques et avant-gardistes, qu'ils soient émergents ou confirmés. On y présente des artistes de la performance et des artistes issus de la danse, de la

2019<sup>29</sup>, notamment pour Hodan et Jennifer : « [Ce festival] nous a permis [...] d'avoir un collectif d'art qui a pu être diffusé parmi le monde entendant. Et ça nous a ouvert plus de portes ici, depuis 2019. (Jennifer Manning).

Lors de l'édition de l'année 2019, le Cabaret de performances sourdes<sup>30</sup> a offert la scène aux artistes sourd·es de plusieurs disciplines s'exprimant en LSQ et ASL. L'édition de 2020 s'est tenue en ligne compte tenu de la pandémie du coronavirus. Pendant cette édition en ligne, nous avons pu apprécier la création *Mes chapitres magiques*<sup>31</sup> de Jennifer Manning et la pièce intitulée *Mains*<sup>32</sup> de Hodan Youssouf. Theara Yim a également participé à cette édition en présentant *COVID-19 à Montréal*<sup>33</sup>. La conception graphique de ces trois créations a été réalisée par l'artiste sourde Sera Kassab. Pour l'édition de 2021 qui a eu lieu en présence à La Sala Rossa<sup>34</sup>, la collaboration d'artistes sourd·es et entendant·es a présenté la première création du collectif L'Œil éveillé<sup>35</sup> intitulée *Le Mythe de la Main rare*<sup>36</sup>, avec la participation des artistes sourd·es Jennifer Manning, Hodan Youssouf et Marie-Pierre Petit. Pamela E. Witcher, Theara Yim et Sylvain Gélinas ont également présenté des œuvres. Lors de l'édition de 2022, le cabaret *Banane à split*<sup>37</sup> a mis de l'avant le travail de l'artiste Marie-Pierre Petit. Cet événement a été animé par l'artiste drag

---

musique, du théâtre, des arts numériques et visuels, qui questionnent leur discipline et cherchent à expérimenter ». Réperé sur <https://electriques.ca/>.

<sup>29</sup> En 2019, D. Kimm, la créatrice du festival invite Véro Leduc à faire une création en langue des signes. Celle-ci lui propose plutôt d'organiser un cabaret de performances sourdes et invite Jack Volpe de *Seeing Voices Montreal* (Compagnie de théâtre sourd) à partager la codirection artistique. Plus d'information sur les éditions passées du Phénomène est disponible sur <https://electriques.ca/phenomena/fr/festival>

<sup>30</sup> Cet événement entièrement conçu et réalisé par des artistes sourd·es a été animé par Hodan Youssouf. Parmi les artistes participant·es, nous retrouvons Jennifer Manning, ainsi que plusieurs autres tels que Theara Yim, Jo-Anne Bryan, Marie-Pierre Petit, Jacques Hamon, Thierry Arnaud, Mathew Kutz et Pamela E. Witcher. Plus d'information sur <https://electriques.ca/filles/fr/evenement/42316>

<sup>31</sup> Manning, J. (2019) *Mes chapitres magiques*. Vidéo-poème en LSQ, durée 5 min. et 55 s. <https://electriques.ca/filles/fr/evenement/43056>

<sup>32</sup> Youssouf, H. (2019) *Mains*. Vidéo-poème en LSQ, durée 5 min. et 18 s. <https://electriques.ca/filles/fr/evenement/43055>

<sup>33</sup> Yim, T. (2019) *COVID-19 à Montréal*. Vidéo-poème en LSQ, durée 5 min. et 55 s. <https://electriques.ca/filles/fr/evenement/43054>

<sup>34</sup> Plus d'informations sur La Sala Rossa sur <https://casadelpopolo.com/fr/events/la-sala-rossa>

<sup>35</sup> Plus d'informations sur L'Œil éveillé sur <https://electriques.ca/filles/fr/evenement/43810>.

<sup>36</sup> Leur création *Le Mythe de la Main rare* est disponible sur <https://vimeo.com/667936583>.

<sup>37</sup> Thibodeau-Lacasse, J., Genderfck, H., Michaud, D., Michaud, Z., Prudence, Petit, Marie-Pierre. (2022) *Banane à split*. Cabaret familial, durée inconnue. <https://electriques.ca/filles/fr/evenement/44587>

entendant Jonathan Thibodeau-Lacasse, allié des communautés sourdes et organisateur de l'événement de drag bilingue en langue des signes québécoise et en français « Les drags te font signe ».

Il est commun pour les artistes sourd·es de travailler avec d'autres artistes de la communauté, raison pour laquelle nous pouvons constater des collaborations étroites entre Hodan Youssouf et Jennifer Manning. Un exemple de cette collaboration est le collectif L'Œil éveillé et la pièce de théâtre *Le mythe de la main rare*, susmentionnés. À travers ce collectif, elles ont obtenu des subventions du Conseil des arts du Canada ainsi que du Conseil des arts de Montréal. Ces soutiens leur ont servi à déployer « la création, l'évolution, la pratique, les costumes » d'un spectacle ainsi qu'une tournée qui s'est vue modifiée à cause du COVID-19. Ces artistes ont également collaboré dans la pièce *Traversée*<sup>38</sup> où elles ont joué le rôle de Youmna en alternance. Cette pièce a été présentée environ 80 fois à Montréal, au Québec, au Canada et en France.

Par ailleurs, Jennifer Manning a été conseillère pour la mise en scène de la pièce *Les Waitress sont tristes*<sup>39</sup> de la compagnie montréalaise Joe Jack et John qui prône un discours engagé à travers la remise en question de normes sociales et la collaboration des artistes neurodivergent·es ou issu·es de divers horizons. De son côté, Hodan Youssouf a continué son exploration sur la musique Sourde dans la création numérique *Masque*<sup>40</sup> à la suite de l'invitation de Joe Jack et John, qui a été diffusée au Centre national des arts. Pour sa part, la création de Pierre-Oliver Beaulac-Bouchard se compose principalement de peinture, d'expositions d'art, de projets cinématographiques et de créations musicales (notamment avec la compagnie L'Expression). De plus, pendant l'édition de 2022 du festival Fierté Montréal, il a été embauché par l'organisme à but non-lucratif *Les drags te font signe*

---

<sup>38</sup> Buziak, M. (2016) *Traversée*. Pièce de théâtre. Voyageurs immobiles compagnie de création. <https://www.voyageursimmobiles.ca/creation/traversee-a-modifier/>

<sup>39</sup> Nimbley, M. (2022) *Les Waitress sont tristes*. Pièce de théâtre. Joe Jack et John. <https://joejacketjohn.com/les-waitress-sont-tristes/>

<sup>40</sup> Youssouf, H. (2021) *Masque*. Musique signée. 3min59. Joe Jack et John. <https://nac-cna.ca/fr/video/transformations-hodan-youssouf>

afin de participer à l'interprétation de chansons signées en LSQ et ASL. Les six artistes qui ont participé à cette présentation ont fait de l'art drag sur la scène.

Les artistes ont mentionné également des œuvres, compagnies et festivals qu'ils considèrent importants au développement de l'art et de la culture Sourde, tels que les performances *The Black Drum*<sup>41</sup> (Edmonton) et *Prince Hamlet*<sup>42</sup> de *Why Not Theater* (Toronto), le centre d'artistes sourd-es *SPiLL.PROpagation*<sup>43</sup> (Gatineau), la compagnie de théâtre *Seeing Voices Montréal*<sup>44</sup>, le festival d'art sourd *Sound Off*<sup>45</sup> (Edmonton), le festival *Clin d'œil* (Reims, France) ainsi que le festival d'art handicapé, art sourd et art neurodivergent *CoMotion*<sup>46</sup>(Toronto).

#### 4.2.4 Visibilité

Finalement, nous nous sommes intéressé·es à la perception des artistes participant·es quant à la visibilité de leurs créations et de leur travail artistique. Hodan et Pierre-Olivier estiment que leur art est connu de façon équitable par le public sourd comme par le public entendant :

Moi, en tant qu'artiste, je fais de la musique signée et des chansignes. [Le chansigne], il s'agit d'une chanson que je traduis en LSQ. [Pour la musique signée], tu sais, il y a des personnes entendantes qui comprennent, [peut-être] pas toutes les significations mais elles comprennent. (Hodan Youssouf)

Elle attribue cette compréhension de son art par le public entendant au fait que la musique Sourde recourt au visuel. Puisqu'elle fait également du théâtre, Hodan considère qu'« à Montréal les communautés qu'elles soient sourdes ou entendantes, la plupart des personnes me connaissent comme comédienne » principalement. Néanmoins, il y a des personnes qui la connaissent

---

<sup>41</sup> Zuckermann, M. (2019) *The black drum*. Pièce de théâtre, Inside Out Theatre. <https://deafculturecentre.ca/programs/deaf-artist-run-collective/the-black-drum/>

<sup>42</sup> Jain, R. (2022) *The Prince Hamlet*. Pièce de théâtre, Why Not Theatre. <https://whynot.theatre/work/prince-hamlet/>

<sup>43</sup> Diyora, C. (2019). À propos. spill-propagation. <https://spill-propagation.com/about/?lang=fr>

<sup>44</sup> Seeing Voices Montréal. (2023). Home page. <http://www.seeingvoicesmontreal.com/>

<sup>45</sup> Sound Off Festival (2023) About SOUND OFF Festival. <https://www.soundofffestival.com/about>

<sup>46</sup> Harbourfront Centre. (2023). CoMotion. <https://harbourfrontcentre.com/series/comotion/>



également « pour les chansons qu'[elle] adapte » (chansigne). Elle souligne être de plus en plus sollicitée :

ce n'est pas dans ma personnalité de publiciser ce que je fais [sur les réseaux sociaux] parce que ce n'est pas mon style, [mais] il y a plusieurs personnes qui me connaissent [...] j'ai été recommandée par plusieurs contacts. Puis là, les gens me disent « ah oui, on m'a donné ton nom comme artiste ». Les entendants commencent à me connaître davantage dans les différentes productions (Hodan Youssouf).

Elle a conclu que l'année 2022, c'était « vraiment un record. Dans le passé, il n'y avait pas beaucoup [d'invitation aux collaborations], mais cette année-là, j'ai eu beaucoup de contrats », en lien au mentorat en accessibilité culturelle qu'elle offre à titre de consultante.

Pierre-Oliver considère aussi qu'il est connu « moitié-moitié » par le public entendant et sourd, et croit que cette visibilité est due au fait qu'« il y a une partie qui reconnaît mon visage étant donné toutes les publications sur internet ». Il souligne en revanche que ses créations ne sont pas si connues : « Mais mon art tel quel, pas tant ». Il estime que la faible visibilité de ses créations s'explique par le fait qu'il est « plus gêné. J'ai tendance à cacher mon art, c'est à moi d'oser briser la glace et le présenter à tous ».

Jennifer considère que « depuis quelques années, [s]on art est de plus en plus diffusé ». Et cela, « surtout grâce au Festival Phénoména », ajoutant qu'« [il] faut les remercier » parce qu'il « nous a ouvert les portes, nous a permis de commencer un petit bout de chemin ». À la suite de cette expérience, elle remarque maintenant qu'elle a plus de « contrats, autant avec les personnes sourdes qu'entendantes ».

En somme, les pratiques des artistes sourd·es rencontré·es se concentrent dans diverses disciplines, notamment la musique signée, le chansigne, le théâtre, la peinture et la poésie. Pour iels, autant les expériences personnelles que certaines productions culturelles représentent des sources d'inspiration. Les artistes reconnaissent une croissance de la visibilité de leurs travaux et de la culture sourde dans les dernières années à Montréal.

### 4.3 Représentations culturelles et sentiment d'appartenance

Ayant comme intérêt principal le sentiment d'appartenance des artistes sourd·es aux communautés artistiques et ainsi que leurs réflexions quant à leurs représentations culturelles, nous avons interrogé ces artistes avec un intérêt marqué pour leurs expériences vécues. On nous a partagé des exemples des obstacles vécus, des composantes de la culture Sourde ainsi que des exemples de productions culturelles *mainstream* qui montrent des personnages et d'autres artistes sourd·es.

#### 4.3.1 Sentiment d'appartenance au milieu culturel

Concernant leur sentiment d'appartenance à la scène artistique et culturelle du Québec, les artistes ont mentionné que dans le passé iels auraient dit ne pas se sentir appartenir à la communauté artistique du Québec. Questionné·es sur leur sentiment d'appartenance à la scène culturelle, les artistes mentionnent divers éléments qui le composent. Notant que « maintenant avec les médias, avec l'internet, mon visage commence à être reconnu », Pierre-Oliver constate une croissance de sa visibilité et de son sentiment d'appartenance en tant qu'artiste étant donné qu'« au Québec, j'ai déjà été à la télévision [dans le] but de faire de la sensibilisation ».

Pour sa part, Jennifer ne se considère pas appartenir à la communauté artistique québécoise. Bien qu'elle s'affirme comme québécoise et qu'elle se reconnaisse elle-même comme une artiste, elle remarque : « mais je ne fais pas partie du club des artistes québécois ». Son sentiment d'appartenance aux communautés artistiques est davantage lié aux « communautés sourdes au Canada » où elle se « considère plus connue ». Bien qu'au sujet de la visibilité de ses œuvres, elle nous a confié avoir plus de contrats dans les communautés sourdes et entendants, sur la question du sentiment d'appartenance, elle nous a avoué ceci : « je ne pense pas qu'il y a des entendants qui me connaissent ».

Afin d'approfondir sur leur sentiment d'appartenance, nous nous sommes intéressés également à leurs expériences des barrières dans le milieu des arts.

##### 4.3.1.1 Obstacles rencontrés par les artistes

L'une des barrières les plus significatives pour Jennifer a été lorsqu'elle souhaitait réaliser sa formation en études théâtrales à l'École Nationale du Théâtre (ENT) à Montréal : « j'ai fait mon inscription et je n'ai pas été acceptée ». Pour elle, c'était clair depuis son secondaire quatre que son objectif de carrière était de « devenir comédienne. Depuis longtemps, elle portait ce désir : « je voulais faire du théâtre ». Ce rêve s'est vu entravé parce que « le gouvernement ne peut pas payer les interprètes parce que c'est une école privée et moi je n'ai pas le moyen de payer des interprètes à temps plein ». À ce moment-là, dit-elle, « ma balloune a éclaté, mon rêve s'est détruit [...] je ne savais plus vers quel chemin me tourner ». Elle a donc fait une carrière différente. Malgré un parcours différent de celui qu'elle avait rêvé, l'espoir n'était pas entièrement perdu : « vingt ans après, j'ai mis du *plaster*, du *sotch tape* sur ma balloune et je l'ai regonflé ». À l'automne 2023, elle déménage à Toulouse en France, afin d'effectuer une formation de deux ans à l'École de Théâtre Universelle<sup>47</sup> qui est la première école généraliste de théâtre en immersion en langues des signes (française).

Jennifer ne sait pas encore ce qui suivra sa formation diplômante en France, cependant elle garde une ouverture en rajoutant que « la vie est toujours pleine de surprises, parfois, il y a des déceptions, parfois, il y a de belles surprises ». Bien qu'elle reste positive et flexible face à l'avenir, elle reconnaît qu'au Québec et au Canada, « il n'y a pas de ressources. Il y a plusieurs matériaux [de sensibilisation et de formation] qui existent en ASL, mais en LSQ il n'y a pas beaucoup ». Pour cette raison et parce qu'« il n'y a pas beaucoup de leaders préparé·es », elle souhaite se professionnaliser et « revenir au Québec pour transmettre l'art en langues des signes qui est en perte en ce moment, ici ». Elle s'est montrée enthousiaste à l'idée de s'« approprier les bons outils pour être capable de redonner à la communauté, puis de faire jaillir l'art sourd ». Elle a déjà des idées sur les manières d'« effectuer le transfert de connaissances, réaliser des mentorats, faire des ateliers » qui ne visent pas seulement les artistes sourd·es souhaitant s'instruire dans les arts mais également toustes « les diplômé·es qui vont dans l'industrie de l'art. Parce que ce serait bien qu'ils soient déjà sensibilisé·es, si les gens qui travaillent dans l'industrie peuvent partir mieux instruit·es ». Elle envisage que de cette façon, il y aura « des meilleures opportunités » pour elle et

---

<sup>47</sup> Pour plus d'information, consulter <https://e-t-u.org/>

pour les communautés Sourdes. Pour elle, son sentiment d'appartenance se développe à travers un « processus » qu'elle construit : « parfois on frappe un mur, puis il y a d'autres opportunités qui arrivent par après ».

Jennifer a dû frapper un autre « bon mur » lorsqu'elle a eu l'occasion de « faire du théâtre avec les entendant·es, au Théâtre X<sup>48</sup> ». Le théâtre avait pour objectif de rendre un spectacle d'une durée d'une heure accessible au public sourd. Les organisateurs affichaient une ouverture aux échanges et à la vision d'accessibilité de Jennifer Manning, et tout semblait bien se dérouler concernant la mise en scène accessible. Cependant, un mois avant les dates de présentations, des problèmes sont survenus. Jennifer se trouvait alors hors du Canada pour des activités liées à son art et un projet de recherche-crédation auquel elle participait. De ce fait, gérer les problèmes survenus au Québec était complexe. Les billets pour la présentation étaient tous vendus, mais « ils ont oublié de réserver 25 sièges pour les personnes sourdes », conformément à l'une des recommandations de Jennifer pour assurer une pleine accessibilité. La solution trouvée a été de repousser la date du spectacle, mais son « horaire était déjà très chargé ». Même si le changement de date s'est opéré sans heurt du côté administratif et pour les artistes, Jennifer s'est sentie délaissée par l'équipe de diffusion. Selon elle, « il faut faire la publicité au moins un mois d'avance, sinon les gens diront “ah, non, on ne peut pas y aller” ». Ayant déjà informé son public sur ses réseaux sociaux et diffusé l'information dans les milieux des personnes sourdes, elle a été contrariée de devoir « créer un autre montage vidéo et rediffuser » l'information mise à jour. Mais les difficultés ne se sont pas arrêtées là. Durant les répétitions, elle découvre que « l'interprète ne peut même pas être sur la scène! », pour des raisons techniques évoquées par l'équipe artistique. Finalement, une solution a été trouvée : avoir « un studio séparé où les interprètes sourds, dont moi, et les interprètes entendant·es seraient filmé·es pour être projeté·es en direct sur scène ». Jennifer trouvait cette idée « encore meilleure ». Toutefois, peu de temps avant la représentation, un courriel leur annonce qu'en raison d'un budget insuffisant, cette avenue n'était plus possible. Les interprètes devaient finalement être « en bas dans le fond, à l'extérieur de la scène. Ce qui revenait à être dans un coin caché ». Cet emplacement était problématique, car les dialogues allaient très vite et les personnes sourdes devaient « regarder

---

<sup>48</sup> Pour des raisons éthiques, les noms des institutions ont été anonymisés.

le jeu, puis l'interprète, en alternance, très rapidement ». Bien que le théâtre ait tenté de la rassurer en lui disant que « ça serait quand même accessible », Jennifer savait que ce n'était pas le cas et était contrariée car elle avait annoncé sur les médias sociaux que le spectacle était accessible. Elle s'est sentie mise de côté après six mois de travail. Elle a donc suggéré d'annuler, mais le théâtre a refusé. Pour Jennifer Manning, un spectacle accessible doit être « 100% accessible ». Elle conclut sa réflexion sur cette expérience avec une certaine indignation :

Souvent, les personnes sourdes sont flexibles, on va s'adapter, mais maintenant on est rendu au moment où les entendant·es doivent s'adapter pour nous. De notre côté c'est fini. On a fini de nous adapter pour vous autres. Si vous ne voulez pas vous adapter à nous, on débarque, c'est tout. C'est fini, on annule. Ils vont apprendre pour la prochaine fois. (Jennifer Manning)

Parmi les barrières rencontrées par Pierre-Olivier, la plus constante est l'annulation des tournages pour lesquels il avait déjà été sélectionné : « ça m'est arrivé peut-être trois ou quatre fois. On m'a envoyé des courriels pour faire des téléseries. J'ai lu les textes, je les ai pratiqués et retenus, puis finalement ils m'envoient un courriel en me disant "oh non, on va laisser faire" ». En plus de voir ces projets annulés après y avoir investi du temps, lorsqu'il leur a demandé les raisons de l'annulation, il n'a pas reçu de réponse. Ceci lui est arrivé également avec une publicité pour une grande chaîne de restauration rapide, « ils m'ont choisi, parce qu'ils ont vu mes vidéos. Mais le lendemain, ils m'ont renvoyé pour me dire "non, on va laisser tomber". J'ai demandé pourquoi? Et je n'ai pas eu de réponse ». Plus tard, lorsque la publicité est sortie, il s'est rendu compte que finalement « ils ont pris deux Sourd·es qui s'expriment en ASL, puis ils ont juste sous-titré en français ». À ce moment-là, il a ressenti de la frustration et s'est demandé le motif de cette décision, « est-ce que c'est en raison du budget? Est-ce que le tournage est trop cher avec des interprètes ASL et LSQ? ». Pierre-Olivier reste optimiste malgré tout face à ces obstacles : « Je continue d'essayer. Quand j'apprends que quelqu'un cherche des personnes sourdes pour une série, un film, j'envoie ma candidature. Peu importe, peut-être qu'à un moment donné je vais être plus chanceux? ».

En 2021, Pierre-Olivier a dû faire face à une autre barrière significative, lorsqu'il a participé à un court-métrage qui cherchait à mettre en valeur les personnes sourdes. Pour ce faire, le réalisateur, une personne entendant, a recruté « trois comédien·nes sourd·es, un interprète professionnel puis

un autre qui connaissait les bases de la LSQ ». Lors des échanges préliminaires, Pierre-Olivier a expliqué les aspects techniques à prendre en compte lorsqu'on filme des personnes sourdes : « il faut que tu filmes de loin pour que tu puisses voir nos mains, il ne faut pas juste filmer le visage, c'est important de voir notre langue que l'on exprime avec nos mains, c'est important de voir la culture sourde ». Le réalisateur, comme beaucoup d'autres personnes entendantes, a tout simplement dit « oui, je sais, je sais », cependant, « trois mois plus tard, il nous a montré le résultat et... on était trois sourd·es à signer, on avait tous des dialogues mais je suis le seul dont on peut voir les mains, on voit juste le visage des deux autres comédien·nes ». Pierre-Olivier ne comprend pas la raison pour laquelle les plans des deux autres artistes ont été ainsi coupés, parce qu'en plus, « il n'y avait même pas de sous-titres! ». Pour lui, cette expérience est très décourageante : « j'avais pris le temps d'expliquer une fois, deux fois, trois fois, quatre fois... Il avait dit "oui, oui, je sais, je sais", mais finalement j'étais le seul qu'on pouvait voir. J'ai senti que ce n'était pas juste pour mes camarades ». Jennifer abonde dans le même sens :

Les entendants vont souvent dire « oui, oui, on sait, on sait ». Ils pensent le savoir, mais ce n'est peut-être pas le cas. Ils se gonflent la tête en pensant tout savoir mais finalement non. Il y a des inégalités encore. On essaie de se mettre au même niveau, puis, leur dire « bon, arrêtez de penser que vous savez tout, et laissez-nous nous exprimer ». (Jennifer Manning)

Un dernier exemple d'événement qui a causé beaucoup de frustration pour Pierre-Olivier s'est tenu dans le cadre du festival de la Fierté Montréal 2022, où il a présenté des chansons interprétées en langues des signes, avec cinq autres artistes sourd·es, le tout en drag. Afin de rendre la performance plus accessible, trois artistes se sont exprimés en LSQ et trois autres en ASL. Dans le cadre de la logistique, il y avait une interprète entendante en bas de la scène afin de guider les artistes sourd·es sur les moments clés de la chanson. Cependant, un grand malaise est survenu lorsque les techniciens ont filmé l'interprète au lieu des artistes : celui-ci était « affiché en gros sur les écrans de la scène, mais ils ne nous ont pas filmé, nous ». Les artistes qui donnaient le spectacle ne l'ont pas su jusqu'à ce qu'ils descendent de la scène (iels n'étaient pas capables de regarder les écrans en même temps qu'iels jouaient). Cette situation est tout à fait illogique pour Pierre-Olivier, qui s'exclame : « s'il y a des caméras, filmez l'artiste sourd! Ce sont les artistes qui donnent le spectacle, pas l'interprète! C'est nous qui donnons le spectacle! En tout cas, j'ai vraiment eu honte de ça ».

À la suite de cet échange qui nous a permis de discuter de certaines barrières vécues, nous avons demandé aux artistes s'ils avaient des stratégies pour faire face à ces enjeux. Jennifer nous a partagé que, dans le cas du Théâtre X, elle s'était entretenue avec Daz Saunders<sup>49</sup> qui avait vécu des expériences semblables dans sa pratique artistique. Il l'a conseillée de demander « une rencontre post-spectacle, pour discuter de ce qui s'est passé. Comment ça s'est fait, tous ces changements? ». Sans hésiter, Jennifer a demandé aux responsables de tenir une telle rencontre. Bien que la réponse du théâtre ait été positive, au moment de l'entrevue, la rencontre n'avait pas encore eu lieu. Les artistes considèrent que la meilleure stratégie est celle de la communication et de la sensibilisation. Jennifer considère que « c'est important qu'on fasse des réunions, des rencontres pour leur expliquer comment ça fonctionne, pourquoi ça fonctionne ». Elle trouve important d'« expliquer le pourquoi, pas juste le comment ».

En somme, les artistes ont souligné qu'il y a un manque d'engagement de la part des institutions culturelles et des réalisateurs·trices envers les personnes sourdes concernant leurs besoins d'accessibilité, ainsi que dans les projets où ils investissent leur temps. Entre autres, plusieurs de ces pratiques problématiques résultent de la méconnaissance de la culture Sourde et des connaissances de base en matière d'accessibilité, une faille qui devrait être contrecarrée par le biais de la formation, par exemple au sein des écoles comme l'École nationale de théâtre.

#### 4.3.2 Représentations culturelles sourdes

La question de la représentation culturelle sourde a été abordée sous divers angles. D'une part, on s'est intéressé à la manière dont les artistes se représentent dans la culture sourde, c'est-à-dire aux perceptions sourdes des représentations culturelles sourdes. D'autre part, on s'est intéressé aux représentations culturelles des personnes et de la culture sourde au sein des productions entendantes.

##### 4.3.2.1 Perspectives sourdes sur la culture et les représentations culturelles sourdes

---

<sup>49</sup> Artiste sourd, doctorant en linguistique à l'UQAM qui travaille sur les langues des signes et consultant dans le monde du théâtre.

Quand nous parlons de représentations culturelles sourdes, les artistes amorcent le sujet avec leur langue : « c'est sûr que notre première langue est la langue de signes. C'est la première identité qui va avec notre culture ». Grâce aux langues signées, les personnes sourdes possèdent leurs « propres expressions. On a nos arts, l'expression de nos arts est différente de celle des entendant·es. Iels sont trop centré·es sur l'ouïe, l'oreille. Mais nous, c'est beaucoup plus visuel », précise Jennifer. Au sujet de la visualité des arts sourds, Hodan remarque : « les Sourd·es, on se comprend entre nous, parfois nos communications sont si visuelles que les entendant·es ne nous comprennent pas facilement ». Ce qui n'est pas nécessairement négatif pour Hodan, puisque cela dénote la richesse « de la diversité culturelle ». Dans le vécu biculturel de Pierre-Olivier qui a « grandi dans les deux mondes, le monde entendant et le monde sourd », où il se sent « partagé entre les deux », le caractère visuel lui donne de l'énergie. Bien qu'il aime « les deux mondes », il préfère à son avis davantage du monde des Sourd·es:

Ça me réveille le mouvement des langues signées. Du côté des entendant·es, je finis par m'endormir parce que ça prend un grand effort d'essayer de comprendre, de regarder des gestes minimes. Avec la communauté sourde, je suis moins fatigué, ça m'énergise. Avec les entendants, je peux être plus facilement fatigué. (Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard)

Pour rebondir sur la vivacité de la culture Sourde, Jennifer apporte le concept de *Deaf Standard Times* (DST). Elle explique que comme dans « les fuseaux horaires, le DST permet de comprendre la perception du temps chez les personnes sourdes » qui est différente de celle des entendant·es. Les personnes sourdes vont jaser et signer plus longuement, contrairement aux entendant·es qui « sont plus pressé·es. Les Sourd·es, on va prendre notre temps. On va jaser toute la nuit, il n'y a pas de stress, il n'y a pas d'heure », ajoute Pierre-Olivier, soulignant que ça « fait partie de la culture Sourde », ce qu'a confirmé Hodan.

#### 4.3.2.2 Représentations culturelles des personnes sourdes dans le courant culturel dominant

Remarquant, dans les dernières années, une croissance des représentations culturelles des personnes sourdes dans le courant culturel dominant, nous leur avons demandé des exemples de productions qu'ils apprécient. De façon sommaire, ils ont mentionné les productions culturelles suivantes : le film *Godzilla vs Kong* (2021) qui comporte un personnage sourd interprété par Kaylee



Hottle; l'émission québécoise *Le temps de framboises* (2022) qui met à l'affiche un personnage sourd signant en LSQ interprété par Xavier Chalifoux; le film québécois *Un crabe dans la tête* (2001) où le rôle de Sara, une personne sourde est jouée par Chantal Giroux; la série de films *A quiet place* (2018, 2020), dont la troisième partie sera diffusée en 2024, où l'un des personnages principaux est joué par la comédienne Millicent Simmonds; le film *CODA* (2021), primé plusieurs fois à l'international, qui présente l'histoire d'un enfant de parents sourds (*Child Of Deaf Adult - CODA*) et d'une famille sourde. Enfin, l'émission américaine *Switched at birth* (2011-2017) qui est la première à présenter plusieurs personnages sourd·es et malentendant·es, composée de cinq saisons et 103 épisodes. Qu'ont en commun ces productions culturelles? Tous les rôles de personnes sourdes sont joués par des comédien·nes sourd·es.

Concernant la visibilité de ces productions culturelles, les opinions sont contrastées dans les communautés sourdes, selon les artistes participant·es. Dans le cas de *A quiet place*, Jennifer nous a fait part d'un débat en lien avec l'implant cochléaire<sup>50</sup>, étant donné que cette prothèse est utilisée par le personnage sourd du film dans son quotidien, et devient aussi un outil pour vaincre le monstre de la narration. Par rapport à cette représentation de l'implant, les artistes ont souligné que certain·es personnes avaient un discours négatif à propos du film, puisqu'il « encourage les gens à utiliser l'implant et le voir comme une solution à leurs vies ». Cependant, Jennifer considère que les opinions devraient être plus nuancées et qu'« il y a toujours des personnes qui ne vont pas être d'accord, cela dépend des perceptions de chacun ».

Dans le cas du film *CODA* (2021), Pierre-Olivier nous a fait savoir qu'il est une reprise du film franco-belge *La famille Bélier* (2014) où seulement un comédien de la famille sourde était lui-même sourd. Ce film avait créé un tollé à sa sortie dans les communautés sourdes : Hodan et Pierre-Olivier le considèrent comme une mauvaise représentation. D'une part, en raison de la piètre maîtrise de la langue des signes française par les comédiens entendant·es, les personnes sourdes ne comprenaient les propos signés : « on n'a pas eu le choix d'utiliser les sous-titres pour

---

<sup>50</sup> D'un point de vue médical, un implant cochléaire est un appareil électronique qui permet aux personnes ayant une surdité profonde d'avoir un meilleur accès aux sons (Réseau de santé vitalité, 2023). D'un point de vue culturel sourd, cette technologie est considérée comme une énième tentative de la société entendant pour éradiquer la culture sourde (Edwards, 2010). L'implant cochléaire est une opération irréversible critiquée dans les communautés sourdes.

comprendre », étant donné que « ce n'était pas la vraie langue des signes française ». D'autre part, les artistes considèrent que certains moments du film *La famille Bélier* (2014) reproduisent des stéréotypes « pour montrer que les personnes sourdes sont directes », ce qui a été fait différemment dans le film *CODA* (2021). Pour Hodan, les représentations culturelles des personnes sourdes ont évoluées avec la pandémie :

Il y a eu avant la COVID et après la COVID. Avant, c'était plutôt silencieux. Avec la COVID, il y a eu un intérêt pour rendre les informations accessibles avec des interprètes à l'écran. À partir de là, je pense qu'il y a plusieurs portes qui se sont ouvertes pour les personnes sourdes un peu partout. Le film *CODA* a ouvert des portes pour les communautés sourdes. Mais il faut que cela perdure avec le temps (Hodan Youssouf).

Jennifer a appuyé les propos d'Hodan en ajoutant que « pendant la COVID justement, ce que j'ai remarqué, c'est que ce ne sont pas seulement les personnes sourdes qui ont bénéficié d'une amélioration sociétale, mais toutes les minorités ». Elle a nommé les communautés « LGBTQ+, sourdes, handicapées et BIPOC<sup>51</sup>, qui commencent à se révolter un peu partout. Et ce sont les minorités qui font un impact » dans le monde, depuis la COVID.

L'échange sur les représentations culturelles s'est poursuivi sur la question des autoreprésentations culturelles sourdes.

#### 4.3.2.3 Autoreprésentations culturelles sourdes et représentations culturelles positives

Pierre-Oliver a défini l'autoreprésentation culturelle à travers cet exemple : « je suis un artiste sourd, je fais mon art et je le présente aux autres. J'ai des qualités, j'ai des compétences, la seule chose que je ne peux pas faire c'est d'entendre ». Effectivement, ne pas entendre ne l'empêche pas « de participer au théâtre, dans les arts et de représenter sa culture ». Pour sa part, Jennifer considère que le fait de s'autoreprésenter est « lié à la culture sourde et à la langue des signes qui fonctionne

---

<sup>51</sup> Acronyme en anglais qui signifie *Black, Indigenous, People of color*. En français, l'acronyme PANDC désigne les personnes autochtones, noires et de couleur.

avec plus de classificateurs que ce que les entendant·es prennent en considération » quand ils réalisent des productions culturelles qui portent sur le monde des personnes sourdes.

Jennifer aborde un aspect incontournable pour que les représentations culturelles sourdes soient moins problématiques. Elle a pris l'exemple du film *CODA* (2021) dans lequel elle trouve « vraiment important d'engager une personne sourde lorsqu'il y a un personnage sourd, donc de ne pas prendre une personne entendant qui va faire semblant d'être une personne sourde. Ça serait un bon départ ». De la même façon, Hodan remarque « que de nombreuses personnes sourdes sont frustrées » face aux représentations culturelles problématiques. En prenant l'exemple de la musique sourde, elle mentionne que « souvent, ce sont des interprètes qui font les chansignes », bien que « les langues des signes soient les langues premières des personnes sourdes ». Ces dernières « ont un accent et une compréhension propre de la culture sourde » que parfois les interprètes ne sont pas capables de mettre de l'avant.

Pour les artistes, l'amélioration des représentations culturelles ne s'arrête pas aux productions culturelles, elle est nécessaire également au sein des institutions. En ce sens, Hodan considère que « les institutions doivent penser à embaucher des personnes sourdes qualifiées », que ce soit au niveau des interprètes ou d'autres postes. Elle a insisté sur le besoin pour les personnes sourdes de participer plus profondément dans plusieurs domaines. Un exemple fourni est celui « des interprètes sourd·es, qui sont accompagné·es des interprètes entendant·es ». Ainsi, par l'entremise des interprètes entendant·es qui ont une fonction de soutien, les interprètes sourd·es sont capables de livrer des messages plus nuancés pour ainsi éviter des malentendus. En reprenant l'art comme exemple, Jennifer soutient l'importance de faire participer les personnes sourdes. Elle dénonce l'appropriation culturelle en remarquant « que les Sourd·es, nous, on a de la misère à vendre notre art. Puis les entendant·es, c'est comme s'ils nous volaient, puis vendaient ce qui nous appartient ».

Puisque cette recherche s'appuie sur une démarche collaborative, nous avons discuté avec les artistes des collaborations entre artistes sourd·es et entendant·es. Les trois artistes trouvent des avantages à ces collaborations, comme souligne Jennifer : « on travaille fort parmi les entendant·es, parce qu'à la suite on peut être référé·es par eux. Une fois qu'ils ont compris, ils vont dire aux autres "Hey! Cherchez [les Sourd·es] et prenez le temps de les écouter, puis de les comprendre" ». Néanmoins, « c'est un chemin difficile » puisqu'ils trouvent aussi que ces collaborations

demandent « beaucoup d'énergie » de leur part. Hodan mentionne que souvent « les entendant-es ne connaissent pas notre communauté, notre réalité », donc iels se retrouvent à « tout expliquer, mais ce n'est pas vraiment mon rôle en tant que comédienne ». Ce genre de situation n'arrive pas dans des productions où l'équipe est sourde.

Les artistes ont nommé l'exemple positif de la pièce théâtrale *Le prince Hamlet* mise en scène par Why Not Theater (Toronto), qui a été jouée également au Théâtre Le Diamant à Québec. Aucun-e des trois artistes n'y a participé, mais certain-es ont eu la chance de rencontrer Dawn Jani Birley, la comédienne sourde qui y jouait le rôle d'Hamlet. Elle leur a raconté que cette pièce d'une durée de trois heures s'est bien déroulée parce qu'« elle a participé aux prises de décisions ». Jennifer considère que cette stratégie de création, l'inclusion de toutes les artistes aux prises de décision, « est la meilleure idée pour que toute production soit un exemple d'accessibilité et de qualité pour le public entendant et sourd ». En ce sens, les artistes considèrent que la sensibilisation et l'éducation sont une bonne stratégie pour augmenter la participation de personnes sourdes dans les prises de décisions, que ce soit au niveau institutionnel ou dans les productions culturelles. Hodan partage l'exemple de la Chaire de recherche du Canada sur la citoyenneté culturelle de personnes sourdes et les pratiques d'équité culturelle qui « organise des présentations et conférences dans lesquelles il y a des participant-es qui travaillent dans les institutions décisionnelles ». Ainsi, « des dialogues et des explications sont tenus afin de créer des allié-es ». Pierre-Oliver a également ajouté que l'amélioration de la représentation culturelle sourde contribuera à la déconstruction des barrières lorsqu'« il y aura davantage de personnes sourdes occupant des postes de direction dans les théâtres ou d'autres postes de pouvoir institutionnel ».

En résumé, les personnes sourdes souhaitent participer davantage à la prise de décisions au sein des institutions et des productions culturelles qui les concernent. Iels estiment que l'éducation et la sensibilisation sont des pratiques qui favorisent l'inclusion et l'accessibilité des personnes sourdes. Lorsque les communautés entendants développent de meilleures pratiques d'inclusion et d'accessibilité, elles deviennent de bonnes alliées, donc le sentiment d'appartenance des personnes sourdes est renforcé par ces pratiques. Nous avons ensuite discuté de l'amour comme moteur de changement social et de sa place dans la pratique des artistes.

#### 4.4 Place de l'amour dans la pratique des artistes rencontrés

Nous nous sommes inspirés de la vision de l'amour de bell hooks afin de proposer une approche de recherche-crédation. Cette approche, comme la vision de bell hooks, considère l'amour à la fois comme un verbe et comme un nom, où l'amour n'est pas seulement un sentiment que nous éprouvons, mais aussi une action. Lors de cette recherche, l'amour a été abordé de trois façons dans le cadre des entretiens : la conception de l'amour par les artistes, la place que l'amour occupe dans leurs pratiques artistiques, et l'amour comme outil de création.

##### 4.4.1 Les conceptions de l'amour et sa présence dans les pratiques artistiques

Lorsque nous avons demandé aux artistes de nous partager leur définition de l'amour, diverses conceptions et formes de l'amour ont été évoquées. Pour Jennifer, l'amour est en lien avec « la famille ou les amis, on parle d'amour romantique, de l'amour en couple ». Sa conception de l'amour ne comporte pas de demi-mesures :

Il n'y a pas de milieu, c'est à droite et à gauche. C'est vraiment le septième ciel : très beau, très fort, les meilleures sensations où tout est magique, tout est magnifique. La vie en rose. Après il y a la peine d'amour. Quand on se sent détruit, le chagrin. Quand on dit que l'amour est la pire de choses. Donc, c'est ça l'amour, les deux côtés mais soit l'un ou l'autre. (Jennifer Manning)

Pour Hodan, penser à l'amour l'amène à penser à la famille. Elle mentionne qu'elle a « grandi dans une famille qui avait beaucoup d'amour. Quand j'étais jeune, j'ai déménagé ici. Je viens de l'Afrique, j'ai grandi avec ma maman, mon papa, beaucoup de frères et sœurs qui me donnaient beaucoup d'amour ». Cependant, lorsqu'elle a quitté l'Afrique pour venir au Canada comme réfugiée, elle a été séparée de ses parents. Elle nous a confié qu'à ce moment, « mon cœur s'est déchiré [...] c'était comme si tout s'était effondré. J'ai eu de la misère à vivre l'amour dans mon adolescence. Je me suis beaucoup bloquée face à tout ça ». Néanmoins, quand elle était enceinte de sa fille, elle mentionne avoir réfléchi sur cette séparation qui l'a « marquée à fond ». À la suite de cette réflexion, elle a décidé qu'il fallait « couper [les liens avec certains membres de sa famille], pour que je puisse donner de l'amour à ma fille, pour qu'on puisse se nourrir mutuellement de l'amour ». Ses expériences de l'amour et ses observations dans les médias l'amènent à considérer

qu'« il y a beaucoup de significations à l'amour, les différents amours dont on parle » que ce soit « l'amour en couple ou les mouvements comme Peace & Love, cette diversité fait voir le monde en couleurs ». Ainsi, pour elle « l'amour donne de l'énergie, c'est puissant. Surtout quand le monde est ensemble pour éviter la violence, pour bâtir un mur contre le racisme et d'autres injustices ».

La conception de l'amour chez Pierre-Olivier résonne avec celle de Jennifer et d'Hodan. Pierre-Olivier reconnaît qu'il a « grandi avec beaucoup de manque d'amour » avec ses deux parents qui travaillaient : « ils étaient très occupés avec beaucoup de travail, des rendez-vous, toujours au téléphone ». Quelquefois, il réclamait l'attention : « j'avais besoin de m'exprimer, j'avais besoin de parler, mais ce n'était presque jamais possible ». Bien que l'amour ait pu être présent et que ses parents lui offraient des voyages à Paris ou à Las Vegas, il sentait « qu'il en manquait » en raison du manque de conversations avec sa famille entendante :

Quand j'étais jeune, j'avais des rendez-vous aussi pour l'implant [cochléaire] qui étaient à Québec. Moi, j'ai grandi au Lac-Saint-Jean. Ma mère devait m'y conduire, mais c'était impossible. Elle était au téléphone tout le long pendant qu'on était dans l'auto. Donc, je passais le trajet en silence. Ce n'étaient pas des belles expériences. (Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard)

De façon unanime, les artistes considèrent que « le mot “amour” n'est pas présent automatiquement » (Jennifer) en tant que thématique dans leurs créations. Cependant, « l'amour est présent dans sa passion, ma passion pour l'art est présente. Je la dépose dans mon art, mais c'est inconscient », mentionne Jennifer. Pour elle, « jouer ou interpréter un personnage c'est ma passion, j'aime ça le faire. C'est une forme de thérapie pour moi, donc c'est de m'aimer et d'aimer créer ». Comme susmentionné, pour Pierre-Olivier, « l'amour est entre moi et ma toile » puisqu'il se trouve « en immersion totale » lorsqu'il fait la peinture.

#### 4.4.2 L'amour comme approche de recherche-crédation

Finalement, nous avons questionné les artistes sur ce qu'ils pensent de l'amour comme approche de recherche-crédation. Hodan a affirmé que « l'amour est une porte difficile à ouvrir ». Indépendamment de notre parcours de vie, à son avis, « nous expérimentons l'amour, mais aussi des blessures, de l'espoir, des frustrations, de l'angoisse, des colères », raison pour laquelle l'amour est un sujet difficile à analyser. Si ardu que l'amour puisse être, tant Hodan que Jennifer ont

mentionné que cette approche a remis en question leurs idées sur l'empathie. Jennifer considère que « ce n'est pas tout le monde qui comprend ce que c'est l'empathie », bien qu'elle souhaite avoir l'empathie pour autrui, parfois certaines actions des personnes la poussent à « être plus froide et à ne pas avoir d'empathie » dans certains cas. Pour sa part, Hodan a partagé que « l'empathie peut être inconsciente » en rajoutant qu'il est valide de ne pas expérimenter d'empathie tout le temps. En revanche, dit-elle, « parfois il faut que je sois plus empathique parce qu'il y a des personnes aussi qui sont plus vulnérables que nous, qui n'ont pas eu de chance ». Pour cette raison, elle essaie « d'en redonner pour les encourager, et je vais être empathique à ce moment-là. Mais il y a des moments dans la vie où il est plus difficile d'avoir l'empathie ».

Les artistes ont partagé brièvement qu'à la fin de ce projet de recherche-création, iels se sont rendu compte que l'amour est une thématique qu'iels avaient déjà explorée auparavant. Mais l'amour n'est pas seulement une thématique pour eux, il se reflète également dans la passion qu'iels portent à leur pratique artistique. Jennifer a commenté que « lorsqu'on est passionnée, c'est sûr, qu'on va s'organiser et collaborer pour devenir une meilleure version de nous-mêmes ». Dans le même élan, Hodan a partagé sa perception de l'empathie : « c'est aussi de s'entraider à se développer, de nous nourrir et d'apprendre entre nous pour ensuite donner aux suivant-es ». Pour conclure, Pierre-Olivier a mentionné que « tous les artistes ont de l'amour. L'art a son origine dans l'amour, on le voit ici », en se référant à cet échange artistique et intellectuel.

#### 4.5 Conclusion de section

Ce chapitre nous a permis de présenter les résultats de recherche. Dans un premier temps, il a été question de la création réalisée dans le cadre de cette recherche et des pratiques artistiques des artistes rencontré-es. Dans un deuxième temps, nous avons exploré la question des représentations culturelles. Interrogé-es sur leur sentiment d'appartenance culturelle au sein des arts au Québec, les participant-es ont évoqué de nombreuses expériences négatives qu'ils ont dû surmonter. Les représentations culturelles problématiques en sont un exemple flagrant et les artistes ont souligné plusieurs aspects qui permettent de comprendre les enjeux à ce sujet. Plusieurs interrogations demeurent toutefois sans réponse claire: pourquoi, par exemple, l'inclusion des sourd-es signeur-ses dans les productions et les milieux culturels semble-t-elle si limitée ? Est-ce par contrainte budgétaire ? Pourquoi les motifs d'annulation de leurs services ne leur sont-iels pas

communiqués ? Et pourquoi les personnes entendantes négligent-iels si souvent leurs expertises en matière de création et de représentation de la culture sourde ? En contre-partie, les participant-es ont suggéré de multiples pistes de solutions. L'attribution des rôles de personnes sourdes à des comédiens·nes sourd·es et l'embauche de personnes sourdes dans les institutions culturelles en sont des exemples significatifs. Tout en émettant certaines réserves en lien avec la charge qu'il leur est imposée en matière de sensibilisation, les artistes se sont montré·es optimistes et valorisent les initiatives collaboratives entre sourd·es et entendant·es, considérant ces projets comme de précieuses opportunités pour elleux.

L'amour revêt pour chacun·e d'entre elleux une signification particulière, mais il trouve un écho avec les autres quand iels se rassemblent en communauté. Ainsi, à travers leur solidarité, iels façonnent et enrichissent leur culture et leur art.



## CHAPITRE 5 : ANALYSE DES RÉSULTATS

Ce chapitre vise à offrir une analyse des résultats de recherche. Conscients·es des barrières et des inégalités vécues par les communautés sourdes et de la complexité de la culture Sourde, nous ne prétendons pas faire de généralisation concernant le sentiment d'appartenance des artistes rencontré·es aux communautés artistiques et de création du Québec, ni sur les réalités de la culture sourde et les liens avec les différents mécanismes d'oppression.

En considérant la richesse de la recherche-crédation et l'intérêt d'approfondir les apports de cette approche dans le cadre de productions en langue des signes, mais également en raison du cadre limité de la maîtrise, nous avons choisi de ne pas analyser la création, mais uniquement les entrevues de groupe.

Ce qui suit se veut une esquisse cartographique de ce qui compose le sentiment d'appartenance depuis les perspectives des artistes sourd·es rencontré·es, que nous mettons en lien avec notre cadre théorique et la littérature. Pour ce faire, nous aborderons trois volets de la culture Sourde. Dans un premier temps, nous soulignerons l'importance de parler ou de discuter de la culture sourde en tant que telle. Ensuite, nous nous pencherons sur l'aspect visuel-spatial des langues signées. Puis, nous explorerons d'autres caractéristiques propres à cette culture, telles que la perception du temps. Nous poursuivons avec les représentations et la visibilité de l'art sourd, abordant les pratiques exemplaires et les représentations culturelles inadéquates. Finalement, nous analysons plus spécifiquement la question du sentiment d'appartenance, après avoir examiné les barrières et les pistes de solutions partagées par les artistes, ainsi que la contribution de l'amour à la création artistique.

### 5.1 Valoriser la culture sourde

Si les artistes ont émis des réticences quant à leur sentiment d'appartenance au milieu culturel québécois (entendant) en général, iels ont par ailleurs tous affirmé une grande appartenance au milieu culturel sourd. En effet, les artistes sourds·es témoignent une grande valeur et importance à la culture sourde. Comme nous l'avons abordé, celle-ci est exprimée à travers les langues des signes qui sont « notre première langue [...] la première identité qui va avec notre culture » (Jennifer

Manning). Cette culture se compose de plusieurs caractéristiques et particularités. Indubitablement, la culture Sourde est riche et complexe, et nous ne prétendons pas en offrir un portrait exhaustif. Nous en abordons ici quelques composantes que les artistes nous ont partagées.

Pour Tom Humphries, le concept de « culture sourde » repose sur la persévérance historique du discours tenu par les personnes sourdes à propos d'« elles-mêmes, de leurs vies, de leurs croyances, de leurs interprétations du monde, de leurs besoins et de leurs rêves » (Humphries *dans* Bauman, 2008, p. 35). À travers ce processus discursif, qui englobe l'ensemble de leurs réalités, les artistes sourd·es partagent leurs ressentis pour parler de ce qui est important pour elleux dans la culture sourde. Humphries identifie deux contributions à la mise en récit de la culture Sourde. Dans un premier temps, parler de la culture Sourde contribue à préserver son existence. Deuxièmement, lorsqu'un discours positif est tenu sur la culture Sourde, celle-ci connaît une amélioration dans sa « circulation et [son] accélération », c'est-à-dire que la culture Sourde ne se limite pas à sa préservation; elle vit également une reproduction et une évolution des phénomènes qui la compose (Humphries *dans* Bauman, 2008, p. 41).

Parmi les valeurs et les aspects de la culture sourde abordés par les artistes rencontrés, on compte l'importance des langues des signes et de leur représentation culturelle (par les créations signées, notamment), la sourditude (qui se décline de différente façon, par exemple dans le temps Sourd) et la désuprématisation.

#### 5.1.1 Importance des langues des signes et de leurs représentations culturelles

Dans les années 1960 et 1970, pendant ce qu'on nomme le Réveil Sourd, les personnes sourdes ont commencé à parler de leur culture de manière plus ouverte. Humphries souligne que face à cette effervescence, elles se sont confrontées au défi de créer ou de mettre en avant des artefacts pour renforcer la consolidation de cette culture. Le premier et le plus essentiel de ces artefacts culturels que les Sourd·es ont mis de l'avant a été leurs langues, les langues des signes (Humphries *dans* Bauman, 2008, p. 37).

Pour les personnes sourdes et, plus spécifiquement, pour les artistes sourd·es dans le cadre de cette étude, les langues des signes valorisent leur culture. Elle leur offre la possibilité de se distinguer

des cultures entendantes grâce à des expressions et des dispositifs propres aux langues signées, comme le remarque cette artiste :

C'est sûr que notre première langue, c'est la langue des signes. C'est la première identité qui va avec notre culture. Puis, dans la culture, c'est certain qu'on a nos propres expressions. On a notre art, et l'expression de notre art est différente. Les personnes entendantes sont très centrées sur l'ouïe. Pour nous, tout est davantage visuel. (Jennifer Manning)

Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard manifeste un sentiment de fierté et souligne l'importance de préserver sa langue. Évoquant l'autoreprésentation de la culture sourde, il affirme : « la langue des signes. On ne veut pas la perdre. C'est une valeur essentielle pour nous. On la met de l'avant, la montrant dans des œuvres d'art comme les chansignes ou les peintures où l'on représente les mains ».

A contrario, les représentations problématiques des langues des signes portent préjudice aux personnes sourdes. Rappelons à ce sujet le malaise vécu par un artiste lors d'un tournage. Le réalisateur, pensant connaître la culture Sourde et ignorant les suggestions de Pierre-Olivier, a produit un film mettant surtout en avant son visage, occultant ses mains, éléments essentiels à la langue des signes québécoise. Jennifer Rayman (2010) s'est intéressée aux conséquences des techniques de tournage sur la représentation des langues des signes à la télévision. En prenant appui sur six séries télévisées américaines, son étude révèle différentes techniques cinématographiques audistes. L'une d'elles, le rognage ou le très gros plan sur les mains qui signent a pour conséquences de rendre le propos signé incompréhensible, d'exotiser les langues des signes et d'objectifier la culture sourde, même si « une telle objectivation peut sembler anodine pour une audience entendant non signee ou pour le producteur, perçue comme une simple matérialisation de l'étonnement ressenti face à une communication signée mouvant à un rythme soutenu » (Rayman, 2010 in Leduc, 2016 : p.144).

Quand les artistes rencontrés évoquent l'importance des langues des signes, iels mettent en exergue l'aspect visuo-spatial de celles-ci. Hodan note que les mains et les gestes sont centraux dans la communication et la création en langues signées. Par ailleurs, iels insistent sur le fait que les personnes sourdes possèdent souvent une acuité visuelle accrue ou manifestent un intérêt

prononcé pour l'aspect visuel de la communication, contrairement aux personnes entendant. Songeons à Hodan, pour qui l'interaction des piétons dans l'espace public s'apparente à une danse, une orchestration de mouvements et de gestes, voire une musique qui représente une source d'inspiration majeure.

Mentionnant l'artiste sourde Pamela E. Witcher qui a mené des recherches sur la musique signée et les chansignes, Hodan souligne que cette musique signée recèle tout un univers visuel et sensoriel : « [Le son audio] peut être substitué par des jeux de lumière, des vibrations... Pour les personnes sourdes, ces éléments traduisent parfaitement ce qui est inaudible pour elles ».

Dans les travaux sur les musiques signées, figurent notamment la recherche « Musique au bout des doigts : Exploration des intersections, musique et vieillissement au sein des communautés de sourd·es signeur·es à Montréal » (Grenier et *collab.*, 2017) et la recherche-crédation « Nos mains qui vibrent » (Leduc et *collab.*, 2021). Dans cette dernière, quatre artistes sourd·es se sont réunies pour échanger sur les musiques sourdes, aboutissant à la publication d'un article multilingue en français, anglais et LSQ. Réfléchissant à la différence entre la musique signée et la musique entendante, Witcher fait référence une phrase de Joe Posner de l'épisode sur la musique dans l'émission documentaire *Explained* de Netflix, indiquant que le son est initié par des vibrations de l'air. En essence, toute musique est constituée de vibrations dans l'air (*Ibid.*). Daz Saunders, participant également à cette recherche-crédation, abonde dans le même sens, en affirmant qu'« en réalité, c'est le mouvement des molécules qui génère les sons et leurs propagations. Les différents mouvements engendrent différents sons ». Il ajoute que ce mouvement est présent tant dans la musique entendante que sourde. Si pour la première, l'ouïe est essentielle pour l'apprécier, Daz soutient que la musique sourde peut être appréciée visuellement. Ainsi, dans les deux situations, le mouvement est au cœur de ces musiques (*Ibid.*).

L'aspect visuel des langues des signes et de l'art sourd est abordé également par Jennifer, qui soulève quelques distinctions entre l'art performatif sourd et entendant. Elle fait valoir que les communautés sourdes ont leur propre culture, distincte de celle des entendant·es, en prenant l'exemple du théâtre ou de la performance, et encourage la valorisation du talent sourd :

Souvent [les personnes sourdes], on est plus connecté·es à la sourditude, à la culture [sourde], à la langue des signes qui possède des classificateurs, ce que les entendants n'ont pas. Ils peuvent jouer sur les mots, avoir des accents que nous ne percevons pas. Il est évident que dans les performances, nous sommes aussi compétent·es que les entendants. Le fait de ne pas entendre ne signifie pas que nous sommes inférieur·es. Le talent est là, il y a une richesse à montrer, à prouver. Il est temps de sortir de l'ombre. (Jennifer Manning)

Jennifer évoque les différences culturelles et créatives propres à chaque groupe. Nombreuses sont les fois où les personnes entendants méconnaissent la culture Sourde et son art. Ainsi, tout ce qui s'écarte de leurs réalités est perçu comme une erreur, comme l'art sourd qui n'inclut pas de son. Pourtant, certains aspects des langues signées sont utilisés pour exprimer complexité ou nuances, tout comme le son se décline de multiples façons. Comme il est mentionné dans la section 2.2.2 sur les représentations culturelles, les activistes ont remis en question les représentations qui opèrent et perpétuent les oppressions et les stéréotypes pour ainsi créer ses autoreprésentations plus justes (Barnes et Mercer 2003; Oliver 1996 *dans* Sandell et *collab.*, 2010, p.5). Iels ont trouvé que la meilleure approche « pour saisir la complexité et transmettre la diversité des perspectives qui caractérisent les communautés contemporaines de personnes handicapées » (Snyder et Mitchell 2006 : 176 *dans* Sandell et *collab.*, 2010, p.16, notre traduction) était de mettre de l'avant leurs propres expériences comme personnes sourdes.

### 5.1.2 Désuprematiser la sourditude

Lorsque nous avons abordé la culture sourde, les artistes ont mentionné la sourditude et les effets de la suprématiation sur leur culture. Hodan remarque que plusieurs personnes sourdes ont intériorisé des pratiques ou des croyances audistes :

La majorité des personnes [sourdes] sont comme... colonisées<sup>52</sup>. [Ces personnes] sont marquées par ce qu'elles ont appris des entendant·es, et parfois, il faut apprendre à se défendre. À se défaire de ceci, pour mieux mener le combat en faveur des personnes sourdes. (Hodan Youssouf)

---

<sup>52</sup> Comme mentionné à la section 1.1.3, le terme colonisation est souvent utilisé comme synonyme de suprématiation dans la communauté sourde. Nous lui préférons le terme de suprématiation pour les raisons évoquées précédemment mais nous conservons les termes utilisés par les participant·es pour les citations.

Selon le chercheur Paddy Ladd, qui a forgé le concept de sourditude (*Deafhood*), cette dernière permet de mettre l'accent sur la recherche d'une vaste perception du soi-même sourd. La sourditude invite ainsi à un processus de désuprématisation de la culture sourde, en reconnaissant des « traditions sourdes, qui doivent être apprises, comprises et respectées » (Ladd *dans* Bauman, 2008, p. 43). Cette déconstruction émancipatrice que Ladd nous propose dans « *Colonialism<sup>53</sup> and Resistance: A Brief History of Deafhood* » nous permet de saisir le développement conceptuel de la sourditude, c'est-à-dire, que la conception de la sourditude a connu des changements à travers le temps et selon les divers contextes où elle se déroule.

Hodan Youssouf, partageant ses expériences et perspectives, a abordé le colonialisme, considérant que les personnes sourdes « ont appris à vivre selon ce qu'elles ont appris ». Elle souligne la nécessité de « se détacher de cet apprentissage des entendant-es » et de se désuprématiser, pour véritablement « embrasser la sourditude ». Pour Ladd, la reconnaissance culturelle des Sourd-es représente une menace pour la suprématie entendante, car elle apporte des façons culturelles collectives nouvelles (Ladd *dans* Bauman, 2008, p. 55). Les artistes interviewé-es ont une vision élargie de la sourditude, ce qui s'inscrit dans la conception de Ladd, qui cherche à aller au-delà des limites des définitions traditionnelles afin de comprendre ce que pourrait signifier la sourditude et en intégrant des idées diverses (*Ibid.* p. 48).

### 5.1.3 Le temps sourd

Le concept du temps Sourd est un bel exemple d'affirmation positive de la sourditude. Tel que mentionné précédemment, la perception du temps chez les signeur·ses est différente de celle des entendant-es. Les Sourd-es sont souvent les dernier·es à partir après un rassemblement, étant donné qu'iels restent pour discuter avec les membres de leurs communautés sourdes et que ces occasions sont rares. Quand iels s'appêtent à partir, c'est souvent le personnel qui les invite à le faire, rappellent les participant-es. Ce fait a suscité des rires lors du troisième entretien. Avec joie, Hodan

---

<sup>53</sup> Le titre du livre est un autre exemple de l'utilisation du terme de colonialisme comme synonyme de suprématiation.

et Pierre-Olivier ont déclaré : « Effectivement, ceci fait partie de la culture Sourde » et « C'est vrai. C'est exactement ça, la culture Sourde ». Jennifer abonde dans le même sens :

Les Sourd·es vont se rassembler lorsque [un événement] s'est terminé, les sourds vont toujours rester, puis jaser. [Iels] sont les derniers à quitter la place, puis c'est comme cela tout le temps. Les entendant·es vont partir rapidement, mais les Sourd·es vont encore être dans le stationnement en train de jaser (Jennifer Manning).

À travers leur expérience singulière du temps, les personnes sourdes réaffirment leur sentiment d'appartenance culturelle. Les Sourd·es prennent le temps d'entretenir des relations sociales avec d'autres signeur·ses en faisant souvent fi des horaires imposés par les personnes entendantes. Cette représentation culturelle évoquée par la notion de *Deaf Standard Time* (DST) et qui fait écho à une pratique courante dans la culture sourde, remet en question les pratiques sociales et culturelles du monde entendant et forme un mécanisme collectif politique résistant aux normes entendantes. Bien que cette pratique culturelle soit bien connue et nommée au sein des communautés sourdes, elle ne semble pas encore faire l'objet d'une étude approfondie dans la littérature scientifique. Dans leur article sur le capital culturel sourd, et plus précisément dans leur tableau comparatif « *American Deaf Culture vs. American Hearing Culture* », Ashley Greene-Woods et ses collaborateurs situe le *Deaf Standard Time* comme une composante de la culture sourde américaine.

Cette idée du temps des Sourd·es marque une différence dans la production et la consommation de créations artistiques et culturelles parmi les Sourd·es. Plusieurs exemples illustrant ces différences seront abordés dans les sections suivantes.

## 5.2 L'art sourd : représentation et visibilité culturelles

Afin d'approfondir la question des représentations culturelles des personnes sourdes, nous avons exploré des exemples de celles-ci. Cette section met principalement en exergue la question de la représentation et de la visibilité de la culture Sourde, auxquelles les artistes participant·es octroient une valeur importante, ainsi que celle des représentations culturelles problématiques.

### 5.2.1 Entre deux cultures : nouvelles perspectives

Les trois artistes estiment que la majorité des personnes entendantes accordent une importance dominante au sens de l'ouïe dans leurs vies, contrairement à la majorité des personnes sourdes. Cette différence explique peut-être le manque de visibilité que peut avoir l'art des personnes sourdes au sein des sphères artistiques entendantes. Cette invisibilité provient principalement d'un problème de communication : l'incapacité des personnes entendantes à comprendre les langues signées et, par conséquent, à consommer ces productions culturelles. Pierre-Olivier aborde cette question lorsqu'il exprime son vécu bilingue et biculturel. Il mentionne : « moi, j'ai grandi, dans les deux mondes. Entendant et sourd donc je me sens partagé entre les deux ». Cette dualité lui permet d'apprécier autant la culture sourde que la culture entendant, bien qu'il confesse que son appartenance à la culture sourde soit apparue tardivement. Être biculturel est pour lui une source de fierté et de critique. Il souligne ainsi que, bien qu'il évolue dans les deux univers, il privilégie les arts sourds, car il bénéficie davantage des interactions avec la culture sourde.

Comme l'a exprimé Jennifer, ce sont souvent les Sourd·es qui doivent s'adapter aux besoins des entendant·es. Toutefois, ce qui est intéressant, c'est la manière dont Pierre-Olivier valorise la culture sourde en la qualifiant d'énergisante. Il redonne ainsi du pouvoir aux communautés sourdes en remettant en question le courant dominant et en opposant deux réalités différentes. C'est à travers cette opposition que cet artiste exprime sa préférence pour les cultures sourdes.

L'artiste et académicienne Gloria Anzaldúa a proposé le terme « *Nepantla* » pour définir le centre des pôles en opposition. Anzaldúa définit son *Nepantla* en tant que « le point médian entre le conscient et l'inconscient, le lieu où s'accomplissent les transformations. *Nepantla* est un endroit où nous pouvons accepter la contradiction et le paradoxe » (Anzaldúa, 2015, p.56). Lorsque Pierre-Olivier est dans le *Nepantla*, il ne se situe pas dans une position privilégiée, mais plutôt face à l'affrontement des forces où le chaos prédomine. Cette tension génère « des fissures ou des déchirures dans la membrane entourant, protégeant et contenant les différentes cultures et leurs perspectives » (*idem*). Ainsi, l'artiste qui traverse le pont (*Nepantla*) peut observer le déroulement des représentations au sein de son vécu. En se situant dans le *Nepantla*, il est « à la fois détaché (séparé) et attaché (connecté) à chacune de [ses] différentes cultures » (*idem*).



Nous portons un intérêt particulier à cet aspect en lien avec la dimension visuelle de l'art sourd et les interactions esthétiques-politiques que l'art et la culture sourde valorisent. Ces perturbations, nées à l'encontre des cultures sourdes et entendantes, encouragent le mélange des cultures où les artistes produisent...

*una mestizada* (un métissage) dans leurs œuvres. Chaque artiste se situe dans ce *lugar* (lieu) frontalier, déchirant puis reconstruisant le lieu lui-même. La frontière est le lieu de la résistance, de la rupture, de l'implosion et de l'explosion, de l'assemblage des fragments et de la création d'un nouvel assemblage. (Anzaldúa, 2015, p.49, notre traduction)

Le récit présenté par Pierre-Olivier illustre l'hybridation des productions culturelles résultant d'une remise en question à la fois politique et esthétique. À travers sa perception, qui ne se limite pas à l'aspect visuel de la culture sourde, il identifie des phénomènes variés pour lesquels les approches esthétiques actuelles paraissent obsolètes.

Jennifer nous a partagé l'exemple d'un processus de création avec une instance de diffusion. La direction souhaitait interpréter les pièces d'art sourd vers le français. Toutefois, l'artiste a souligné que son art sourd « est visuel, pas auditif ». Ainsi, avoir recours à l'interprétation pour ses pièces n'était pas nécessaire. Face à cette observation, la direction a insisté sur l'importance de rendre l'art « accessible » aux entendant·es. Cependant, l'artiste a maintenu sa position, expliquant que, bien qu'elle soutienne les arts accessibles, « les arts peuvent être différents » et donc, choisir de ne pas faire interpréter son art est une expression de leur culture et un choix politique.

Les places de résistance, qu'Anzaldúa définit comme *Nepantla*, font partie de la production et le développement des cultures sourdes. Comme illustré par les artistes, iels font rayonner les arts sourds et la culture sourde en résistant aux pratiques audistes.

### 5.2.2 Représentations culturelles problématiques

Un des sujets de conversation avec les artistes a porté sur leurs perceptions de la visibilité et des représentations culturelles sourdes, ainsi que sur l'importance de l'autoreprésentation. À cet égard, les artistes ont donné divers exemples de combats menés par, pour et avec les personnes sourdes.

### 5.2.2.1 L'importance des interprètes sourd·es

Hodan Youssouf souligne l'importance d'embaucher des interprètes sourd·es dans les représentations artistiques des arts de la scène. Si traditionnellement, ce sont des personnes entendantes qui effectuent ce travail, des efforts sont réalisés pour que ce soit des interprètes sourd·es qui montent sur les planches.

Poursuivant la conversation sur la représentation des personnes sourdes dans les milieux professionnels des arts de la scène, Hodan évoque une autre face de ce combat. Cette fois-ci, elle exprime la frustration des artistes sourd·es concernant la traduction de la musique entendante : « les chansignes ou la musique que l'on fait en langue des signes, souvent ce sont des interprètes [entendants] qui les font ». Malgré la similitude entre ces enjeux, le premier met en avant le manque d'interprètes sourd·es, tandis que le deuxième soulève l'appropriation de l'art et la culture sourde par les entendant·es. L'artiste nous rappelle que les interprètes entendant·es sont nécessaires et que leur travail mérite du respect. Toutefois, elle aspire à ce que « les personnes sourdes qualifiées » soient embauchées et que des meilleures pratiques d'(auto)représentation soient mises en œuvre.

À ce propos, elle nous informe de l'existence du service professionnel des interprètes sourd·es (*DI – ou Deaf Interpreters*). Les Services Canadiens de l'Ouïe définissent un·e interprète sourd·e comme « un·e spécialiste qui fournit des services d'interprétation en *American Sign Language*, en langues des signes québécoises (LSQ) et dans d'autres formes de communication visuelle et tactile utilisées par les personnes sourdes, malentendantes et sourdes-aveugles » (SCO, 2020). Lorsque nous faisons appel à des interprètes sourd·es, l'interprétation se déroule en quatre étapes : la personne entendante émet le message, l'interprète entendant·e en langue signée réalise une première traduction du message (par exemple, en étant assis·e à la première rangée au théâtre), ensuite l'interprète sourd·e offre une nouvelle interprétation nuancée du message préalablement traduit, nuance effectuée « dans un large éventail de formes de langage visuel et de communication influencées par la région, la culture, l'âge, le niveau d'alphabétisation et d'éducation, la classe sociale et la santé physique, cognitive et mentale » (*Ibid.*) et enfin, l'interlocuteur·trice sourd·e reçoit le message. Ces services sont particulièrement recommandés dans « des situations où des malentendus peuvent avoir de graves conséquences », comme cela peut être le cas dans un tribunal ou lors d'une évaluation en santé mentale, par exemple. Mais Hodan évoque l'importance de ces

interprètes également pour l’(auto)représentation et la visibilité culturelle des personnes sourdes. Bien que les interprètes sourd·es soient fréquemment sollicité·es dans des contextes où une communication inexacte peut être risquée, il est tout à fait envisageable, comme le suggère Hodan, de faire appel à ces services professionnels pour améliorer l’accessibilité et la représentativité au sein des productions artistiques et culturelles, et a fortiori possiblement une meilleure participation culturelle sourde.

#### 5.2.2.2 Appropriation culturelle

Un deuxième combat abordé concerne l’appropriation culturelle. Pierre-Olivier nous partage son malaise vécu lors d’une visite d’une exposition d’art comportant des tableaux peints par une artiste entendante et interprète en langue des signes. Il explique que dans les tableaux, nous pouvons apprécier des animaux accompagnés de mains en configurations de signes. Bien que la représentation de mains signantes dans des œuvres ne soit pas exclusivement l’apanage des artistes sourd·es, Pierre-Olivier considère qu’il s’agit d’un cas d’appropriation culturelle. Pour lui, il est troublant de voir que les artistes et interprètes entendant·es profitent de la culture sourde dans plusieurs disciplines et domaines. Ce malaise est partagé par Jennifer : « les Sourd·es, nous, on a de la misère à vendre notre art. Puis les entendant·es, c’est comme s’ils nous volaient [notre langue], puis ils la vendent ». Alors que les artistes sourd·es ont du mal à commercialiser leur art, il est problématique que les artistes entendant·es gagnent de l’argent en vendant des œuvres valorisant les langues des signes (Leduc et al. 2020).

L’éducation et la sensibilisation sont considérées par les artistes comme un outil d’émancipation. Cependant, Pierre-Olivier mentionne qu’après cet événement, il a exprimé son sentiment à une autre personne sourde présente sur place et cette dernière ne partageait pas son ressenti. Les perceptions des oppressions vécues varient, et des études plus approfondies sur le sujet pourrait permettre de mieux comprendre les enjeux de l’appropriation culturelle sourde.

Aux États-Unis, l’*Americans with Disabilities Act (ADA)* protège les personnes sourdes de la discrimination à divers niveaux. Par ailleurs, le *Guidelines for Media Portrayal of the Deaf* (*National Association of the Deaf—NAD*, 2023) élaboré par l’Association nationale des Sourd·es (*NAD - National Association of the Deaf*) encourage de bonnes pratiques de représentation des

personnes sourdes et « affirme que toute couverture médiatique des personnes sourdes et malentendantes ou des communautés sourdes et malentendantes devrait consister en une représentation authentique et de première main » (NAD, 2023, notre traduction), où l’adage « rien sur nous sans nous » (*Ibid.*) doit être le fondement de meilleures pratiques.

Les artistes sourd·es rencontré·es applaudissent le travail réalisé en matière de politique sociale aux États-Unis pour les sourd·es et espèrent que les ressources existantes au Québec et au Canada continuent de se développer afin de garantir des pratiques plus adéquates, comme celle d'une représentation juste faite par, pour et avec les sourd·es. Deux exemples mentionnés sont la Loi canadienne sur l’accessibilité (Gouvernement du Canada, 2019) et la recherche sur les pratiques artistiques de personnes sourdes et handicapées menée par l’UQAM en partenariat avec le Conseil des arts du Canada.

#### 5.2.2.3 Méconnaître les cultures sourdes

La méconnaissance de la culture sourde est mentionnée par les artistes à travers des exemples de barrières vécues dans leurs productions artistiques. Pierre-Olivier et Jennifer mentionnent que plusieurs entendant·es affirment bien comprendre la culture sourde; cependant, en cours de route, ils constatent que ce n’est pas le cas. Rappelons le cas de la production filmique à laquelle Pierre-Olivier a participé, où le réalisateur n’a pas filmé les mains signantes de l’artiste ou encore le spectacle au festival de la Fierté Montréal où les opérateur·rices de prise de vue ont considéré qu’il était préférable d’afficher l’interprète entendant plutôt que les artistes sourd·es performant sur scène. Parmi l’éventail d’incompréhensions sur la culture sourde, les artistes mettent en avant particulièrement celles qui concernent l’interprétation ou la langue signée elle-même.

Ces problématiques nous incitent à envisager de meilleures pratiques pour renforcer le sentiment d’appartenance des personnes sourdes aux communautés artistiques, notamment afin de contrer la méconnaissance des cultures sourdes. Bien qu’il est évident qu’il reste du travail à accompli, le sentiment d’appartenance est perçu positivement à certains égards par les participant·es.

### 5.3 Sentiment d'appartenance

Lorsque nous abordons le sentiment d'appartenance des artistes sourd·es au milieu artistique, les participant·es expriment des perspectives majoritairement positives, à l'exception des barrières citées plus haut. Cette section aborde ce thème via une réflexion sur l'appartenance à une communauté, des pistes de solutions en matière d'accessibilité et de représentations culturelles, ainsi que l'amour comme moteur de création et d'émancipation tel qu'exploré dans la recherche-création qui a offert aux artistes un espace de création et de partage pour explorer le sentiment d'appartenance.

#### 5.3.1 Se sentir appartenir : qu'est-ce qu'une communauté ?

Dans son article *Sound and Belonging: What Is a Community?* (Hualand dans Bauman, 2008), Hilde Hualand fait une analyse du sentiment d'appartenance des personnes sourdes. Elle commence ce texte avec les questionnements : « Où appartenons-nous ? Quelle est notre appartenance ? Comment appartenons-nous les uns aux autres et comment appartenons-nous au monde ? » (Hualand dans Bauman, 2008, p.111, notre traduction). Elle mentionne que les humain·es se différencient des animaux notamment grâce aux langues, quelles que soient sonores ou visuo-spatiales, « elles contribuent au sentiment d'appartenance aux êtres humains et au monde » (*idem.*). Néanmoins, elle ajoute que les langues sont souvent confondues avec le discours, donc le son est systématiquement compris comme langage alors que « le son des phonèmes des langues, et non leurs mots, est le message. Le pouvoir ne réside pas dans les mots en tant que porteurs de sens référentiel, mais dans les sons des mots ; *le son est l'action* » (*Ibid.* p. 113). Elle estime que là où le son opère les significations symboliques chez les entendant·es, et dans leur sentiment d'appartenance, les sourd·es « vont utiliser leur regard afin de saisir le monde et de créer de connections et relations » (*Ibid.* p.116), ce qui différencie l'expérience de l'appartenance des sourd·es de celle des entendant·es.

Comme mentionné à plusieurs reprises, la langue des signes québécoise est la première composante identitaire que les participant·es affirment de leur(s) culture(s). Lorsque les artistes abordent un sentiment d'appartenance positif, la LSQ est toujours présente. De manière inverse, lorsque les participant·es ont mentionné ressentir un sentiment d'appartenance négative, la LSQ était absente. Les

participant·es ont identifié plusieurs pistes de solutions qu’iels considèrent importantes pour améliorer leur sentiment d’appartenance.

### 5.3.2 Pistes de solutions et stratégies pour de meilleures pratiques d’accessibilité et de représentations culturelles

La principale stratégie évoquée par les artistes est celle de l’éducation et de la sensibilisation. À maintes reprises, iels ont mentionné que « lorsqu'on est avec des personnes entendantes, il faut expliquer le pourquoi » (Jennifer Manning). Jennifer pense qu’en expliquant les raisons pour lesquelles certains accommodements doivent être faits dans des productions mixtes, sourds·es et entendants·es, l’incompréhension de certains aspects techniques et des réalités elles-mêmes est atténuée. Les participant·es rappellent que l’éducation et la sensibilisation ne concernent pas seulement les personnes entendantes, mais également les personnes sourdes, car toutes ne communiquent pas dans une langue signée ou ne s’identifient pas à la culture sourde. Bien que les participant·es aient exprimé leur respect pour les choix personnels relatifs à la surdité, comme le port d’un implant cochléaire, ou de la sourditude, comme l’apprentissage des langues signées, les artistes souhaitent que les sourd·es non-signeurs·ses remettent en question l’audisme qui leur a été transmis, ainsi que les privilèges qui leur sont accordés à travers leur soumission à celui-ci.

Jennifer et Hodan affirment qu’« après la COVID, une montée de prise de pouvoir des minorités a été constatée » (Jennifer Manning). Elles pensent que des événements marquants, comme la mort de George Floyd aux mains de policiers aux États-Unis, ont influencé l’éveil des minorités « qui commencent à se révolter un peu partout » (Hodan Youssouf). Jennifer espère que cela ne sera pas « qu’une mode » éphémère et que les actions perdureront dans le temps. Ainsi, l’éducation est un facteur essentiel à la poursuite de cet éveil des minorités, y compris des communautés sourdes, qui peuvent bénéficier de la mise en valeur de la culture sourde et des avancées sociales.

En abordant les stratégies et pistes de solution, les artistes saluent les initiatives législatives américaines. Pour iels, la législation est étroitement liée à l’éducation. Hodan, au sujet de la sensibilisation des institutions, estime que « la tenue de présentations et de conférences » sont de bonnes stratégies pour « créer des dialogues » et ainsi « développer des alliés ». Ces événements incluent des représentant·es d’institutions gouvernementales, culturelles, privées et publiques.

Hodan voit la Chaire de recherche du Canada sur la citoyenneté culturelle des personnes sourdes et les pratiques d'équité culturelle comme un modèle œuvrant pour l'éducation et la sensibilisation sur la diversité et l'équité. Si des initiatives sont désormais lancées dans les universités et les institutions gouvernementales, les artistes espèrent d'autres avancées, telles que la création de postes réservés aux personnes sourdes et handicapées dans les institutions gouvernementales et culturelles, et leur intégration dans les processus de consultation et de création culturelle, sans les objectiver.

Les artistes adhèrent à l'adage « rien sur nous sans nous » et souhaitent être impliqué-es à tous les niveaux des projets relatifs à la sourditude. Iels identifient plusieurs mesures pour améliorer l'accessibilité, l'inclusion et la représentation, tant pour les projets composés uniquement de personnes sourdes, les projets composés uniquement de personnes entendantes, et les projets mixtes. Pour les projets exclusivement composés de personnes sourdes, iels souhaitent que l'information institutionnelle soit disponible en langue des signes et que des kits d'outils, comprenant des bourses et des ressources, soient mis à leur disposition. Pour les projets menés exclusivement par des personnes entendantes intéressées par la culture sourde, les artistes espèrent qu'iels incluent des personnes sourdes ou, à défaut, soient validés par elles. Pour les projets mixtes, iels estiment essentiel de tenir des réunions préliminaires pour clarifier les besoins spécifiques et des réunions post-projet pour évaluer l'accessibilité et le processus de création. Iels ne veulent pas que leurs réalités soient prises pour acquis et considèrent essentiel de s'assurer que les résultats leur conviennent. Les personnes sourdes recommandent, lorsque cela est possible, que les personnes entendantes apprennent les langues des signes pour une communication plus efficace. Sinon, il devrait y avoir des interprètes disponibles lors de la préparation et de la présentation des projets.

De manière générale, les participant-es suggèrent des aspects techniques pour faciliter l'accessibilité des personnes sourdes aux arts, tels que des lieux bien éclairés, adaptés à la communication en langue des signes, la mise à disposition d'interprètes, des places réservées près de la scène lors des spectacles et la création de contenus sur les réseaux sociaux en langues des signes. De telles pratiques auraient pour effet d'améliorer le sentiment d'appartenance des artistes aux milieux culturels.

### 5.3.3 L'amour comme moteur de création et d'émancipation

Nous avons proposé aux participant·es l'amour comme approche de recherche et de création et également comme perspective pour considérer la question de l'appartenance. Durant la recherche, nous les avons invité·es à analyser l'amour dans leurs vies professionnelles et personnelles, ainsi que la connexion entre ces deux sphères. Iels nous confient que l'amour « n'est pas présent » (Jennifer Manning) systématiquement au début d'un projet artistique. Toutefois, iels ont affirmé découvrir que l'amour fait partie de leurs vies et de leurs créations. Les artistes identifient trois formes d'amour dans leurs pratiques.

La première forme est celle de l'amour vu comme un outil d'émancipation. Jennifer affirme que la création lui a permis de retrouver l'amour, pour ensuite pouvoir partager cet amour avec des personnes qui lui ont manqué dans sa vie. Les artistes perçoivent la création artistique comme une métaphore de l'amour, comme Pierre-Olivier qu'y retrouve une liberté, ainsi qu'un moment de détente et de réflexion.

L'amour au sein de la communauté est aussi abordé par les participant·es, qui se sentent soutenu·es par leurs communautés sourdes. C'est le cas de Jennifer, qui évoque le regain de confiance en elle grâce au soutien de Hodan, qui l'a influencée et encouragée à sortir de sa zone de confort. À son avis, ce genre de soutien est fréquent chez les Sourd·es.

Enfin, les participant·es reconnaissent l'amour à travers la passion qu'iels ont pour l'art. Celui-ci agit comme un moteur d'inspiration, de création et d'émancipation. Malgré le manque d'opportunités et les barrières récurrentes auxquelles iels sont confronté·es, iels perséverent dans leurs pratiques artistiques et demeurent optimistes quant à l'avenir de leur carrière. Lorsqu'iels ne trouvent pas d'opportunités pour réaliser leurs rêves, iels ne se découragent pas et explorent d'autres possibilités, tel que Jennifer qui n'hésite pas à poursuivre sa formation théâtrale en France plutôt qu'au Québec où cela n'est pas possible pour le moment.

## 5.4 Conclusion de section

Les personnes sourdes portent en elles une richesse culturelle incontestable. Elles sont fières de leurs cultures et de leurs langues. À cet égard, leur rapport à la sourditude ne se limite pas à une



simple évolution; il marque un jalon majeur dans la reconnaissance de leur identité et de leur représentation culturelle. Les Sourd·es rencontré·es embrassent leurs différences avec fierté et sont à l'avant-garde du développement de nouveaux concepts et pratiques culturelles, tels que le temps Sourd et les services professionnels élaborés par, pour et avec des sourd·es. Ils ne se contentent pas de vivre dans l'ombre, mais aspirent à prendre part activement à tous les niveaux de leur vie culturelle, et à mettre en avant leurs productions artistiques et culturelles.

Oscillant entre les mondes sourd et entendant, les Sourd·es sont confronté·es à des enjeux interculturels. Cette dualité enrichit leurs perspectives et les incite à renforcer leur capacité critique et leurs compétences, notamment face aux défis de l'inclusion et de l'accessibilité. Conscient·es de la récurrence de problématiques telles que l'appropriation culturelle, iels estiment que des avancées législatives sont indispensables. Pour garantir des changements efficaces, iels soulignent qu'il est impératif de consulter et d'impliquer activement les personnes sourdes dans l'élaboration de mesures visant l'instauration de meilleures pratiques. Après tout, c'est en comprenant et en respectant pleinement leurs expériences et leurs expertises que nous pourrons construire une société plus inclusive pour toustes.

## CONCLUSION

Lors de cette recherche-création, notre objectif était d'explorer le sentiment d'appartenance aux milieux artistiques des artistes sourd es au Québec. En mettant en place des dispositifs favorisant leur expression artistique, nous avons offert un espace de réflexion bienveillant aux participant es. Iels ont ainsi pu réaliser une création performative en langue des signes québécoise (LSQ). Bien que nous ayons initialement envisagé des concepts et des idées pour trois performances vidéo individuelles, les artistes ont décidé de fusionner leurs efforts dans une création collaborative.

Les participant es à la recherche étaient Hodan Youssouf, Jennifer Manning et Pierre-Olivier Beaulac Bouchard, trois artistes sourd es que l'on souhaite pouvoir apprécier davantage sur la scène culturelle québécoise et qui poursuivent leur travail artistique. En 2023, Hodan Youssouf a perform  en LSQ *Le grand rendez-vous de Fanny Bloom* avec l'OSM (La fabrique culturelle, 2023) et Jennifer Manning a débuté sa formation en th tre à l' cole de Th tre Universelle de Toulouse, première  cole offrant un enseignement de th tre en langue des signes, dans l'espoir de revenir en force au Québec pour y changer les choses. En 2024, Pierre-Olivier présentera son exposition *Avant le Noir* (POBB | Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard, 2024)   l'Espace Mur-mur des arts.

Le fil conducteur de ce projet a été l'amour, envisagé comme approche méthodologique et théorique. Notre vision de l'amour, perçu à la fois comme action et sentiment, a trouvé écho chez les artistes. Ces derniers l'ont adoptée pour élaborer des performances autour de la thématique proposée : celle de leur sentiment d'appartenance. Cet amour, prenant de multiples formes dans leur vie, peut symboliser la résilience des personnes sourdes face aux injustices persistantes dans les sphères publiques et privées. Si les artistes reconnaissent et saluent de nombreuses initiatives et avancées, il est évident que des efforts doivent encore être faits pour garantir l'accessibilité et l'inclusion des publics et des artistes, notamment les personnes sourdes, au sein des productions et des institutions culturelles.

Notre question de recherche était la suivante : Quelles sont les expériences et réflexions des artistes sourd es à propos des représentations culturelles et de leur sentiment d'appartenance culturelle?

Quant au volet de la création, il s'est plus précisément articulé autour de la question suivante : Comment la création performative en langue des signes québécoise favorise-t-elle l'appartenance culturelle des artistes sourd·es et la réappropriation de leur (auto)représentations culturelles ?

Nous concluons que la LSQ, et par extension la valorisation de cette langue, est fondamentale à la construction d'un sentiment d'appartenance culturelle des personnes sourdes. La langue signée est intrinsèquement liée à leurs cultures et identités. En garantissant l'accessibilité et l'inclusion à partir de la LSQ, les personnes sourdes pourraient pleinement bénéficier de l'offre culturelle et artistique et partager davantage leurs créations au reste du monde.

Nos investigations sur le sentiment d'appartenance culturelle ont révélé que, malgré certaines expériences négatives rapportées, la majorité des participant·es ressentaient un attachement positif, reflétant peut-être une époque où la justice sociale connaît des avancées. En reprenant une interrogation de Sundus Abdul Hadi sur la manière dont le soin peut être pratiqué en période de lutte collective, nous identifions l'amour, la résilience et la survie comme des thèmes centraux dans l'histoire des sourd·es, notamment depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Malgré cela, les mêmes problèmes semblent perdurer malgré les dénonciations répétées. Quel sera le déclic pour un réel changement ? Combien d'autres recherches, rapports, mémoires et thèses faudra-t-il encore ? Les artistes sourd·es aspirent à vivre de leur art et à être pleinement reconnu·es: plutôt que de demander aux sourd·es de s'adapter continuellement, il est grand temps que les entendant·es s'ajustent iels aussi et entreprennent des changements.

## BIBLIOGRAPHIE

- Abdul Hadi, S. (2020). *Take care of your self: the art and cultures of care and liberation*. Common Notions.
- Anzaldúa, G. E. (2015). *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220hmq>
- Bauman, H.-D. L. (dir.). (2008). *Open your eyes: deaf studies talking*. Deaf Studies Think Tank, University of Minnesota Press.
- Baillargeon, S. (2021). *L'époque BIPOC, ou l'alliance des non-Blancs*. Le Devoir. <https://www.ledevoir.com/societe/618969/des-mots-pour-mieux-dire-l-alliance-des-non-blancs>
- Baillet, C. (2013). *Culture sourde et culture de consommation. La nécessité d'une approche pluridisciplinaire*. Management & Avenir, 62(4), 135- 152. doi : [10.3917/mav.062.0135](https://doi.org/10.3917/mav.062.0135)
- Bernard, Y. (2001). *Les congrès de sourds-muets après Milan : Paris, 1889, Chicago, 1893, Paris, 1900*. Surdités, décembre 2001, p. 63-89.
- Bernd, Z. (2017). *Redéfinir l'identité canadienne en termes de communautés de mémoire*. Études canadiennes/Canadian Studies, (83), 133–145. doi: 10.4000/eccs.975
- Beudon, N. (2017, 18 juillet). *Pourquoi parle-t-on de culture sourde ?* De ligne en ligne, (9). Récupéré de <https://balises.bpi.fr/sociologie/pourquoi-parle-t-on-de-culture-sourde>
- Boukala, M. (2016). *La mise en images de soi des jeunes montréalaises d'origine haïtienne : entre autoreprésentation et hétérovalidation de soi*. Anthropologie et Sociétés, 40(1), 193- 218. <https://doi.org/10.7202/1036377ar>
- Buziak, M. (2016). *Traversée*. Pièce de théâtre. Voyageurs immobiles compagnie de création. Repéré sur <https://www.voyageursimmobiles.ca/creation/traversee-a-modifier/>
- Brownell, J. (2021, 16 janvier). *It's Not Decolonize, It's Desupremify*. Medium. <https://aninjusticemag.com/its-not-decolonize-it-s-desupremify-9b6e9ea02aae>
- Canadian Hearing Services (2020, 3 septembre). *À propos l'interprétation par des interprètes sourdes*. <https://www.chs.ca/fr/service/about-deaf-interpreting>
- Cégep du Vieux Montréal. (2023). *Tête à têtes | Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard*. Cégep du Vieux Montréal. <https://www.cvm.qc.ca/evenements/tete-a-tete-pierre-olivier-beaulac-bouchard>
- Centre National de la Danse. (2015). *Vidéodanse, à la croisée de disciplines artistiques : quels droits pour les auteurs et interprètes ?* Centre national de la danse. Récupéré de <https://www.cnd.fr/fr/file/file/76/inline/videodanse.pdf>

Chambellan, V. G. (1890). *Congrès international des sourds-muets de 1889 (compte rendu)*, Paris, Association amicale des sourds-muets de France.

Chapman, O. B. et Sawchuk, K. (2012). *Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances"*. Canadian Journal of Communication, 37(1). <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>

Clough, P. T. et Halley, J. (dir.). (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822389606>

Combessie, J.-C. (2007). *II. L'entretien semi-directif*. Cairn.info (vol. 5e éd., p. 24- 32). La Découverte. <https://www.cairn.info/la-methode-en-sociologie--9782707152411-p-24.htm>

Deren, M. (1945). *Poétique du film, parcours dans le médium des images en mouvement*. Choreography for the camera. Extrait publié dans Dance Magazine no 49, p.10-37.

Diyora, C. (2019). *À propos. spill-propagation*. <https://spill-propagation.com/about/?lang=fr>

Edwards, R.A.R. (2010). *Hearing Aids Are Not Deaf : A Historical Perspective on Technology in the Deaf World*. Dans Lennard J. Davis (dir.). *The Disability Studies Reader*, p. 403-416, Third Edition, New York et Londres : Routledge.

Eneau, J. (2017). *Émancipation. Dictionnaire critique des enjeux et concepts des « éducations à »*, L'Harmattan, pp.405-412,2017.

Falardeau, P. (2022). *Le temps de framboises*. Série télévisée. Trio Orange. Repéré sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Temps\\_des\\_framboises](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Temps_des_framboises)

Fanon, F., Sartre, J.-P., Cherki, A. et Harbi, M. (2010). *Les damnés de la terre* (1. tirage, 9. [Nachdr.]). La Découverte.

Fisher, A. and Scriven, M. (1997). *Critical Thinking: Its Definition and Assessment*. University of East Anglia, Centre for Research in Critical Thinking.

Goffman, E. (1963). *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit.

Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (dir.). (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Congrès de l'Acfas, Presses de l'Université du Québec.

Gouvernement du Canada, comité consultatif interagences en éthique de la recherche. (2023, 11 janvier). *Énoncé de politique des trois conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains – EPTC 2 (2022) – Chapitre 3: Processus de consentement*. [https://ethics.gc.ca/fra/tcps2-eptc2\\_2022\\_chapter3-chapitre3.html](https://ethics.gc.ca/fra/tcps2-eptc2_2022_chapter3-chapitre3.html)

Gouvernement du Canada (s. d.). *Le guide du droit d'auteur — Office de la propriété intellectuelle du Canada [Guides]*. Innovation, Sciences et Développement économique Canada. [https://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/h\\_wr02281.html#understandingCopyright](https://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/h_wr02281.html#understandingCopyright)

Gouvernement du Canada. (2019). *Loi canadienne sur l'accessibilité*. <https://laws.justice.gc.ca/fra/lois/a-0.6/TexteComplet.html>

Greene-Woods, A., Delgado, N. J., Buchanan, B., Sides, M., Behmanesh, A., Cheslik, B., Koo, C. K., et Clark, M. (2020). *Deaf Cultural Capital and its Conflicts with Hearing Culture: Navigational Successes and Failures*. JADARA, 54(1), 15-30. <https://repository.wcsu.edu/jadara/vol54/iss1/2>

Gregg, M. et Seigworth, G. J. (dir.). (2010). *The affect theory reader*. Duke University Press.

Grenier, L et Leduc, V. (2022). « *Changing trajectories of (mis)fitting in Deaf communities in Montreal* ». Dans S. Cohen, L. Grenier et R. Jennings (dir.). *Troubling inheritance: Music, memory and ageing*. Bloomsbury.

Grenier, L., Leduc, V., Manning, J., Savard, C., Youssouf, H. et Bernier, M. (2017-2022). *Musiques au bout des doigts*. Recherche. Repéré à <http://actproject.ca/act/musique-au-bout-des-doigts/>

Hall, S. (2006). *Culture, media, language working papers in cultural studies, 1972-79*. Routledge; in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.

Hall, S., Cervulle, M. et Jaquet, C. (2017). *Identités et cultures : politiques des cultural studies* (Nouvelle éd. revue et augmentée). Éditions Amsterdam.

Haraway, D. (2009). *Des singes, des cyborgs et des femmes : la réinvention de la nature*. Paris: J. Chambon

Harbourfront Centre. (2023). *CoMotion*. <https://harbourfrontcentre.com/series/comotion/>

Heder, S. (2021). *CODA*. Film, 1h 51min. Apple original Films, Vendôme pictures et Pathé films. Repéré sur <https://www.imdb.com/title/tt10366460/>

hooks, bell. (2018). *All about love: new visions* (First William Morrow paperback edition). William Morrow.

Hemmings, C. (2012). *Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation*. *Feminist Theory*, 13(2), 147—161. <https://doi.org/10.1177/1464700112442643>

Institut national d'excellence en santé et en services sociaux Québec (INESSS). (2015). *L'autonomisation des personnes en perte d'autonomie liée au vieillissement*. Avis rédigé par Annie Tessier, avec la collaboration de Marie-Dominique Beaulieu, Renée Latulippe et Carrie Anna McGinn.

Jain, R. (2022). *The Prince Hamlet*. Pièce de théâtre, Why Not Theatre. <https://whynot.theatre/work/prince-hamlet/>

Johnson, R. (1986). *What Is Cultural Studies Anyway?* *Social Text*, 16, 38–80. <https://doi.org/10.2307/466285>

Krasinski, J. (2018, 2020). *A quiet place*. Série de films. Paramount pictures, Platinum dunes et Sunday Night. Repéré sur <https://www.imdb.com/title/tt6644200/>

La fabrique culturelle. (2023). *Le grand rendez-vous de Fanny Bloom avec l'OSM*. Version en langue des signes québécoise. Durée 4min07. <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/14702/le-grand-rendez-vous-de-fanny-bloom-avec-l-osm-la-version-en-langue-des-signes-quebecoise-lsq>

Lakämper, J. (2017). *Affective dissonance, neoliberal postfeminism and the foreclosure of solidarity*. *Feminist Theory*, 18(2), 119–135. <https://doi.org/10.1177/1464700117700041>

Lamoureux, È. (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Éditions Écosociété.

Lane, H. (2008). *L'oppression dans les relations entre les professionnels entendants et les sourds de culture*. *Nouvelles pratiques sociales*, 6(1), 41- 56. doi : [10.7202/301195ar](https://doi.org/10.7202/301195ar)

Lapiak, J. (s. d.). *Art Statement [Page personnel]*. Dans Jolanta Lapiak : i8media artist. Récupéré de <https://www.lapiak.com/index.php?id=2>

Lartigau, É. (2014). *La famille Bélier*. Film, 1h 46min. Jerico, Mars Films et France 2 cinéma. Repéré sur <https://www.imdb.com/title/tt3547740/>

Leduc, V. (2017). *Audisme et sourditude. Les dimensions affectives de l'oppression*. *La Revue du Centre de recherche de Montréal sur les inégalités sociales et les discriminations (CREMIS)*, 10(1). Récupéré de [https://www.academia.edu/36383646/Audisme et sourditude. Les dimensions affectives de l'oppression](https://www.academia.edu/36383646/Audisme_et_sourditude._Les_dimensions_affectives_de_loppression)

Leduc, V. (2018). *La trajectoire historique de la sourditude*. *Relations*, (797), 19- 20.

Leduc, V., et al (2021) *Se sentir appartenir. On vous fait signe! recherche sur la citoyenneté culturelle et l'accessibilité culturelle*. Vidéo, durée 11 min. [https://youtu.be/LO\\_iazhghQ8](https://youtu.be/LO_iazhghQ8)

Leduc, V. (2022). *Se sentir appartenir*. 11min. [https://youtu.be/LO\\_iazhghQ8](https://youtu.be/LO_iazhghQ8). Montréal : Chaire de recherche du Canada sur la citoyenneté culturelle des personnes sourdes et les pratiques d'équité culturelle.

Leduc, V., Boukala, M., Rouleau, J., Bernier, M., Louw, A., McAskill, A., Théroix, C., Grenier, L., Bouscatier, S., Heussaff, S., Saunders, D., Tembeck, T., Grimard, C., Leduc, V. et Grenier, L. (2017). *Signer/connecter : enjeux croisés du vieillissement, des technologies et de la sourditude*. *Canadian Journal of Communication*, 42(2). doi : [10.22230/cjc.2017v42n2a3150](https://doi.org/10.22230/cjc.2017v42n2a3150)

Leduc, V. et RéQEF. (2019, 26 avril). *Déconstruire l'audisme et le capacitisme. Colloque annuel du RéQEF « Penser l'inclusivité des femmes et des filles en situation de handicap et Sourdes : enjeux et défis pour la recherche féministe »*. Organisé par le RéQEF, en collaboration avec le

Réseau d'action des femmes handicapées du Canada. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=dIwFlhBto6w>

Leduc, V., Saunders, D., Youssouf, H. et Witcher, P. (2021). *Nos mains qui vibrent — Un texte à huit mains sur une recherche-crédation en musiques sourdes*. Canadian Journal of Disability Studies, 10(2), 93-120. <https://doi.org/10.15353/cjds.v10i2.792>

Lemoine, S. et Ouardi, S. (2010). *Artivisme: art, action politique et résistance culturelle*. Alternatives.

Les filles électriques. (2020). *Phénoména 2020*. Dans Les Filles électriques. Récupéré de <https://electriques.ca/phenomena/en/festival/2020>

Les Filles Électriques. (2023.a). *Hodan Youssouf*. Les Filles électriques. [https://electriques.ca/filles/fr/artiste/youssouf\\_ho](https://electriques.ca/filles/fr/artiste/youssouf_ho)

Les Filles Électriques. (2023.b). *Jennifer Manning*. Les Filles électriques. [https://electriques.ca/filles/fr/artiste/manning\\_je](https://electriques.ca/filles/fr/artiste/manning_je)

Leys, R. (2011). *The Turn to Affect: A Critique*. Critical Inquiry, 37(3), 434-472. <https://doi.org/10.1086/659353>

Lim Franck, A. (2022). *Un/colonization is not a metaphor*. Texte ASL. <https://www.facebook.com/YouFinishEat/videos/uncolonization-is-not-a-metaphor/593433505452865/>

Loveless, N. (2019). *How to make art at the end of the world: a manifesto for research-creation*. Duke University Press.

Maigret, É. (2013). *Ce que les cultural studies font aux savoirs disciplinaires: Paradigmes disciplinaires, savoirs situés et prolifération des studies*. Questions de communication, (24), 145-167. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8684>

Manning, J. (2019). *Mes chapitres magiques*. Vidéo-poème en LSQ, durée 5 min. et 55 s. En ligne: <https://electriques.ca/filles/fr/evenement/43056>

Marcelli, E., Angrignon-Girouard, O. (2020) *Les pratiques des personnes sourdes et handicapées au Canada*. Fiche synthèse du Rapport de recherche. Montréal : Conseil des arts du Canada.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822383574>

Mensah, M. et Larose, V. (2021). *Affect et Témoigner pour Agir. Penser l'action sociale du témoignage public dans sa forme artistique*. Intervention, (154), 7– 23. <https://doi.org/10.7202/1088316ar>

Michelucci, P., Calderón, J. et Beneveti, D. (2016). *Feeling Queer/Queer Feeling (Toronto), Appel de communications. Colloque international*. Fabula, É. de recherche.[text].



<https://www.fabula.org>. Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. <https://www.fabula.org/actualites/75579/feeling-queer-queer-feeling-colloque-internationaluniversite-de-toronto-canada24-26-mai-2017.html>

Moges-Riedel, R., Garcia, S., Robinson, O., Siddiqi, S., Lim Franck, A., Aaron-Lozano, K., Pineda, S., & Hayes, A. [muckymuddy]. (2020, March 11). *Open Letter in ASL about Intersectionality* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=JcTYXpofAI0&ab\\_channel=muckymuddy](https://www.youtube.com/watch?v=JcTYXpofAI0&ab_channel=muckymuddy)

Moges-Riedel, R. (2021). *(De)Colonize: Literal vs Metaphorical Uses*. Deaf Academics Conference, Montréal, UQAM.

National Association of the Deaf—NAD. (2023). Récupéré le 17 mai 2023 de <https://www.nad.org/about-us/position-statements/guidelines-for-media-portrayal-of-the-deaf-community/>

Nimbley, M. (2022). *Les Waitress sont tristes*. Pièce de théâtre. Joe Jack et John. Repéré sur <https://joejacketjohn.com/les-waitress-sont-tristes/>

Nowness. (2016). *Wishes: Settle [Difussion de video art]*. Dans Nowness. Récupéré de <https://www.nowness.com/story/wishes-settle>

Observatoire de la formation professionnelle du Québec. (2023, 9 juin). *Sentiment d'appartenance*. Observatoire de la formation professionnelle du Québec. Cahier pédagogique – Gestion de relations. [https://observatoirefp.org/wp-content/uploads/2023/06/etablier\\_sentiment\\_appartenance\\_en\\_classe.pdf](https://observatoirefp.org/wp-content/uploads/2023/06/etablier_sentiment_appartenance_en_classe.pdf)

Office québécois de la langue française (OQLF). (2003). *Grand dictionnaire terminologique — études culturelles* [site web]. [https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=8355328](https://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8355328)

Ogens, M. (2021). *Audible*. Court-métrage, 39min. Film 45 et Vision film company. Reperé sur <https://www.imdb.com/title/tt12771540/>

Oliver, M. (2004). 'The Social Model in Action : If I had a Hammer?', dans C. Barnes et G. Mercer (eds) *Implementing the Social Model of Disability: Theory and Research (Leeds: The Disability Press*. Disponible à : <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-implementing-the-social-model-chapter-2.pdf>, consulté le 26 juillet 2023)

Oliver, M. et Barnes, C. (2012). *The new politics of disablement*. Palgrave Macmillan.

Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (5<sup>e</sup> éd). Armand Colin.

POBB | Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard. (2024). *Exposition Avant le Noir*. Espace Mur-mur des arts <https://www.brossard.ca/pobb-or-pierre-olivier-beaulac-bouchard>

Posner, J. (2018). « *Music* », *Série Explained*, Documentaire, Netflix, 19 min.

Preciado, P. B. (2021). *Je suis un monstre qui vous parle : rapport pour une académie de psychanalystes*. Grasset.

Preciado, P. B., Les couilles sur la table. (2019). *Cours particulier avec Paul B. Preciado (2/2)*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=PgUN1uy8PYE&t=1s>

Probyn, E. (1996). *Outside belongings*. Routledge.

Réseau de santé vitalité. (2023). *Qu'est-ce qu'un implant cochléaire?* <https://www.vitalitenb.ca/fr/points-de-service/hopitaux/hopital-regional-chaieur/programme-implants-cochleaires-nb/quest-ce-quun-implant-cochleaire>

Sandell, R., Dodd, J. et Garland-Thomson, R. (dir.). (2010). *Re-presenting disability: activism and agency in the museum*. Routledge.

Sawadogo, H. P. (s. d.). *L'approche qualitative et ses principales stratégies d'enquête*. <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/projetthese/chapter/methodes-qualitatives-de-recherche/>

Schatz, J. L. et George, A. E. (dir.). (2018). *The image of disability: essays on media representations*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

Secrétariat des instances UQAM. (2022). *Politique n° 54 Politique sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains*. Université du Québec à Montréal. [https://instances.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/47/2018/05/Politique\\_no\\_54.pdf](https://instances.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/47/2018/05/Politique_no_54.pdf)

Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822384786>

Seeing Voices Montréal. (2023). *Home page*. <http://www.seeingvoicesmontreal.com/>

Sound Off Festival (2023). *About SOUND OFF Festival*. <https://www.soundofffestival.com/about>

Stern, S. (1989). *Measuring the Effect of Disability on Labor Force Participation*. The Journal of Human Resources, 24(3), 361–395. doi:10.2307/145819 Titles I and V of the Americans with Disabilities Act of 1990 (ADA). (s. d.). US EEOC. Récupéré le 17 mai 2023 de <https://www.eeoc.gov/statutes/titles-i-and-v-americans-disabilities-act-1990-ada>

Thibodeau-Lacasse, J., Genderfck, H., Michaud, D., Michaud, Z., Prudence, Petit, Marie-Pierre. (2022). *Banane à split. Cabaret familial*, durée inconnue. Repéré sur <https://electriques.ca/filles/fr/evenement/44587>

Turpin, A. (2001). *Un crabe dans la tête*. Film, 2h 02min. Quatre par quatre. Repéré sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Un\\_crabe\\_dans\\_la\\_t%C3%AAt](https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_crabe_dans_la_t%C3%AAt)

Van Damme, S. (2004). *Comprendre les Cultural Studies: une approche d'histoire des savoirs*. Revue d'histoire moderne & contemporaine, 51-4bis(5), 48-58. <https://doi.org/10.3917/rhmc.515.0048>

Van Krieken, K., Hoeken, H. et Sanders, J. (2017). *Evoking and Measuring Identification with Narrative Characters—A Linguistic Cues Framework*. *Frontiers in Psychology*, 8, 1190. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01190>

Vidéographe. (2021). *Cai Glover — Je parle*. Dans Vidéographe. Récupéré de <https://www.videographe.org/activite/cai-glover-je-parle/>

Vaillancourt, J. (2020, 12 août). *Donner un visage et une voix aux oublié.e.s*. Fugues. <https://www.fugues.com/2020/08/12/donner-un-visage-et-une-voix-aux-oublie-e-s/>

Voghel, A. (2016). *Le système des verbes à classificateur de la langue des signes québécoise (LSQ)*. Thèse de doctorat. Département de linguistique, UQAM, Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/9404>

Weiss, L. (2011-2017). *Switched at birth*. Série télévisée, 1h. Pirates' cove entertainment et ABC signature. Repéré sur <https://www.imdb.com/title/tt1758772/>

Wilks, C., Ensslin, A., Rice, C., Riley, S., Perram, M., Bailey, K. A., Munro, L. et Fowlie, H. (2022). *Developing a Choice-Based Digital Fiction for Body Image Bibliotherapy*. *Frontiers in Communication*, 6, 786465. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2021.786465>

Wingard, A. (2021). *Godzilla vs King Kong*. Film, 1h 53min. Legendary entertainment et Warner Bros. Repéré sur <https://www.imdb.com/title/tt5034838/>

Yim, T. (2019). *COVID- 19 à Montréal*. Vidéo-poème en LSQ, durée 5 min. et 55 s. En ligne : <https://electricques.ca/filles/fr/evenement/43054>

Youssef, H. (2019). *Mains*. Vidéo-poème en LSQ, durée 5 min. et 18 s. En ligne : <https://electricques.ca/filles/fr/evenement/43055>

Youssef, H. (2021). *Masque*. Musique signée. 3min59., Joe Jack et John. Repéré sur <https://nac-cna.ca/fr/video/transformations-hodan-youssef>

Zuckermann, M. (2019). *The black drum*. Pièce de théâtre, Inside Out Theatre. <https://deafculturecentre.ca/programs/deaf-artist-run-collective/the-black-drum/>

## ANNEXES

### A. INVITATION À PARTICIPER À LA RECHERCHE

LSQ : <https://youtu.be/Oa7qXeedb1s>

Bonjour \_\_\_\_\_,

Nous menons actuellement une recherche intitulée « Se sentir appartenir : réflexions et créations performatives d'artistes sourd·es sur la représentation culturelle ». Cette recherche-crédation est menée par Eli Cortés Carreón, étudiant·e à la maîtrise en communication de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), sous la direction de Véro Leduc, professeure à la faculté de communication de l'UQAM.

**Vous êtes un·e artiste sourd·e<sup>[1]</sup> et nous aimerons compter sur votre participation.**

- **Comment ?** En participant à deux entrevues, ainsi qu'à une création performative.
- **Durée ?** Environ 6 heures
- **Où ?** Montréal, Qc. Au White Wall Studio, 4532 av. Laval, H2T 2B2. Et à l'UQAM.
- **Quand ?** L'entrevue et la création auront lieu en novembre et décembre 2022.
- **Compensation ?** Vous recevez une compensation de 500 \$.
- **Accessibilité ?** Interprètes LSQ.

L'OBJECTIF PRINCIPAL de la recherche est de recueillir et documenter les perspectives de trois artistes sourd·es concernant les représentations culturelles sourdes et leur sentiment d'appartenance à l'offre artistique et culturelle au Québec; 2) À travers une recherche-crédation, les convier à réalisation une création performative en langue de signes québécoise, portant sur les thèmes de l'affect, de l'amour et de la représentation culturelle de personnes sourdes.

Intéressé·e ? Contactez-nous au courriel suivant : [contact@elicarreon.com](mailto:contact@elicarreon.com)

Au plaisir !

**Eli Cortés Carreón**, étudiant·e à la maîtrise en communication à l'UQAM

[1] Nous recherchons une diversité d'artistes sourd·es (genre, origine ethnoculturelle, capacité, orientation sexuelle, langue, âge, revenu, statut professionnel, etc.).

## B. FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT SE SENTIR APPARTENIR : RÉFLEXIONS ET CRÉATIONS PERFORMATIVES D'ARTISTES SOURD·ES SUR LA REPRÉSENTATION CULTURELLE

#### **Chercheur·e responsable**

Eli Cortés Carréon, étudiant·e à la maîtrise en communication en recherche générale

Faculté de communication, Université du Québec à Montréal (UQAM)

Courriels : [contact@elicarren.com](mailto:contact@elicarren.com)

[cortes\\_carreon.eduardo\\_eli@uqam.ca](mailto:cortes_carreon.eduardo_eli@uqam.ca)

[cortes\\_carreon.eduardo\\_eli@courrier.uqam.ca](mailto:cortes_carreon.eduardo_eli@courrier.uqam.ca)

#### **Sous la direction de :**

Véro Leduc, professeure

Département de communication sociale et publique, Université du Québec à Montréal (UQAM)

Courriel : [leduc.veronique@uqam.ca](mailto:leduc.veronique@uqam.ca)

**Financements :** Chaire de recherche du Canada sur la citoyenneté culturelle des personnes sourdes et les pratiques d'équité culturelle et Rencontres Hémisphériques/*Hemispheric Encounters*, York University.

#### **1. Préambule**

- Nous vous invitons à participer à une recherche.
- Ce formulaire permet de vous informer de la recherche à laquelle on vous invite à participer.
- Avant d'accepter de participer et de signer ce formulaire, il est important de prendre le temps de lire et de bien comprendre les renseignements ci-dessous.
- S'il y a des mots ou des sections que vous ne comprenez pas ou qui ne semblent pas clairs, n'hésitez pas à nous à poser des questions ou à communiquer avec le responsable du projet ou la direction de recherche.

#### **2. Objectif de la recherche**

L'objectif principal de la recherche est de recueillir la perspective de trois artistes sourd·es concernant leur sentiment d'appartenance à l'offre artistique et culturelle du Québec, à travers une recherche-crédation comportant une création effectuée en langue des signes québécoise, et des réflexions sur la représentation culturelle de personnes sourdes.

#### **3. Nature de la participation**

A. Votre participation prendra la forme de deux entrevues d'une durée d'environ 1 heure chacune, en LSQ (avec interprètes), et d'une création performative en LSQ d'une durée d'environ 3 heures.

B. Vous êtes libre d'accepter ou de refuser de participer à la recherche, et ce, sans subir de préjudice.

C. L'entrevue et la création performative seront enregistrées en format vidéo. Vous aurez la possibilité ensuite de choisir quel extrait peut être utilisé publiquement et de demander à ce que certains extraits ne soient pas diffusés publiquement.

D. Ensuite, les entrevues seront analysées pour les fins de la recherche puis diffusées via une plateforme multimédia, ainsi que sous la forme du mémoire de maîtrise qui sera publié sur Archipel UQAM.

E. Vous pouvez vous retirer de la recherche à tout moment jusqu'en janvier 2023. À partir de cette période, il ne sera plus possible de se retirer de la recherche puisque nous aurons procédé au dépôt du mémoire et de la publication des vidéos produits.

F. Pour participer à la recherche, il faut :

1. Être âgé·e de 18 ans et plus ;
2. S'identifier comme artiste sourd·e ;
3. Être en mesure de s'exprimer en LSQ ;
4. Être à l'aise avec des formules de création performatives qui utilisent le théâtre, la danse, le cirque, le chansigne, etc.
5. Ne pas avoir de blessures et lésions pour lesquelles la participation à cette recherche pourrait représenter un risque.
6. Résider à Montréal ou les environs afin de faciliter le déplacement au *White Wall Studio* dans le Plateau-Mont-Royal.
7. Être à l'aise d'aborder ses émotions ou sa vulnérabilité.

#### **4. Avantages**

De façon générale, les participant·es ne retireront aucun avantage direct à participer à cette recherche. Cependant, leur participation peut leur donner une opportunité de réfléchir au thème de l'appartenance culturelle des personnes sourdes. Leurs réflexions permettront également de faire avancer la recherche.

#### **5. Risques**

De façon générale, il n'y a pas de risques associés à la recherche. Le risque principal associé à la participation à cette recherche concerne la possibilité de se remémorer des expériences d'oppression (ex. : capacitisme ou audisme). À cet égard, une liste de ressources sera remise aux participant·es en même temps que le formulaire de consentement, au besoin.

#### **6. Compensation**

Vous recevrez une somme de 500 \$ à titre de compensation pour votre participation à la recherche.

#### **7. Confidentialité**

A. L'enregistrement vidéo de l'entretien permet l'identification de votre visage, mais offre différentes possibilités concernant l'anonymat. Le mot anonymat veut dire « sans nom ». Vous pourrez donc choisir de divulguer publiquement votre nom ou de demeurer anonyme. Dans le premier cas, votre nom sera divulgué dans le montage vidéo et dans d'autres documents relatifs à la recherche (ex. : articles, sites web). Dans le deuxième cas, votre nom ne sera pas indiqué ni dans la vidéo ni dans tout autre document relatif à la recherche. Cependant, les chercheur·es ne sont pas responsables de la divulgation de votre nom par une

personne extérieure à la recherche (par exemple, par une personne qui vous reconnaît dans la vidéo).

B. La confidentialité signifie qu'une information n'est pas divulguée publiquement. Les informations que vous partagerez lors de l'entretien ne seront pas confidentielles, compte tenu que des extraits de l'entretien seront intégrés à un montage vidéo qui, lui, fera l'objet d'une diffusion publique.

Merci d'indiquer votre choix :

**J'accepte que mon nom et mon prénom** permettent de m'identifier en tant que participant·e et dans la diffusion des résultats de la recherche et diffusés sous forme de mémoire de maîtrise, ainsi que sur la forme des vidéos.

**J'accepte que mon prénom uniquement** permette de m'identifier en tant que participant·e et dans la diffusion des résultats de la recherche et diffusés sous forme de mémoire de maîtrise, ainsi que sur la forme des vidéos.

**Je refuse que mon nom et mon prénom** permettent de m'identifier en tant que participant·e et dans la diffusion des résultats de la recherche et/ou diffusés sous forme de mémoire de maîtrise, ainsi que sur la forme des vidéos.

## **8. Participation volontaire et droit de retrait**

A. Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure. Cela signifie également que vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche, sans préjudice de quelque nature que ce soit, et sans avoir à vous justifier. Dans ce cas, et à moins d'une directive verbale ou écrite contraire de votre part, les documents, renseignements et données vous concernant seront détruits.

B. La responsable du projet peut mettre fin à votre participation, sans votre consentement, s'il estime que votre bien-être ou celui des autres participants est compromis ou bien si vous ne respectez pas les consignes du projet.

## **9. Recherches ultérieures**

Vos données de recherche seront rendues anonymes (si demandées à la section 7) et conservées pendant 5 ans au terme du projet. Nous souhaitons les utiliser dans d'autres projets de recherche similaires. Vous êtes libre de refuser cette utilisation secondaire.

**J'accepte** que mes données puissent être utilisées dans d'autres projets de recherche

**Je refuse** que mes données puissent être utilisées dans d'autres projets de recherche

## **10. Responsabilité**

En acceptant de participer à ce projet, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez les chercheur·es, le(s) commanditaire(s) ou l'institution impliquée (ou les institutions impliquées) de leurs obligations civiles et professionnelles.

### 11. Questions sur la recherche

Si vous avez des questions, vous pouvez contacter la responsable du projet Eli C. Carreón, à l'adresse courriel : [contact@elicarreon.com](mailto:contact@elicarreon.com). Vous pouvez discuter avec iel ou la direction du projet Véro Leduc, à l'adresse courriel : [leduc.veronique@uqam.ca](mailto:leduc.veronique@uqam.ca) des conditions dans lesquelles se déroule votre participation.

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE-UQAM) a approuvé ce projet et en assure le suivi. Pour toute information ou si vous avez des plaintes à formuler, vous pouvez communiquer avec une personne-ressource du CERPE plurifacultaire au [cerpe-pluri@uqam.ca](mailto:cerpe-pluri@uqam.ca).

### 12. Remerciements

Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

### 13. Consentement

- Par la présente, je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement. Je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique. Je confirme avoir eu le temps nécessaire pour réfléchir à ma décision de participer.
- Je reconnais avoir eu la possibilité de poser toutes les questions concernant ma participation et que l'on m'a répondu·e de manière satisfaisante.
- Je consens volontairement à participer à ce projet de recherche.
- Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner.
- Je recevrai une copie de ce formulaire de consentement.

Je désire recevoir un résumé des résultats du projet :

Oui  Non

Signature :

Date :

Nom (lettres moulées) :

Courriel :

### Déclaration de la chercheuse principale (ou délégué·e) :

Je, soussigné \_\_\_\_\_ déclare avoir expliqué les objectifs, la nature, les avantages, les risques du projet et autres dispositions du formulaire d'information et de consentement et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Nom (lettres moulées) :

Signature :

Date :



## C. GRILLES DE QUESTIONNEMENT

### C.1 Grille d'entretien – 1<sup>ère</sup> entrevue de groupe (2<sup>e</sup> séance)

#### **SE SENTIR APPARTENIR : RÉFLEXIONS ET CRÉATIONS PERFORMATIVES D'ARTISTES SOURD·ES SUR LA REPRÉSENTATION CULTURELLE DES PERSONNES SOURDES**

##### **MISE EN CONTEXTE**

À la suite de notre première rencontre où nous vous avons présenté le projet et le formulaire de consentement, nous tenons cette première rencontre en présentiel. Pour rappel, le thème de ma recherche de maîtrise est les REPRÉSENTATIONS CULTURELLES DES PERSONNES SOURDES, à travers une recherche-crédation avec vous, artistes sourd-es. À ce moment, vous savez déjà que nous avons comme approche celle de l'amour, notamment la notion de bell hooks. Vous connaissez également les grandes lignes de ce projet et pourquoi nous avons choisi de l'effectuer avec votre collaboration.

##### **INTRODUCTION**

Aujourd'hui, nous allons discuter par rapport à l'amour en tant qu'émotion et action, ainsi qu'à votre sentiment d'appartenance à la scène artistique et culturelle du Québec. Des émotions et vécus difficiles pourront être expérimentés lors de cette partie, nous pourrons vous fournir des sources d'aide ou de l'assistance si vous le souhaitez. J'ai préparé des questions pour cette entrevue de groupe. Sachez que vous n'êtes pas obligé-es de répondre à toutes les questions. Si ce n'est pas clair, vous pouvez me demander de répéter. Avez-vous des questions avant qu'on débute ?

##### **QUESTIONS**

##### **DÉFINIR L'AMOUR**

J'aimerais que nous commençons par définir la notion de l'amour, sans être influencé-es par l'information que je vous ai partagée il y a quelques minutes :

1. Pour vous, qu'est-ce que l'amour veut dire ?

##### **PRATIQUES ARTISTIQUES**

Dans cette partie, nous parlerons de vos pratiques artistiques, que ce soit en milieu professionnel ou comme un loisir.

2. En quelques mots, pouvez-vous me dire en quoi consiste votre pratique artistique ?

3. Pensez-vous que l'amour ou l'affect est présent dans vos pratiques artistiques ? Si oui, de quelles façons ?

## **SE SENTIR APPARTENIR**

Enfin, pour cette dernière partie, nous échangerons sur votre sentiment d'appartenance aux communautés artistiques et culturelles, les barrières que vous avez vécues seront également discutées, ainsi que vos stratégies pour franchir lesdites barrières.

4. Quel est votre sentiment d'appartenance aux milieux des arts performatifs (théâtre, danse, cirque, chanson/chansigne) au Québec ?

5. Avez-vous expérimenté des moments négatifs (rejet, oppression, capacitisme, etc.) dans les milieux des arts au Québec ? Avez-vous des exemples ?

6. Comment avez-vous fait pour surmonter ces moments moins agréables ? Quelles stratégies proposez-vous ?

**SE SENTIR APPARTENIR : RÉFLEXIONS ET CRÉATIONS PERFORMATIVES  
D'ARTISTES SOURD·ES SUR LA REPRÉSENTATION CULTURELLE DES  
PERSONNES SOURDES**

**MISE EN CONTEXTE**

À la suite de la séance de création tenue la semaine dernière, nous tenons cette entrevue de groupe. Pour rappel, le thème de ma recherche de maîtrise est les REPRÉSENTATIONS CULTURELLES DES PERSONNES SOURDES, à travers une recherche-crédation avec vous, artistes sourd·es. Lors de la séance de création, nous avons discuté de votre sentiment d'appartenance aux communautés artistiques au Québec et vous avez fait des créations spontanées, inspiré·es par quelques exemples de barrières vécues dans votre parcours artistique. Je vous avais aussi proposé une approche particulière de recherche-crédation : celle de l'amour. On va en reparler aujourd'hui.

**INTRODUCTION**

Aujourd'hui, nous allons passer une heure et demie ensemble pour discuter de 4 thèmes principaux : votre pratique artistique, votre conception des représentations culturelles des personnes sourdes, l'approche de l'amour en recherche-crédation ainsi que votre séance de création. J'ai préparé des questions pour cette entrevue de groupe. Sachez que vous n'êtes pas obligé·es de répondre à toutes les questions. Si ce n'est pas clair, vous pouvez me demander de répéter. Avez-vous des questions avant qu'on débute ?

**QUESTIONS**

**PRATIQUES ARTISTIQUES**

1. Comment décrivez-vous votre pratique artistique ?
  - a. Avez-vous des exemples d'œuvres ?
  - b. D'où tirez-vous vos sources d'inspiration ?
2. D'après vous, est-ce que votre pratique artistique est connue ou inconnue? De qui ? Du public entendant ? De la communauté sourde ?

**REPRÉSENTATIONS CULTURELLES**

Maintenant on va aborder la question des représentations culturelles sourdes.

3. Que pensez-vous de la visibilité de la culture sourde dans les représentations culturelles ?
4. Dans les dernières années, il y a eu un gain de visibilité des réalités de personnes sourdes dans les productions médiatiques. On peut penser par exemple au film « CODA » (Heder,

2021), au film documentaire « Audible : vaincre sur tous les terrains » (Ogens, 2021) et au personnage sourd Makkari dans le film « Les Éternels » de Marvel Studios (Zhao, 2021).

- a. Que pensez-vous du gain en visibilité des réalités de personnes sourdes dans les productions culturelles récentes ?
  - b. Avez-vous d'autres exemples à ajouter qui vous tiennent à cœur ?
5. Qu'est-ce que cela veut dire pour vous quand je dis l'expression « autoreprésentation culturelle » ?
  6. En lien avec votre pratique artistique, de quelle façon votre autoreprésentation culturelle est-elle mise en avant ?
  7. Certaines créations sourdes sont faites par des personnes sourdes uniquement, d'autres sont faits en collaboration avec des personnes entendantes. De façon générale, quelle est votre perception des collaborations entre des artistes sourd·es et des artistes entendant·es ?
  8. La représentation culturelle, c'est aussi de participer aux lieux de prises de décision, par exemple dans les institutions culturelles : que pensez-vous de la représentation des personnes sourdes à ce niveau ?
  9. Comment la représentation culturelle sourde pourrait-elle contribuer à déconstruire les barrières que vous avez vécues ? Tant dans les productions culturelles (Ex. cinéma, théâtre) que dans les institutions culturelles (ex. : employés sourd·es)

### **RETOUR SUR LA SÉANCE DE CRÉATION**

Nous allons maintenant revenir sur la séance de création tenue le lundi 12 décembre au White Wall Studio et sur Zoom, où vous avez effectué des créations en LSQ.

10. À la suite de la séance de création, comment décrivez-vous votre participation à cette séance ?
11. Est-ce que la mise en place de cette activité (disposition du studio de danse, interprètes LSQ-français disponibles, accessibilité numérique, etc.) a contribué à votre sentiment d'appartenance aux arts ? De quelle façon ?

### **L'AMOUR COMME APPROCHE DE RECHERCHE-CRÉATION**

L'autrice bell hooks définit l'amour comme une action, et non pas uniquement comme un sentiment. Selon cette perspective, l'amour est une approche qui met l'accent sur l'importance de l'autonomie et de la responsabilité, tant au niveau individuel et collectif. Selon cette perspective, l'amour peut aussi être un mécanisme d'empathie, qui permet de lutter contre la domination patriarcale, capitaliste et raciste des sociétés. Et nous pouvons ajouter aussi les oppressions capacitistes et audistes. Dans cette perspective, la séance de création a été conçue comme une

pratique de l'amour, avec le partage des expériences et la mise en place d'outils émancipateurs et équitables.

12. Que pensez-vous de cette approche de l'amour en recherche-crédation ?
13. Considérez-vous que l'approche de l'amour fait partie de votre pratique artistique ?
  - i. Si oui comment ?
  - ii. Sinon, de quelle façon vos propres créations ou pratiques artistiques pourraient-elles bénéficier de l'approche de l'amour ?
  - iii. Considérez-vous que l'approche de l'amour peut avoir un lien avec la question des représentations culturelles ? Si oui, de quelle façon ?
14. Considérez-vous que l'approche de l'amour peut être vue comme un mécanisme d'empathie et de lutte qui facilite votre autonomie et votre responsabilité ?
15. Est-ce qu'il y a quelque chose dont on n'a pas parlé aujourd'hui et que vous aimeriez rajouter ?

#### POSSIBILITÉ DE RÉPÉTER LA SÉANCE DE CRÉATION

16. Étant donné que la séance de création s'est effectuée sans la participation en présentiel de deux des trois artistes, seriez-vous intéressé-es à refaire une séance lors du mois de janvier 2023 dans un studio de danse ?

#### QUESTIONNAIRE « SOCIO-DÉMOGRAPHIQUE »

- a. Quel est votre âge ?
- b. Quelle est votre origine ethnoculturelle ?
- c. Quel est votre dernier diplôme obtenu (secondaire, cégep, université) ?
- d. Avez-vous déjà reçu une subvention d'un Conseil des arts ? Si oui, de quel(s) conseil(s) des arts et combien de fois ?

## D. IMAGES



Annexe D.1. Extrait de la pièce de danse « Je parle », Cai Glover (2021)



Annexe D.2. Extrait de la pièce de danse « Je parle », Cai Glover (2021)



Annexe D.3. Extrait du poème « Mes chapitres magiques », Jennifer Manning (2020)



Annexe D.4. Extrait de la pièce de musique signée « Mains », Hodan Youssouf (2020)



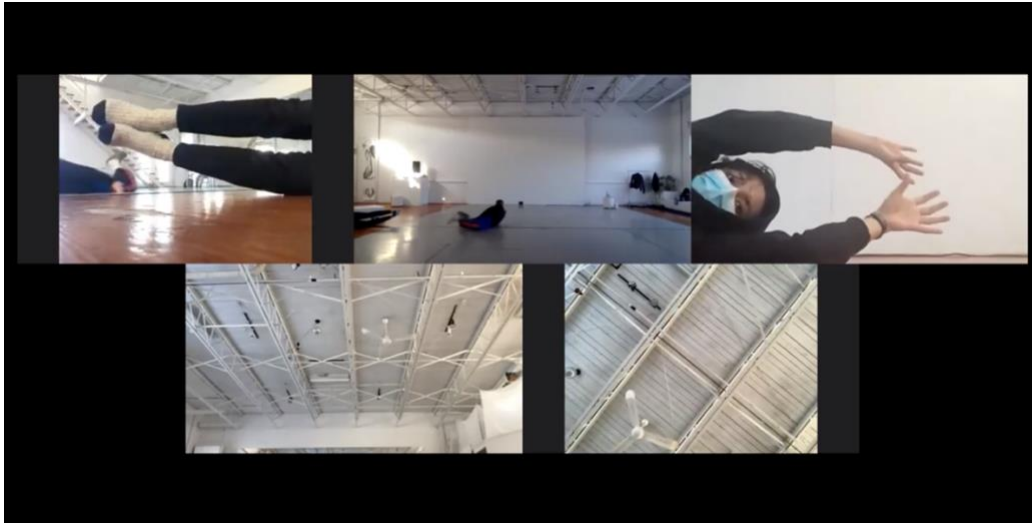


Annexe D.5. Extrait du poème lyrique « COVID-19 à Montréal », Theara Yim (2020)

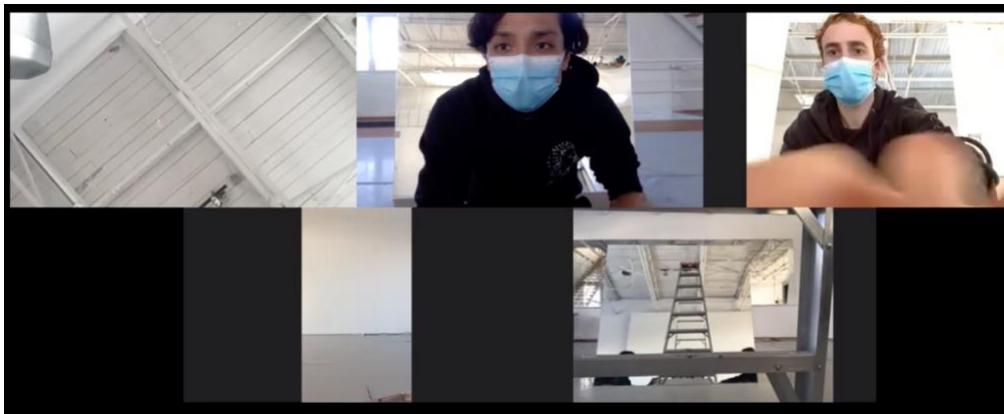


Annexe D.6. Extrait de la vidéo musicale « Settle », *Wishes* (2016)

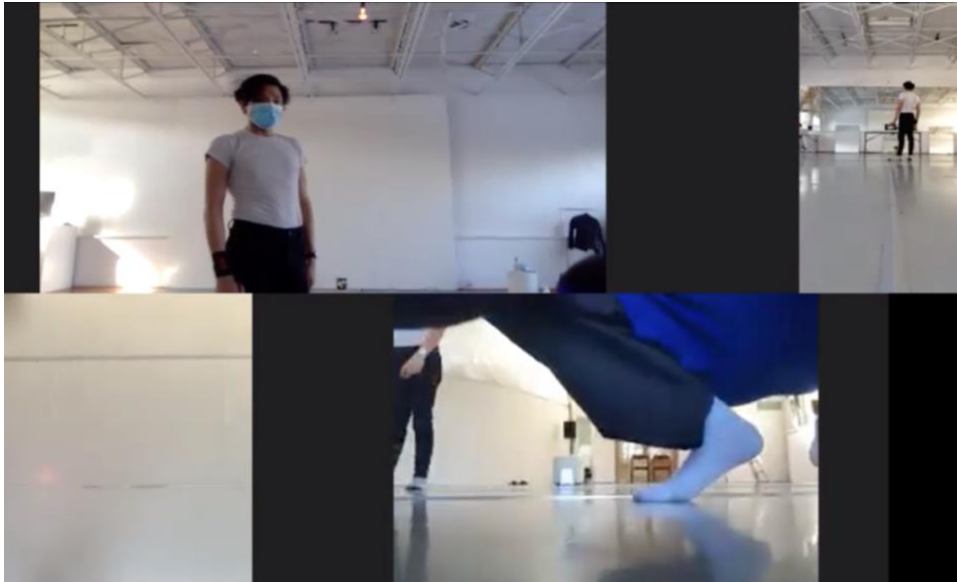




Annexe D.7.1 Extrait de la vidéodanse « Une fois qu'on raccroche, quand la réalité nous rattrape » dans le cadre de *Pratiques Personnelles A Safe Space* (2021)



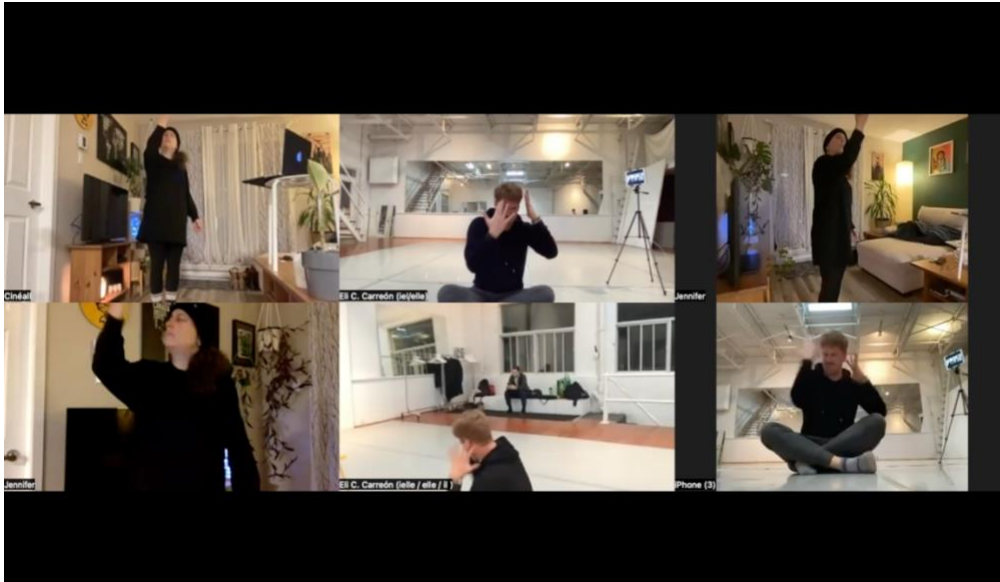
Annexe D.7.2 extrait de la vidéodanse « Une fois qu'on raccroche, quand la réalité nous rattrape » dans le cadre de *Pratiques Personnelles A Safe Space* (2021)



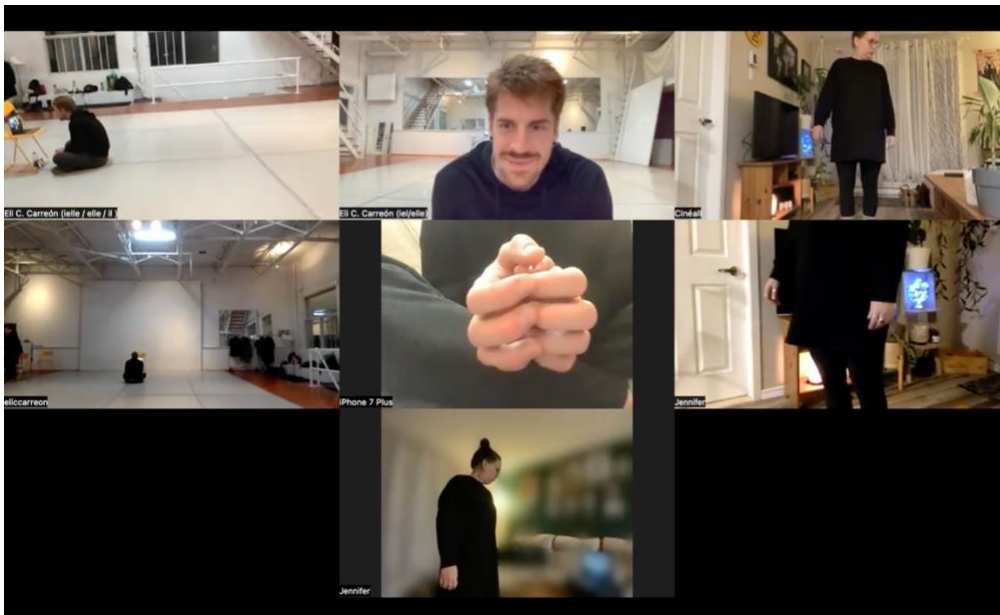
Annexe D.7.3 Extrait de la vidéodanse « Une fois qu'on raccroche, quand la réalité nous rattrape » dans le cadre de *Pratiques Personnelles A Safe Space* (2021)



Annexe D.8 Image extraite de la vidéo Galerie de l'UQAM - Accessibilité et services en Langue des signes québécoise (LSQ), 2018, 2 min 32 s, Galerie de l'UQAM. Interprète : Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard.



Annexe D.9.1 Image extraite de l'enregistrement de la création effectuée le 12 décembre 2022 au *White Wall Studio*. Jennifer Manning et Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard sont à l'affiche sur cette image.



Annexe D.9.2 Image extraite de l'enregistrement de la création effectuée le 12 décembre 2022 au *White Wall Studio*. Jennifer Manning et Pierre-Olivier Beaulac-Bouchard sont à l'affiche sur cette image.