

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POÉTIQUE DU MOUVEMENT : CE QUE LES LANGUES DES SIGNES
FONT À LA LITTÉRATURE

THÈSE PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
JULIE CHATEAUVERT

JUIN 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.01-2006). 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

Au tout premier chef, je dois remercier Théara Yim. Une thèse ne se fait jamais seule. Il y a obligatoirement beaucoup de personnes sans la contribution desquelles une thèse ne serait pas ce qu'elle est. L'apport de Théara, cependant, est essentiel à tout ce qui la constitue. Essentiel à ce qu'elle est, et essentiel à la réflexion en amont. Merci Théara, parce que ma réflexion concernant la part d'interculturel d'une part et ma compréhension de ce qu'il y a de rapport d'oppression dans les relations entre majorité entendante et minorité Sourde, c'est beaucoup avec toi que je les ai formées. C'est avec toi aussi que j'ai appris à développer des stratégies d'alliée et avec qui j'ai pu discuter pour parvenir à les affiner. Merci pour cette collaboration de plus de 10 ans maintenant, pour ton accompagnement dans les ajustements à faire afin de créer cette relation qui tente de transformer les rapports habituels entre Sourds et entendants sans jamais perdre confiance. J'apprécie énormément ta patience, ton intelligence et ton talent.

Dans la foulée, merci également à tous les membres de la communauté Sourde que j'ai eu l'occasion et la chance de côtoyer ici à Montréal, en France également. Plus largement encore, je salue l'ensemble de la communauté Sourde mondiale : vos luttes sont inspirantes et grandioses. Le mouvement international que vous avez constitué m'impressionne et m'influence beaucoup.

Merci aux personnes qui ont collaboré directement à cette thèse. À Peter Cook et Kenny Lerner, pour votre générosité, votre passion et le magnifique récital que vous nous avez offert à Montréal. Merci aussi surtout pour vos œuvres. Merci à D. Kimm, Stéphane Despatie et toute l'équipe du festival PHENOMENA qui ont rendu ce récital

possible. Merci à Dominique Lemay, président de la Société Culturelle Québécoise des Sourds, pour ta collaboration à la coordination de cet événement, et pour ton amitié. Merci à la Fondation Québécoise des Sourds de nous avoir soutenues. Merci à Geneviève Deguire, à Mireille Caissy ainsi qu'à Gabrielle Pillet pour votre participation aux activités collaboratives de cette thèse. De plus, chers participants et participantes aux ateliers de création et au séminaire de critique d'œuvres donné dans le cadre de la Chaire internationale du Labex Arts et Médiation Humaine qui m'a accueillie à Paris : vous ne mesurez pas à quel point votre enthousiasme a été déterminant!

Merci à Marion Blondel, à Dominique Boutet, à Judith Guez et à toute l'équipe du projet CIGALE. À Christine Roquet pour la relecture de la section sur l'analyse du geste. À Miriam Lerner pour avoir réalisé *The Heart of the Hydrogen Jukebox* et à Susan Murad également pour l'autorisation à en utiliser les images.

Un travail d'écriture se fait par accumulation de couches. Il nécessite de cent fois... le dicton est connu: merci donc à vous qui m'avez relue ou qui avez passé des heures à discuter avec moi : Valérie Perron, Julie Drouin, Anne-Marie Voisard, Valérie Lefebvre-Faucher, Louise-Andrée Lauzière et Simon Tremblay-Pepin. Pour vos relectures, mais surtout pour votre amitié, votre amour.

Par ailleurs, construire un site Web, alors qu'on doit apprendre à maîtriser les outils nécessaires en même temps, est un travail entêté parsemé d'embûches. Merci à ceux et celles qui ont répondu à mes innombrables questions de novice. Merci à Étienne Desprès pour le design, à Marc Laport et Lusiash Mazik pour l'intégration du site Web.

Et, pour terminer par de l'essentiel, merci à mes directeur et directrices de thèse, Johanne Lalonde et Stephan Schofield en début de parcours, et Martine Delvaux qui m'a encouragée à reprendre le travail alors que j'avais laissé la thèse derrière moi et qui m'a accompagnée jusqu'à la fin.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
0.1 Contexte.....	1
0.2 Parti pris de la thèse.....	5
0.3 Sujet de la thèse et méthode.....	7
0.4 Présentation détaillée des parties de la thèse.....	11
0.4.1 Une thèse-collaborative.....	11
0.4.2 Partie théorique.....	12
0.4.3 Partie pratique.....	13
CHAPITRE I RECENSION DES ÉCRITS ET CADRE CONCEPTUEL.....	17
1.1 Introduction.....	17
1.1.1 Bases épistémologiques.....	18
1.1.2 L'imprégnation politique des discours critiques émergents.....	19
1.1.3 Deux grandes approches pour une critique.....	22
1.2 L'approche formaliste.....	24
1.2.1 Premier temps de l'approche formaliste.....	24
1.2.2 Second temps de l'approche formaliste.....	34
1.2.3 Troisième temps de l'approche formaliste.....	45
1.2.4 Conclusion partielle.....	73
1.3 L'approche exploratoire.....	76
1.3.1 Tenter de saisir le cadre.....	78
1.3.2 Tenter le dialogue avec d'autres disciplines.....	100
1.3.3 Se laisser tenter par des questions connexes.....	107
1.3.4 Conclusion partielle : Guide de lecture critique.....	122
CHAPITRE II CRITIQUE ANALYTIQUE DE <i>WISE OLD CORN</i> DU <i>FLYING WORDS PROJECT</i>	124
2.1 Présentation générale.....	124
2.2 Contextualiser l'oeuvre.....	126
2.2.1 Situer l'oeuvre du <i>Flying Words Project</i> dans la création signée.....	126

2.2.2 Situer l'oeuvre du <i>Flying Words Project</i> dans la littérature états-unienne contemporaine : la filiation avec la <i>Beat Generation</i>	131
2.3 L'iconicité entière du <i>Flying Words Project</i>	136
2.3.1 Personnification.....	137
2.3.2 Jeux d'échelles et de perspectives.....	140
2.3.3 Techniques cinématographiques	142
2.3.4 <i>Morphing</i> ou technique transformative	146
2.3.5 Et en termes d'iconicité dynamique?	148
2.4 Plus avant selon les approches formalistes	150
2.4.1 Symétrie et parallélisme	151
2.4.2 Métaphores et symbolisme.....	154
2.5 Conclusion partielle : Revoir le parcours.....	157
CHAPITRE III CONTRIBUTION À L'APPAREIL CRITIQUE: UNE APPROCHE PAR L'ANALYSE DU MOUVEMENT	159
3.1 Présentation générale	159
3.2 Contexte de l'observation et analyse sommaire	161
3.2.1 Contexte de l'observation.....	161
3.2.2 Analyse sommaire	163
3.3 Analyse approfondie.	171
3.3.1 Premier fragment : le reflet de la lune dans l'eau de la rivière. Mouvements dissensuels, sens conforme.....	171
3.3.2 Second fragment : le rapport au cosmos, mouvement divergent, sens distinct.	174
3.3.3 Troisième fragment : deux versants différents de la même histoire.....	181
3.4 Apports pour la critique, apports de la critique.....	188
CONCLUSION	195
4.1 Sur le plan pratique	196
4.2 Sur le plan théorique	200
BIBLIOGRAPHIE	205

RÉSUMÉ

Cette thèse est le fruit d'une démarche de recherche et d'intervention qui vise à approfondir et à stimuler la réflexion concernant la création poétique qui se fait dans les différentes langues des signes. Elle comprend une partie théorique et une partie pratique qui doivent être considérées comme un tout. La partie théorique recense les études qui ont porté jusqu'à maintenant sur la poésie signée. De cette recension, elle tire une synthèse des outils d'analyse dont nous disposons aujourd'hui pour construire un discours critique à propos de la création signée puis propose d'autres outils d'analyse qui mettent à profit des notions d'analyses du mouvement tel que développées par Rudolf Laban puis par l'Analyse Fonctionnelle du Corps et du mouvement dansé (AFCMD). Cette partie théorique est articulée à une partie pratique qui regroupe neuf actions ou propositions d'actions visant à stimuler la création et la coconstruction des savoirs à propos de la création signée. La thèse a recours aux technologies de l'information et des communications puisqu'elles permettent la cohabitation des langues et la diffusion de discours directement en langues des signes. Certaines actions ont rassemblé les gens autour d'un spectacle ou d'ateliers et c'est la documentation qui est présentée ici, d'autres encore ont recours aux médias sociaux et invitent les internautes à collaborer à la mise en commun de savoirs et de réflexions en cours sur la création narrative en langues des signes et le discours critique la concernant.

MOTS CLÉS : Langues des signes, Littérature, Analyse Fonctionnel du Corps et du mouvement dansé (AFCMD), Outils collaboratifs et TIC, Lutte de reconnaissance identitaire.

INTRODUCTION

0.1 Contexte

Les langues des signes, tout comme les langues vocales, sont nombreuses et diversifiées. Partout, des locuteurs et locutrices de ces langues développent un rapport esthétique avec elles et créent, produisant ainsi une diversité d'oeuvres littéraires en langues des signes. Dans le contexte politique plus large à l'intérieur duquel elle émerge, cette littérature est affirmation et résistance. Elle agit comme un moteur dans le mouvement d'autodétermination de la communauté humaine qui conteste la minoration des langues qui sont au coeur de sa culture d'appartenance. Notamment par la création et par la diffusion des oeuvres, la communauté pense l'égalité et la met en oeuvre. La création et la diffusion contribuent à une émancipation. C'est à ceci que s'intéresse d'abord et avant tout la thèse qui suit.

L'histoire de la domination contre laquelle doivent se défendre les communautés sourdes a beaucoup été écrite, déjà : celle, entre autres, de l'interdiction qui frappe les langues des signes à la suite du congrès de Milan en 1880 et de ses conséquences sur la vie des milliers de personnes dont l'identité est étroitement liée à l'usage de ces langues.¹ Cette histoire, ma thèse ne la reprendra pas; cependant, elle l'intégrera.

¹ En 1880 se réunit à Milan une assemblée internationale de pédagogues prenant en charge l'éducation des sourds. Au moment où le congrès a lieu, les tenants d'une méthode éducation oraliste vouée à l'articulation de la parole et réprouvant l'utilisation des signes, militent pour l'implanter depuis déjà une trentaine d'années. L'assemblée réunie en congrès est composée principalement d'adhérents à cette philosophie. Au terme de la rencontre, elle formulera une série de recommandations à l'intention des institutions publiques les implorant de favoriser l'implantation de cette méthode, et elle aura gain de cause. Les recommandations seront appliquées occasionnant l'interdiction des langues des signes dans la majorité des établissements d'enseignement d'Occident, le congédiement des enseignants Sourds, la ségrégation des élèves signeurs plus âgés des enfants plus jeunes arrivant à l'école afin d'éviter un

L'histoire de la critique littéraire prenant pour objet les oeuvres en langues des signes dont il sera question ici est imbriquée dans l'histoire des communautés Sourdes et de leur lutte pour la reconnaissance. En cela, raconter l'une c'est aussi raconter l'autre. Je fais le choix ici d'indiquer des lectures complémentaires à faire afin de se familiariser avec cette histoire plutôt que d'en reprendre le détail, ici, une énième fois.

Ce choix est motivé par la conviction que les mouvements d'émancipation, s'ils ont besoin de connaître leur passé, ont aussi besoin de s'en détacher. Ainsi, que des gens s'emploient à comprendre les mécanismes des forces qui nient à des groupes d'êtres humains la reconnaissance la plus élémentaire de leur existence est essentiel; que d'autres gens au même moment, dans l'intelligence de cette compréhension, agissent comme si le temps du déséquilibre des forces était révolu et, ce faisant, contribuent à forger la réalité émancipée à laquelle la communauté aspire, l'est tout autant. Le *Flying Words Project*, duo de création poétique en *American Sign Language*, dont il sera question dans cette thèse me semble relever de cette sensibilité. Et c'est dans la foulée de celle-ci que j'aimerais m'inscrire ici.

Un public non initié a, en termes de références, l'embarras du choix pour s'instruire à propos de la relation conflictuelle qui lie les majorités entendantes et les minorités locutrices des langues des signes. On lira par exemple avec intérêt la thèse de doctorat

apprentissage hors classe, etc. L'emploi de méthodes coercitives pour empêcher l'usage des signes a été bien documenté, et on sait qu'elles ont été utilisées jusque dans les années 1970. Une large part de la littérature créée en diverses langues des signes revient sur ces événements, sur leurs conséquences tant sur le plan collectif que sur les expériences individuelles. De même, de nombreux textes universitaires et de multiples interventions publiques, conférences, discours et manifestations sont consacrés à la mémoire et à l'analyse de ce contexte politique. Une simple recherche internet permet d'en trouver des centaines. Mentionnons néanmoins, parmi de très nombreux ouvrages portant sur le sujet, le livre de Florence Encrevé (2012) qui fait un récit fouillé du contexte sociopolitique dans lequel a lieu ce congrès. Mentionnons qu'au terme du 21^e congrès sur l'éducation des Sourds qui s'est tenu en 2010 à Vancouver, Milan étant le second, les congressistes ont rejeté les résolutions du congrès de Milan et formulé des excuses publiques concernant ses conséquences. On peut lire la déclaration en ligne ici: <http://www.milan1880.com/Resources/iced2010statement.pdf>

d'Andrea Benvenuto (2009) dans laquelle elle retrace le recours à la figure du sourd chez les philosophes de l'Antiquité au vingtième siècle. On comprend en la lisant jusqu'où s'enfoncent les racines de la querelle qui oppose, encore aujourd'hui, une approche médicale de la surdité perçue comme une déficience à laquelle il faut remédier, et celle qui y voit une identité culturelle et linguistique qu'il faut valoriser et affirmer. Le paradigme aristotélien, nous dit-elle, relègue le sourd hors des frontières de ce qui constitue la nature humaine déterminée, selon lui, par son usage de la parole articulée. Ce paradigme aura une longue portée sur l'éducation des sourds. Beaucoup plus tard, le rationalisme cartésien, soutenant que la pensée n'est pas dépendante de son mode d'expression, autorisera à penser l'inclusion des signes des sourds comme une langue véhicule de raison. Par ailleurs, la philosophie matérialiste de Diderot voit dans la surdité l'une des singularités qui composent un universalisme fait d'une hétérogénéité des formes plutôt que révélant d'un principe premier. Il voit aussi dans les signes des sourds une véritable langue. Les médecins et les pédagogues d'hier comme d'aujourd'hui, pratiquant en leur époque respective, présentent comme arrière-plan cognitif l'adhésion plus ou moins consciente, plus ou moins formelle, aux divers courants de pensée transmis par ces philosophes. Cette adhésion marque leurs positionnements politiques et conséquemment, selon leur pouvoir et leurs moyens d'action, la vie des personnes sourdes concernées.

« La surdité est un rapport », dit Bernard Mottez, « c'est une expérience nécessairement partagée ». (Mottez 2006 p.160) C'est dans le rapport aux autres qu'on deviendra sourd ou Sourd, c'est-à-dire qu'on se percevra ou qu'on sera perçu comme marqué d'une condition physiologique envisagée comme une altération ou une perte par rapport à une norme entendante ou, à l'autre bout du spectre, comme l'expérience

d'un sujet s'identifiant à une communauté avec laquelle il ou elle partage une langue, une histoire, des us et coutumes, une culture.²

Que la surdité soit un rapport implique une dynamique, une relation entre les personnes et plus structurellement entre les communautés. Ce que l'histoire de cette dynamique signifie également, c'est qu'elle sera inévitablement empreinte de relations de pouvoir. L'affirmation de la majuscule est le fruit d'une quête, d'une lutte. Et dans cette lutte pour la reconnaissance, il y a eu des avancées... et des reculs. Des périodes ont permis des accalmies, d'autres ont été plus tumultueuses. Pour comprendre la fondation de l'identité culturelle Sourde, on lira notamment Paddy Ladd (2003) *Understanding Deaf Culture : In search of Deafhood*. Dans cet ouvrage, Ladd discute de cette tension dynamique et analyse la constitution des piliers identitaires communautaires, institutionnels et universitaires de la culture Sourde. On pourra également se référer à Padden et Humphries (2006) dans *Inside Deaf Culture*, ouvrage qui parcourt le même chemin, mais en se situant au plus près de l'expérience

² Indice de ce rapport: on le marque dans la graphie. En effet, il est d'usage, en sciences sociales et humaines, d'utiliser la distinction typographique « Sourd » ou « sourd » pour distinguer l'appartenance identitaire et culturelle, d'une part, de la condition physiologique, d'autre part. Une attribution incertaine accorderait à James Woodward (1975), un linguiste des États-Unis, l'initiative de cette convention. Cependant, cette attribution individuelle est inconfortable puisque la pratique n'appartient pas qu'au monde universitaire. Il est, en effet, d'usage dans les communautés Sourdes de marquer et de revendiquer son identité culturelle par l'emploi de la majuscule. Plus récemment, j'ai vu également employés les termes « sourdien » ou « sourdienne » pour pallier à l'incongruité de l'usage d'une majuscule contre les conventions grammaticales habituelles. Par exemple, un intervenant invite la communauté à venir discuter de l'adoption de son usage ici (<http://www.youtube.com/watch?v=htLq4svvuHM>). À Montréal, on a aussi vu se former un groupe de discussion proposant rencontres et discussions dans les médias sociaux et se nommer *café sourdien*. Au moment où j'écris ces lignes, le terme fait l'objet de discussions dans la communauté québécoise. Dans cette thèse, j'accepterai cette proposition et utiliserai aléatoirement le « S » majuscule ou le terme « sourdien/sourdienne » lorsqu'il s'agira de désigner l'appartenance identitaire et culturelle des personnes. Par ce geste, je ne souhaite pas tant prendre position dans un débat qui me semble appartenir en propre aux personnes Sourdes de culture et locutrices des langues des signes, mais bien reconnaître à la fois les pratiques instituées et celles qui émergent de réflexivités récentes et donnent lieu à des délibérations importantes.

des personnes. Le livre présente le récit d'événements fondateurs et de relations de pouvoir éprouvées par elles. En français, on fréquentera le blogue de Yann Cantin (<http://neotomalalie.hypotheses.org>), doctorant en histoire, qui publie régulièrement des billets permettant de s'initier à l'histoire sociopolitique des communautés Sourdes.

Finalement, pour une présentation d'une histoire Sourde plus spécifique au Québec, on peut se référer à la vidéo intitulée *Je me souviens* produite par la Société Culturelle Québécoise des Sourds, lire la thèse de Charles Gaucher (2008) *Ma culture c'est les mains*, ou l'ouvrage de Nathalie Lachance, *Territoire, transmission et culture sourde : perspectives historiques et réalités contemporaines*. (2007)

0.2 Parti pris de la thèse

Un premier parti pris de cette thèse, à l'instar d'autres chercheur.es et à la suite de Bernard Mottez, notamment, réside donc dans le choix de ne pas refaire, en introduction, l'analyse des structures qui fondent l'inégalité entre les communautés Sourdes et la majorité entendant. L'objectif est simple : progresser. Mettre en place un projet positif qui participe à faire advenir du changement social. Quiconque ayant une pratique militante sait intimement que lorsqu'il s'agit de contrer un rapport de pouvoir inégalitaire, il faut, à un moment donné, cesser d'expliquer aux dominants l'histoire des dominés. Je sais, par ma pratique de militante féministe par exemple, que concéder à l'éternelle démonstration de son statut de dominée se résume à reconsacrer éternellement la position avantageuse de la posture dominante. Et comme compagne de route, j'assiste régulièrement aux expériences similaires vécues par mes camarades Sourd.es. Je tire de ces expériences ce premier parti pris. Avancer commande de laisser les personnes bénéficiant de la posture dominante le soin d'utiliser les nombreuses ressources mises à leur disposition pour se constituer une connaissance de base afin qu'ensemble nous puissions transformer nos modes de relation. Ainsi, si cette thèse est une thèse-intervention, c'est qu'elle vise l'agir. En ce sens, le *Flying Words Project* dont il sera beaucoup question dans cette thèse me sert

d'inspiration parce qu'il crée et performe ses oeuvres en toute conscience et respect de son histoire, mais en emportant avec lui son public vers une émancipation accomplie.

Ensuite, dans le contexte qui nous intéresse ici, le second parti pris important de cette thèse est celui de la diversité linguistique. On verra, au chapitre 1, qu'il a fallu renverser, au sein des pouvoirs institutionnels, l'idée que les signes des Sourds ne constituaient pas une langue véritable. La démonstration est maintenant faite. Or, le modèle biomédical, qui voit dans la surdité une déficience à laquelle il faut remédier, est si bien inscrit dans l'imaginaire collectif qu'il faut répondre systématiquement, à chaque nouvelle occasion, aux mêmes questions et répondre que non, la langue des signes n'est pas un code artificiel inventé par des entendants pour pallier à une déficience. Elle n'est pas non plus universelle. Il existe une diversité de langues des signes, comme il existe une diversité de langues vocales : ce sont des langues naturelles et vivantes. Cette thèse est enracinée sans équivoque dans la perception d'une identité culturelle et linguistique Sourde. Elle souhaite participer à la valorisation et l'affirmation des langues des signes pour que cesse leur minoration. Je souhaite, par la réalisation de cette thèse-intervention, me joindre à ceux et celles qui revendiquent la pleine reconnaissance des langues des signes. J'espère faire partie du mouvement qui construit chaque jour les possibilités, pour ses locuteurs et locutrices, de vivre, d'être éduquées, de créer ainsi que d'être actives dans la vie sociale et politique de leurs sociétés dans ces langues. Dans cette perspective, la diversité linguistique marque cette thèse. Elle est écrite en français, étudie une oeuvre composée en *American Sign Language*, propose des actions collaboratives en Langue des Signes Québécoise et en Langue des Signes Française et initie un travail de traduction de l'anglais au français de textes importants avec pour visée d'en faire également une traduction dans une ou plusieurs langues des signes. Elle invite en ce sens les lecteurs et les lectrices à apprécier le plaisir du passage d'une langue à l'autre et à proposer, éventuellement, ses services pour contribuer à de la traduction.

Finalement un troisième parti pris découle de l'intention d'agir de cette thèse. L'écriture a été sciemment travaillée pour faciliter l'appropriation des connaissances par les poètes et toutes personnes intéressées à contribuer au développement d'une critique littéraire pour les langues des signes, qu'elles soient ou non formées au langage universitaire. Ainsi, les chapitres de synthèse s'approchent de la forme du récit, et les citations directes ont été le moins possible utilisées de manière à optimiser la fluidité de la lecture. Sans sacrifier la rigueur, j'espère ainsi faciliter la circulation du contenu du texte entre les milieux universitaires et ceux de la création ou du développement communautaire.

0.3 Sujet de la thèse et méthode

La thèse porte sur la création poétique dans les langues des signes. Plus spécifiquement, elle s'intéresse à la critique des oeuvres signées, champ de recherche et d'application qu'elle souhaite investir et pour laquelle elle cherche à développer des outils.

En tant que thèse-intervention, cette thèse a pour objectif de nourrir une circulation dynamique entre création et critique et ainsi contribuer à la vitalité de la scène littéraire (et plus largement artistique) en langues des signes. Pour ce faire, je propose un site Web, espace virtuel qui regroupe réflexion théorique, proposition d'actions collaboratives en ligne et documentation d'événements et d'ateliers organisés au cours de son processus d'élaboration. La thèse, c'est un temps donné de cette intervention : le projet collaboratif qu'elle propose est destiné, espérons-le, à poursuivre son élaboration. Ainsi, le projet est d'animer le site et de développer, une fois la thèse déposée et soutenue, chacun des projets collaboratifs.

La méthode, elle, a été élaborée en cours de processus et continue de se construire. C'est celle de l'exploration et du collage, de la séquence, de l'agencement, de l'essai et de la proposition. C'est celle aussi de l'évolution simultanée de la réflexion théorique

et de la pensée en action et en interaction. Il s'agit de convoquer simultanément le discours universitaire, et agir en le gardant en tête : voir si ce qui émerge d'un atelier est en accord ou en désaccord avec le fil des pensées théoriques. L'intention est de les amener à se mélanger, plutôt que de prouver le premier ou d'instruire le second. Si peu de choses ont été écrites sur la création en langues des signes que nous en sommes toujours à la base, à tirer l'un vers l'autre des matériaux issus des disciplines et de leurs traditions en fonction de ce que nous invite à faire l'objet qui suscite notre intérêt. Il s'agit de se laisser conduire par l'oeuvre en langue des signes, par ce qu'elle contient, et par le contexte sociopolitique avec lequel elle interagit.

Construire de la méthode est d'ailleurs tout l'objet de la portion théorique de cette thèse : consolider et contribuer à constituer un appareil d'outils pour la critique. La recension des écrits a pour premier objectif de faire la synthèse des pistes d'analyse qu'ont proposées les théoriciens et les théoriciennes, et d'en extraire une grille, une série de repères servant le regard face à toute oeuvre littéraire signée. Une critique pour la littérature signée oblige une approche interdisciplinaire : elle ne peut se passer des croisements et des hybridations. C'est là un des intérêts qui réside dans le fait de développer cette critique.

D'autre part, la critique des oeuvres en langues des signes représente une méthode qui se construit dans la pratique. Elle articule le discours théorique et une activité de valorisation de la création poétique signée. Le processus de constitution de cette thèse inclut la préparation de l'interprétation de Théara Yim de l'oeuvre *Wise Old Corn* du *Flying Words Project* et son enregistrement en studio. Il inclut également l'organisation d'un récital du *Flying Words Project* diffusé en ouverture du festival Phenomena à Montréal, une classe de maître offerte par Peter Cook à la maison des Sourds de Montréal et organisée en collaboration avec la Société Culturelle Québécoise des Sourds, un atelier de création en petite équipe ainsi qu'une série

d'ateliers de création et un séminaire de critique d'oeuvres réalisés à Paris dans le cadre d'une chaire d'étude.³

Enfin, la méthode, ici, c'est aussi la technique. Le format site Web n'a pas été choisi de façon aléatoire. C'est par ce biais que s'accomplit dans sa totalité le projet de la thèse. D'abord, le format Web permet, grâce à l'intégration vidéo, de citer directement en langues des signes les interventions de personnes Sourdes et de référer aux oeuvres sans passer par la glose⁴ ou la traduction, qui n'offrent pas la possibilité de donner la formulation originale. En d'autres termes, en format électronique, les langues des signes deviennent, en quelque sorte, imprimables. Elles peuvent être publiées dans un format visuel qui leur correspond. L'événement est majeur. Pour le travail de recherche, les possibilités qu'offrent les formats électroniques constituent une avancée appréciable en ce sens qu'on n'est plus forcé de dénaturer l'objet de l'analyse pour en discuter. Le livre électronique ou le site Web permettent la publication d'études soit directement en langues des signes, soit en cohabitation linguistique comme ce sera le cas ici. Idéalement, le projet de cette thèse aurait été d'en faire une édition entièrement bilingue français-LSQ. Le format existant qui, pour moi, fait figure de modèle à notre époque est le *Deaf Studies Digital Journal*. (www.dsdj.gallaudet.edu) Cependant, à ma mesure, l'inaccessibilité de toutes les ressources nécessaires à une telle réalisation et les limites de mes compétences linguistiques en LSQ ne me permettent malheureusement pas de le mener à bien pour le moment. Quoi qu'il en

³ En octobre et novembre 2013, j'ai été invitée par le LABEX Arts et Médiations humaines de l'université Paris 8 pour une chaire d'étude consacrée à la création narrative en langues des signes. Il s'agissait, dans le cadre de cette chaire, de joindre l'équipe et de participer aux travaux du projet CIGALE (Capture et Interaction avec des Gestes Artistiques, Linguistiques et Expressifs). Dans ce cadre ont eu lieu des conférences, ateliers de création, ainsi qu'un séminaire de critique d'oeuvres en langues des signes.

⁴ Il est d'usage dans les textes universitaires portant sur les langues des signes de faire une transcription en glose lorsqu'on réfère à une langue des signes. Une glose met entre crochets le référent du signe. Par exemple: [LUNE][BRILLER] pour rendre compte de la phrase « La lune brille ».

soit, cette thèse fait partie, malgré ces limites, d'un ensemble encore trop restreint d'initiatives qui vont dans ce sens. De plus, une traduction entière en LSQ peut être envisagée comme un projet à venir réalisable selon les collaborations futures avec des personnes compétentes.

Par ailleurs, la pertinence du choix du format Web ne s'arrête pas à sa capacité d'« impression » des langues des signes. Profitant d'une accessibilité des technologies de l'image et de la diffusion jamais atteinte auparavant, les communautés Sourdes ont largement investi les médias sociaux. Ceux-ci leur permettent de diffuser de l'information pratique, de publier du contenu analytique, de diffuser des oeuvres de création, des documents historiques, des commentaires politiques, etc. Il se constitue, par le biais de ces réseaux sociaux, des communautés épistémiques plus ou moins formelles sur une diversité de sujets : histoire Sourde, mobilisations politiques, émulation artistique, éducation populaire, etc. Leur rayonnement linguistique et culturel peut, par ce biais, atteindre une plus large portée. Les liens internationaux entre les différentes communautés à travers le monde ont la possibilité de s'en trouver renforcés, et la promesse d'une visibilité accrue des langues des signes, côte à côte avec les langues majoritaires, a de quoi enthousiasmer. Adopter ces usages, participer à ce mouvement : voilà le sens de cette thèse-intervention. C'est en effet de cette manière qu'elle prend tout son sens.

Cela étant dit, pour cette portion, la thèse en elle-même se borne à la conception d'une plateforme Web consacrée à la création poétique et à sa critique. Ce qui est soumis à l'évaluation se limite aux propositions présentées ici sur le site. Elle n'inclut pas l'animation d'une communauté épistémique virtuelle et la participation d'internautes à ses propositions interactives. La raison est simple : une fois en ligne, il est improbable de pouvoir s'assurer que les participants et participantes sont pleinement conscientes de l'utilisation secondaire de leurs contributions dans le processus formel de rédaction et d'évaluation d'une thèse, ce qui pose un problème éthique élémentaire. Ainsi, le

dépôt de la thèse constitue la rampe de lancement de la plateforme. Ce qui est soumis au jury est sa création et son articulation avec ses fondements théoriques et politiques.

Ainsi, la plateforme Web comprend :

1. une portion théorique présentant une synthèse des études consacrées à la poésie signée;
2. la diffusion en ligne d'oeuvres poétiques, le récital du *Flying Words Project* et l'interprétation d'une oeuvre par Theara Yim;
3. la documentation d'ateliers de formation et de création;
4. des outils collaboratifs pour une construction collective d'une critique de la poésie signée;
5. un blogue, auquel peuvent contribuer plusieurs intervenants et intervenantes, permettant de commenter l'actualité littéraire ou des événements sociopolitiques pertinents.

0.4 Présentation détaillée des parties de la thèse

0.4.1 Une thèse-collaborative

Tout d'abord il importe de nommer ici les gens qui ont collaboré directement à cette thèse. Il ne s'agit pas seulement de les remercier, mais de noter que la thèse s'est faite avec leur participation. Tout d'abord Théara Yim, mon alter ego dans toute cette démarche de recherche et de création concernant la création en langues des signes. Cette collaboration dure depuis plus de dix ans maintenant et c'est à travers elle qu'ont émergé les idées concrétisées ici. Theara Yim contribue à la proposition de discussion en ligne répertoriée dans la section Développer la critique, et participe à toutes les propositions répertoriées dans la section Création Émulation. Sa contribution excède d'ailleurs largement ce qui est visible sur ce site Web puisque nombre d'idées qui ont formé la partie pratique de cette thèse sont issues de conversations que nous avons eues ensemble. Par ailleurs, l'atelier de création qu'on retrouve sous la rubrique Se

rassembler pour créer, troisième proposition de la section Création Émulation, est le fruit d'une collaboration avec, en plus de Théara Yim, Geneviève Deguire et Mireille Caissie. La thèse s'est aussi faite avec la participation de Peter Cook et de Kenny Lerner qui sont venus à Montréal présenter leur spectacle et y offrir une classe de maître. Ces dernières activités ont été coorganisées avec Dominique Lemay, président de la Société Culturelle Québécoise des Sourds et avec l'équipe du festival Phenomena, D. Kimm et Stéphane Despatie. Finalement, la partie Traductions est développée avec la collaboration de Gabrielle Pillet.

0.4.2 Partie théorique

Le coeur de la partie théorique de cette thèse comprend trois chapitres.

Le chapitre 1 présente une recension des écrits théoriques consacrés spécifiquement à la poésie dans les langues des signes. Afin de donner des repères, elle est elle-même organisée en 2 parties. La première présente des travaux attachés à décrire les procédés poétiques mobilisés dans les oeuvres. Globalement, ils s'intéressent strictement au texte et poursuivent une démarche analytique. J'ai ici qualifié l'approche de formaliste. J'ai qualifié la seconde d'approche exploratoire. Les études regroupées sous cette rubrique prennent appui sur une facette d'une oeuvre et suivent la piste qu'elle ouvre. Les théoriciens et les théoriciennes de cette approche nous disent : « La langue des signes est une langue visuelle? Tentons une approche picturale. Elle est une langue du mouvement? Tentons une réflexion sur le corps. La poésie signée est un art vivant? Questionnons-nous sur sa dimension performative. » L'objectif poursuivi par cette recension est de tracer la cartographie des outils d'analyse utiles pour la rédaction de critiques d'oeuvres dont nous disposons à ce jour afin qu'elle puisse servir à la communauté. En ce sens, les outils sont également critiqués afin d'appeler à leur parachèvement. Cette cartographie est présentée en conclusion de chapitre. Au final, dans ce contexte, l'apport théorique de cette thèse serait à classer sous une approche exploratoire.

Le chapitre 2 confronte ces outils d'analyse récemment dégagés à l'exercice critique. Il s'agit alors de choisir une oeuvre et, prenant appui sur la grille qu'on aura confectionnée, de proposer une critique qui la traverse. L'oeuvre choisie est un poème du *Flying Words Project* intitulé *Wise Old Corn* dont nous avons aussi, avec Théara Yim, travaillé l'interprétation.

Cette interprétation sert notamment de pierre angulaire au chapitre suivant. Le chapitre 3 est consacré au développement de la méthode. Les langues des signes sont des langues du corps et du mouvement; ce sont là leurs matériaux essentiels et la littérature agit et est travaillée par eux. Cependant, malgré une brève incursion, les études ont encore très peu exploré cette dimension. Le chapitre 3 reprend donc la critique de la même oeuvre en s'appuyant cette fois sur des méthodes d'analyse du mouvement existantes. Je m'inspire dans ce cas de notions élémentaires empruntées à Laban (1994) ainsi qu'à l'Analyse Fonctionnelle du Corps et du Mouvement Dansé (AFCMD) développée par Hubert Godard et Odile Rouquet.⁵ Dans ce chapitre, la comparaison entre l'interprétation originale de l'auteur, Peter Cook, avec celle de Théara Yim, permettra de préciser les observations concernant le mouvement, de manière à dégager des propositions d'outils pour enrichir l'appareil critique dont nous disposons.

0.4.3 Partie pratique

La partie pratique de la thèse est présentée sous les onglets *Développer la critique*, *Création Émulation* et *Traductions* du menu principal du site Web. En page d'accueil, un blogue attire l'attention sur des ressources pertinentes et propose des critiques d'oeuvres.

⁵ Pour une présentation de l'approche, consulter le site Web suivant: <http://afcmd.com>

0.4.3.1 Développer la critique

Sous le premier onglet, on retrouve les propositions qui invitent à contribuer au développement d'une critique consacrée à la poésie signée. Sous les rubriques *Discutons*, *Cartographions*, *Analysons*, la section comprend deux propositions d'outils collaboratifs en ligne et une invitation à un groupe de travail. Le premier outil collaboratif propose une discussion-vidéo autour d'enjeux esthétiques propres à la littérature signée. Chaque vidéo pose une question et invite les internautes à participer à la discussion en enregistrant et publiant leurs propres vidéos-commentaires.

Le second outil collaboratif propose l'élaboration collective d'une nomenclature des genres littéraires. La recension des écrits présente une ébauche de nomenclature faite par Benjamin Bahan et en propose une restructuration. Encore imparfaite, elle a besoin d'être critiquée et approfondie. Cette seconde proposition invite les personnes intéressées à y travailler collectivement.

En troisième lieu, cette section présentera le résultat des travaux d'un séminaire animé à Paris en octobre et novembre 2013. Le séminaire a regroupé des gens de différentes provenances, linguistes, étudiantes en interprétation visuelle, artistes, poètes en langues des signes et a eu pour objectif de rédiger, en mettant nos savoirs en commun, des critiques partielles ou complètes pour quelques oeuvres signées choisies.

0.4.3.2 Création Émulation

Sous le second onglet, on retrouve des propositions qui visent à nourrir la création. Sous les rubriques *Voir et interpréter*, *Se former* et *Se rassembler*, la section présente différentes activités de création.

La section *Voir* est consacrée à la diffusion d'oeuvres originales et/ou de leur interprétation par des tiers dans le but de favoriser la connaissance des oeuvres et encourager la création chez les personnes Sourdes intéressées. Pour le moment, elle

diffuse la captation du récital de poésie du *Flying Words Project*, un duo de création de renommée internationale ainsi que l'interprétation de Théara Yim de *Wise Old Corn* mentionnée précédemment et qui ont toutes deux été organisées ou réalisées dans le cadre du processus menant à l'achèvement de cette thèse. Avec le temps, la section s'enrichira d'autres oeuvres.

De même, la section *Se former* est destinée à documenter, diffuser, commenter et proposer différentes activités ou sources d'informations disponibles en ligne qui, cette fois, cherchent à favoriser la compréhension des leviers narratifs et de développer ses techniques, stratégies et outils de création. Cette section vise la mise en partage des connaissances.

Enfin, la section *se rassembler* projette de diffuser des appels à participation, de présenter la documentation d'ateliers, bref, de faire connaître les initiatives de gens qui se regroupent pour travailler leurs oeuvres, s'entraider, et partager des techniques. Pour le moment, la section présente un atelier de *traduction transmodale* réalisée au cours de cette thèse et pendant lequel nous avons utilisé un support imagé comme contrainte à la création.

0.4.3.3 Traductions

Finalement, on retrouve, sous le quatrième onglet, des traductions de textes fondateurs pour la critique des oeuvres signées. Utilisant la technologie wiki, il est possible de collaborer à la traduction de textes et ainsi augmenter l'accessibilité des textes universitaires importants. Cette première étape propose des traductions de l'anglais vers le français. Le désir est de pouvoir traduire ces textes en Langue des Signes Québécois et/ou en d'autres langues des signes selon les offres de collaboration.

La navigation dans l'ensemble de la thèse se fait au gré des réflexions et des intérêts, comme il se doit. La lecture d'une histoire de la critique consacrée à la création narrative en langues des signes peut, elle, commencer ici.

CHAPITRE I

RECENSION DES ÉCRITS ET CADRE CONCEPTUEL

1.1 Introduction

L'étude des langues des signes est récente, cinquante années tout juste célébrées. Du côté de la linguistique, on s'accorde généralement pour reconnaître comme fondatrices les études de William Stokoe, publiées à partir de 1960, qui contribueront fortement à l'obtention, pour les langues des signes, d'un statut de langues véritables. À partir de ce moment, adossées à ces recherches ou joignant la foulée, les études descriptives des diverses langues des signes ont connu une progression constante. Aujourd'hui, la communauté des chercheurs et chercheuses en linguistique, qui se consacrent à cette spécialité, jouit d'un nombre considérable d'infrastructures universitaires reconnues, revues spécialisées, colloques internationaux, groupes de recherches sis dans de nombreuses universités du monde. Par l'ouverture de cette brèche, Stokoe (1960) et les linguistes qui lui ont emboîté le pas ont offert à la discipline un vaste corpus constitué d'un groupe de langues d'une nature distincte de celles étudiées auparavant. Le caractère visuogestuel des langues des signes promettait dès lors de jeter de nouveaux éclairages sur les connaissances déjà cumulées menant à l'approfondissement de notre compréhension du langage humain. La linguistique se trouvait stimulée d'un nouvel influx dont la décharge avait le potentiel d'atteindre tous ses domaines de recherche : phonologie, morphologie, syntaxe, sémantique, pragmatique et les domaines contextuels également comme la psycho, la neuro ou la sociolinguistique.

Dans le cadre de la partie théorique de cette thèse, je m'intéresserai plus particulièrement aux études qui se sont penchées spécifiquement sur la création

poétique. Je tâcherai ainsi d'établir une cartographie des outils conceptuels utiles à une critique de la création narrative en langues des signes qui ont été élaborés de 1960 à aujourd'hui. Une fois celle-ci tracée, je proposerai de l'enrichir par l'ajout d'un autre appareil critique permettant d'analyser les oeuvres signées et leur interprétation par le biais d'une analyse du mouvement.

1.1.1 Bases épistémologiques

L'analyse la plus précoce d'un corpus d'oeuvres poétiques signées serait celle de Edward S. Klima et Ursula Bellugi publiées en 1976 dans la revue *Cognition*. C'est cependant à la version postérieure comprise dans une analyse plus générale de *l'American Sign Language* que réfèrent ensuite la plupart des chercheurs et chercheuses s'intéressant à la poésie signée. (Klima et Bellugi 1979) Ce texte est reconnu comme étant une pierre d'assise importante pour l'élaboration de ce qui est en train de devenir une critique littéraire spécifique. Klima et Bellugi y consignent l'état de leurs recherches visant à identifier les structures linguistiques propres au langage poétique en ASL. L'approche favorisée dans le cadre de cette étude fondera ce qui sera couramment identifié ensuite comme le courant formaliste de la critique d'oeuvres signées.

Les travaux de Klima et Bellugi de cette époque ont eu une influence considérable. Christian Cuxac et Elena Pizzuto (2010) estimeront plus tard que leurs travaux ont joué un rôle d'accélérateur dans la production de savoirs et que c'est dans leur foulée que sont apparues, avec un décalage d'une dizaine d'années par rapport aux États-Unis, les études européennes portant sur les langues des signes influençant et soutenant de manière marquée le mouvement politique de reconnaissance des langues des signes et de la culture Sourde sur ce continent. Ils posent également que c'est à partir des approches méthodologiques privilégiées dans ces premières études que s'est organisée la vaste majorité des études subséquentes. Cuxac et Pizzuto rappellent, en ce sens, que le choix des angles d'approche est tributaire du contexte, et révèle en

filigrane des sensibilités voire des stratégies politiques conscientes. Dans ce cas-ci, la construction des théories linguistiques et littéraires portant sur les langues des signes est inséparable de l'histoire de la lutte pour la reconnaissance, menée au même moment par les communautés sourdes et leurs compagnes et compagnons de route. Ce qui se joue tout au long de cette histoire, c'est un mouvement d'émancipation des communautés sourdes par rapport à la majorité entendante. Une culture Sourde s'affirme, se déploie et construit son autonomie à l'intérieur d'une société où elle occupe une place minoritaire. En même temps, la création chez les poètes s'émancipe également peu à peu de son arrimage avec les langues vocales. Ces facteurs contextuels déterminent donc toutes les discussions théoriques et l'évolution des recherches. L'une d'entre elles, importante et à laquelle j'aurai l'occasion de référer, concerne le caractère iconique des langues des signes, leur façon de faire image. Il en sera question un peu plus tard dans ce texte, notamment parce qu'elle est le pivot de la démarche de création du *Flying Words Project* dont une œuvre sera analysée dans les prochains chapitres.

Ainsi, tout au long de cette histoire qui se fabrique à partir de 1960, création, théorie, et politique se relancent, se contaminent, se font l'extension ou s'enrichissent l'une de l'autre, sans nécessairement coïncider. Toutes trois progressent indépendamment ou jouent de l'emprunt, de l'appropriation, de la dérivation, du rebond. Les conversations comme les lectures influencent les uns et les autres, et une conclusion théorique non vérifiée, même erronée, pourrait bien inspirer l'approfondissement d'une démarche de création marquante, comme un poème construit à l'arraché pourrait très bien, au même titre que les techniques virtuoses de certains poètes, offrir matière à une réflexion théorique.

1.1.2 L'imprégnation politique des discours critiques émergents

Valli (1993), esquissant une histoire de la création des poètes Sourds aux États-Unis, identifie dans la création répertoriée entre 1840 et 1992 quatre grandes catégories

d'oeuvres. La première catégorie concerne la poésie écrite en anglais et publiée sur support papier. La seconde rassemble les translittérations en anglais signé de poèmes existants et créés en anglais par des personnes Sourdes ou non.⁶ La troisième regroupe les traductions en ASL de poésie créée en anglais par des poètes Sourd.es ou non, et la quatrième chapeaute les créations originales créées directement en ASL. Si les périodes se chevauchent, on note néanmoins globalement une progression de la première vers la quatrième catégorie.

Cette séquence suit la lutte d'émancipation des personnes Sourdes qui, après avoir connu l'interdiction des langues des signes dans les établissements d'enseignement suite au congrès de Milan en 1880, auront à reconquérir des espaces d'affirmation des langues des signes, et à regagner leur reconnaissance. Comme la culture Sourde cherche à s'extraire d'une référence obligée à la majorité entendante, la création littéraire connaîtra également un mouvement d'émancipation des langues vocales, développant et enrichissant au fil du temps un corpus d'oeuvres originales créées directement en langues des signes.

Pour avoir un aperçu de l'incidence de ce contexte politique sur la recherche universitaire, référons de nouveau à Cuxac et Pizzuto. Ces derniers expliquent, par exemple, la manière et les raisons pour lesquelles la recherche en linguistique a dû faire l'impasse, au début, sur le caractère iconique des langues des signes. Pris très généralement, on entend par iconicité la manière dont des signes linguistiques, qu'ils soient visuels ou auditifs, font image. Or cette iconicité était la clé de voûte de

⁶ L'anglais signé se distingue de l'ASL en ceci qu'il est un encodage de l'anglais par des signes. Alors que l'ASL a sa propre grammaire, l'anglais signé qui a été créé à des fins pédagogiques, suit la grammaire de l'anglais et encode de manière linéaire, en plus du lexique, des marqueurs morphologiques ou grammaticaux. Il est généralement utilisé en support et simultanément à l'anglais oral. Un code similaire existe également pour le français.

l'argumentaire invoqué par ses détracteurs pour refuser aux langues des signes l'octroi d'un statut de langue véritable, et en rejeter l'usage en éducation, notamment, au profit d'approches oralistes.⁷

Il faut savoir qu'un courant important participant au dénigrement des langues des signes se situait à cette même époque dans le champ de la psychologie et de la psychopédagogie appliquées à la surdité (par exemple, en France, Oléron 1983), sous-disciplines qui ont toujours vu dans les caractéristiques iconiques des signes l'argument clé pour ne pas considérer le « langage gestuel ou mimogestuel des sourds » comme une langue. Cette affirmation, jamais démontrée, reposait sur l'argument suivant : les gestes ne peuvent pleinement prétendre à l'abstraction en raison de leur forme imagée qui les limite à n'être que le rappel-évocation d'une présence. (Cuxac et Pizzuto 2010, 43)

C'est dans ce contexte politique que sont apparues les études pionnières de William Stokoe portant sur *l'American Sign Language*. La stratégie qu'il a adoptée pour contrer cette posture a consisté à étendre les théories de la linguistique élaborées pour les langues vocales et faisant alors autorité, à l'étude des langues des signes. Il a fait la démonstration de la capacité des langues des signes à satisfaire les critères établis par ces théories afin de remporter pour elles la validation d'un statut de langue véritable. Or, les critères établis par ces théories pour concéder un statut de langue véritable à un objet sémiologique impliquent sa non-iconicité. En d'autres termes, faire la démonstration que les langues des signes répondaient aux exigences de la théorie reposait sur le fait de reconnaître le caractère négligeable du facteur iconique dans la structure de la langue étudiée. La stratégie s'est avérée efficace, et Stokoe a pu obtenir la validation des langues des signes en tant que langues et opposer une résistance aux détracteurs, mais néanmoins au prix de cette concession. C'est ensuite en intégrant

⁷ Plus précisément, les signes iconiques sont des signes qui globalement ou en regard d'un ou plusieurs de leurs paramètres, sont liés aux référents/signification qu'ils symbolisent par une relation de ressemblance.

cette concession que se fondera et s'échafaudera, bien qu'on ne puisse l'y réduire, tout un pan de la recherche sur les langues des signes. Les théories littéraires que nous abordons dans la section suivante sont travaillées de bout en bout par cette concession originelle. En parcourant les études sur la poésie signée, on remarque en effet l'enjeu transversal de l'iconicité qu'il semble d'abord délicat d'aborder. La mettre de l'avant avec trop d'ostentation pourrait risquer d'attirer le discrédit sur cette langue reconnue depuis peu.

Les temps ont passé, la recherche s'est développée et le corpus de travaux académiques portant sur les langues des signes rend de moins en moins possible le déclassement de ces dernières. Des chercheurs et chercheuses réintègrent maintenant de plus en plus librement et abondamment l'iconicité comme élément constitutif et structurant des langues des signes à étudier. Leurs travaux participent activement à un changement majeur de perspective, et documentent les incidences de ce nouveau point de vue sur notre compréhension des structures des langues des signes. Il est intéressant de noter que ceci survient également au moment où on observe, dans la création actuelle des poètes Sourds, l'élaboration de techniques et de procédés poétiques maniant si bien les possibilités iconiques des langues des signes qu'elles vont jusqu'à les exalter.

1.1.3 Deux grandes approches pour une critique

La recherche portant sur la poésie signée se divise en deux grandes approches. La première que je désignerai par le terme « formaliste » est, pour le moment, forgée par les outils de la linguistique que les chercheurs et chercheuses mobilisent dans le but de formuler une description des procédés formels qu'exploitent les poètes-signeurs dans leurs créations (Klima et Bellugi 1979; Valli 1993; Ormsby 1995; Blondel et Miller 2001; Sutton-Spence 2001, 2005, 2010; Rachel Sutton-Spence et Donna Jo Napoli 2010; Kaneko et Sutton-Spence 2007, 2012; Kaneko et Mesch 2013). L'autre semble rester aujourd'hui encore non spécifiquement qualifiée. Je la nommerai, pour

les besoins de cette thèse, « exploratoire ». Elle regroupe, et ce de manière plus diffuse que la première, les essais de théoriciens et théoriciennes qui cherchent à ouvrir des voies propices à l'émergence d'une critique littéraire et d'une appréciation esthétique. Ce qui les relie est davantage une sensibilité qu'un programme systématique. Cette critique exploratoire consiste à se laisser impressionner par les œuvres poétiques signées et suivre l'impulsion qu'elles tendent à imprimer en soi, et ce, dans le but de faire surgir un élément théorique. Heidi Rose (1992a) y voit un travail du corps et creuse en ce sens un travail théorique. H-Dircksen Bauman (2007), pour sa part, a été touché par le travail de l'image et pointe en direction de l'établissement de correspondance avec l'analyse de la peinture ou du cinéma. Il a également et comme Jim Cohn (1986) qui l'a précédé sur cette voie, recherché des filiations littéraires entre la création signée avec des courants d'avant-garde. (Bauman 1998) On rassemblera encore sous cette catégorie générale, et bien que ce soit imprécis, les essais de typologie des genres et des styles, ainsi que les réflexions portant sur la publication, la traduction et l'interprétation.

En parcourant les différents écrits des chercheurs et chercheuses, je chercherai à faire un portrait de la connaissance dont nous disposons à ce jour concernant la poésie signée, en ayant pour objectif de rendre les outils utilisables par quiconque voudrait s'adonner à une critique de la création narrative signée. En filigrane, je m'intéresserai également aux dynamiques de la constitution de ce savoir partagé. Cette attention épistémologique permet de mettre en lumière des jalons qui lient l'évolution de la recherche, et celle de l'émancipation progressive des langues des signes et des communautés sourdes visible dans la création. C'est important, parce que faire de la critique des créations narratives en langues des signes, à cette étape-ci des luttes de reconnaissance menées par les communautés Sourdes, est encore poser un geste politique de première importance.

1.2 L'approche formaliste

On entendra ici par formaliste l'approche qui s'intéresse strictement au texte. Celle-ci prend racine dans les théories de Jakobson qui définissent la fonction poétique du langage. Cette fonction poétique est celle que mobilise un ou une locutrice lorsqu'elle cherche à faire de son message un objet esthétique. Elle met alors l'accent, de façon dominante par rapport au langage conversationnel, sur la matérialité même du code linguistique (Jakobson 1963). Elles proposent une première description de procédés poétiques, posant un socle à partir duquel se déploiera ensuite toute une généalogie théorique. Dans la prochaine section, je présenterai les trois grandes étapes de développement de cette approche de façon à dégager des analyses de chaque théoricien et théoricienne, les outils aujourd'hui disponibles pour la critique d'oeuvres. Il apparaît qu'à l'étape actuelle de la progression de la construction de la connaissance concernant la littérature dans les langues des signes, les études qui adoptent une approche formalistes sont toutes issues de la linguistique et les travaux de Klima et Bellugi y sont pionniers. Cependant, les approches saisies ici ne sont pas des catégories étanches. Il s'agit surtout de balises permettant de se repérer dans la topographie actuelle de la connaissance, et on peut bien imaginer que de d'autres disciplines proviennent également des études qui s'intéressent au texte, à sa structure, et à ses fonctionnements et adoptent une approche formaliste. Ce que je raconterai dans les prochaines pages est la progression de son développement.

Commençons par présenter le premier temps de cette approche dite formaliste.

1.2.1 Premier temps de l'approche formaliste

1.2.1.1 Les études fondatrices de Klima et Bellugi

Edward S. Klima et Ursula Bellugi ont adopté la même stratégie rhétorique que William Stokoe avant eux et que nous verrons réitérée à de multiples reprises ensuite. Il s'agit de poser en référence des structures reconnues dans la poésie des langues

orales pour démontrer l'existence, dans le corpus de poésie signée qu'ils ont constitué, de formes analogues. Dans leur première étude consacrée à la poésie, Klima et Bellugi prennent comme référence, garante de validité, une analyse d'un poème de William Blake réalisée par Jakobson. Ils en tirent quelques traits élémentaires pour tenter ensuite de les identifier dans une oeuvre de Dorothy Miles.⁸ Comme premier repère formel comparable, ils identifient d'abord le choix des poètes d'adopter une forme conventionnelle : Blake composait des sonnets élisabéthains ; Miles a, pour sa part, beaucoup travaillé le haïku. Comme second repère, ils posent qu'à l'intérieur de ces formes conventionnelles, se dégagent des formes individuelles. Par exemple, la manière dont chaque personne joue avec les propriétés du code grammatical afin de créer des motifs à l'échelle du vers ou de la strophe par un travail du son ou du rythme. Jakobson s'est attardé à la composition de ces motifs chez Blake ; Klima et Bellugi tentent de décrire les méthodes de Miles. Comme troisième et dernier repère, Klima et Bellugi retiennent l'attention portée par la poète à l'établissement d'un équilibre à l'échelle du poème entier ainsi qu'à la résonance entre signifiant et signifié.

Leur corpus est composé de trois éléments. Le premier est la traduction d'un vers d'un poème de E. E. Cummings fait par Bernard Bragg, comédien au National Theater of the Deaf. Ce qui y est analysé, c'est le processus de transformation d'une première traduction proche du signe à mot, rendant la signification du vers en un langage conversationnel, vers une forme qui transpose le vers de Cummings en une forme poétisée en ASL. Les second et troisième éléments considérés pour l'analyse sont un haïku intitulé *Summer*, composé simultanément en anglais et en ASL par Dorothy Miles. Klima et Bellugi examinent d'abord son interprétation signée pour la

⁸ Dorothy Miles est une poète Sourde anglaise, née en 1931 et décédée en 1993. Ayant séjourné aux États-Unis, elle a été des premières distributions du National Theatre of the Deaf à Washington. Poète prolifique, elle est reconnue dans les communautés Sourdes mondiales comme l'une des artistes les plus importantes ayant marqué l'Histoire de la culture Sourde.

comparer ensuite avec la traduction que fera Lou Fant, aussi comédien au National Theater of the Deaf, de la version anglaise en ASL. De cette analyse, ils dégageront trois niveaux de structure poétique :

1. Une structure interne

La structure interne, telle que l'entendent Klima et Bellugi, désigne les procédés jouant avec des éléments internes au système linguistique, c'est-à-dire, propres à la langue. Dans le cas des langues des signes, les éléments internes concernent notamment les paramètres constitutifs des signes, configuration manuelle, orientation de la paume ou lieu d'articulation, par exemple. Klima et Bellugi observent la manière dont, dans le processus de poétisation, la personne qui traduit ou interprète le poème prend des distances par rapport à la réalisation quotidienne des signes. Dans le cadre de cette analyse, conscients du fait que les poètes peuvent intervenir sur plus d'un paramètre constitutif des signes successivement ou simultanément, les auteurs font le choix de se concentrer uniquement sur les modifications portées à la configuration manuelle. Ils mettent alors en évidence que les trois poètes étudiés recourent à la répétition périodique et structurée d'une même configuration manuelle ou qu'une séquence de configurations manuelles tout au long du poème. Ils concluent qu'il s'agit là d'une forme analogue aux procédés d'allitération ou d'assonance dans les langues orales.

2. Une superstructure cinétique

L'expression « superstructure cinétique » désigne un travail d'organisation global du poème qui peut donner lieu à une distorsion majeure dans l'articulation des signes par rapport à leur usage régulier. Klima et Bellugi dégagent du corpus étudié deux types de superstructure, l'une rythmique, l'autre spatiale. Voici un exemple qui permet de visualiser ce qu'ils entendent par superstructure spatiale :

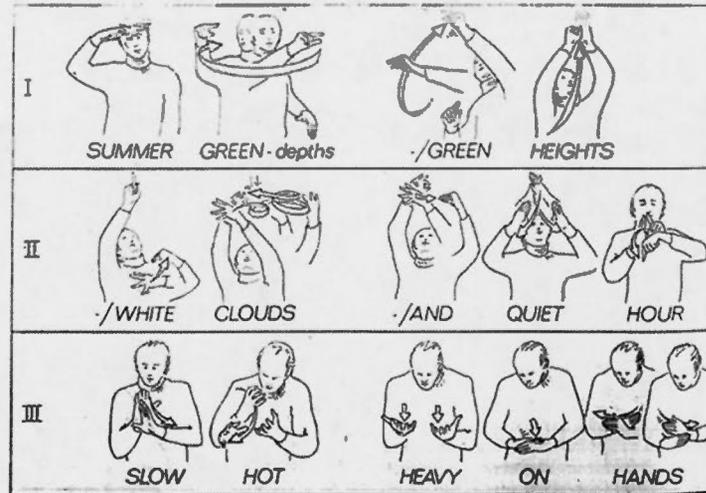


Figure 0.1 traduction par Lou Fant du haïku de Dorothy Miles, *Summer*, tiré de Sutton-Spence 2005a, 45

On observe, dans la deuxième ligne, l'articulation haute au-dessus de la tête des signes [CLOUDS], [AND] et [QUIET]. Le lieu d'articulation habituel de ces signes serait plus près du torse à une hauteur médiane comprise entre les yeux et la taille. De plus, on remarque un mouvement général descendant tout au long du poème. Lancée en début de strophe au-dessus de la tête, l'articulation des signes descend progressivement jusqu'à une articulation finale au niveau de la taille. Ce mouvement descendant des signes aurait pour fonction de créer un effet d'emphase, redoublant sur le plan kinesthésique la conclusion du haïku.

En comparant la version originale de Miles et celle de Fant, Klima et Bellugi font l'observation que Fant a donné une superstructure spatiale à l'oeuvre là où Miles ne le faisait pas. Miles, intentionnellement selon ses propres explications, tente de garder les signes au plus près de leur forme conversationnelle. Elle crée néanmoins une superstructure, mais temporelle et rythmique, plutôt que spatiale et cinétique.

3. Une structure externe

Le travail de structure externe correspond à la manière dont les poètes choisissent de lier l'enchaînement des signes. Klima et Bellugi font remarquer toute l'attention portée par les interprètes à la fluidité de l'énonciation. Ils choisissent par exemple pour ce faire d'alterner la réalisation d'une main à l'autre contrairement à l'usage commun qui conserve de manière stable, dans le cas de signes unimanuels, une main dominante par rapport à l'autre. Un autre exemple de ce qui appartient à la structure externe consiste à choisir et à modifier les signes de manière à minimiser les mouvements parasites et ainsi assurer un enchaînement qui les fonde presque les uns dans les autres, quitte à les modifier considérablement.

1.2.1.2 Généalogie naissante : portrait général

C'est à partir de ce premier canevas qu'on se mettra ensuite à construire une théorie des procédés à l'œuvre dans la création poétique en langues des signes. À ce jour, nous en sommes encore à dresser la charpente, si bien que chaque nouveau texte publié pose un jalon important ou pointe en direction d'une perspective inexplorée. Chaque fois, il y a percée significative. Dans le présent chapitre, il s'agira donc de tracer une cartographie de l'état actuel des recherches pour se faire une idée précise des premiers matériaux dont nous disposons.

Avant d'aller plus loin, cependant, j'aimerais m'attarder un peu sur quelques considérations méthodologiques à propos de ces textes fondateurs rédigés par Klima et Bellugi. C'est que le duo s'intéresse à un processus de traduction. Et lorsque leur choix se porte sur l'œuvre de Dorothy Miles, c'est motivé par le fait que la poète compose simultanément en anglais et en ASL, bien qu'aucune précision ne soit donnée sur les raisons de cet intérêt particulier. Une traduction de poésie nécessite, bien sûr, de recourir à des procédés poétiques correspondant à la langue de destination, mais c'est aussi une circulation entre deux langues et ici entre deux modes linguistiques. Les observations faites cernent sans doute des procédés en usage

et qui permettent de qualifier le façonnage d'un discours poétique. Le processus de création analysé prend cependant appui sur une langue pour parvenir à la seconde : il implique des jeux de traduction et ne permet pas d'isoler ce que génère un travail de création puisant dans les caractéristiques spécifiques des langues des signes. On aurait, pour ne prendre qu'un exemple, envie de questionner plus avant pourquoi, ou de quelle manière, Dorothy Miles qui crée simultanément dans les deux langues génère une superstructure temporelle et rythmique plutôt que spatiale et cinétique? Trouve-t-on, par exemple, dans l'oeuvre signée une trace de la relation à la langue vocale? On aurait envie que soit interrogée la distinction entre un processus de traduction et un processus de création.

Dans les textes publiés après cette étude liminaire de Klima et Bellugi, pratiquement personne ne revient sur ce contexte méthodologique et sur le fait que les procédés poétiques pris en référence ont été tirés d'analyse de traductions et non pas d'œuvres originales. Valli semble en faire mention indirectement lorsqu'il insiste sur l'importance d'étudier des créations originales en langues des signes plutôt que de s'appuyer sur des traductions. Il apparaît qu'on se saisit des résultats et qu'on franchit l'étape suivante sans discuter des implications potentielles de ces choix sur les résultats obtenus. Ainsi, les trois premières structures proposées par Klima et Bellugi pour analyser la poésie sont adoptées par les théoriciens et théoriciennes qui ont travaillé à leur suite. Les descriptions des trois premières structures sont développées, agencées de nouvelles manières, restructurées ou éventuellement remplacées par d'autres propositions. On pourrait penser que dans le contexte où chaque étude menée constitue une nouvelle percée théorique, chaque personne extrait de l'étude précédente les assises nécessaires à la poursuite des siennes. En était curieux et curieuse de déceler en-deça des textes l'histoire politique en cours, on note que dès les recherches suivantes le regard s'est porté sur des œuvres originales en Langue des Signes et non plus sur des traductions. Il est possible que cela témoigne de l'avancée alors accomplie des luttes de reconnaissance. La vitesse avec laquelle les chercheurs

et chercheuses choisissent, sans discussion, de s'intéresser à des œuvres originales plutôt qu'à des traductions semble révéler un engagement. Car, à travailler dans ce contexte, il est certain que de développer une critique littéraire constitue à la fois une démarche théorique et une stratégie politique qui rend de plus en plus difficile la réfutation de l'identité et de la vitalité culturelles des Sourds. C'est aussi l'une des motivations sous-jacentes de cette thèse. Le développement d'un discours théorique à propos des faits culturels sourdiens contribue à l'obtention de gains sur d'autres fronts. Par exemple, en valorisant largement le patrimoine littéraire, en donnant des leviers aux gens qui luttent en ce sens et directement, en développant du contenu pouvant enrichir les programmes d'études, ce discours théorique contribue à appuyer le développement et l'adoption de cursus d'enseignement bilingue langue des signes/langue vocale dans sa modalité écrite. Il contribue également à soutenir l'argumentaire des communautés qui opposent une vision culturelle à un pouvoir biomédical puissant. Indirectement, il offre un arrière-plan contextuel qui sert aux luttes des communautés Sourdes cherchant à contrer la systématisation du dépistage précoce et le recours de plus en plus fréquent à l'implant cochléaire en très bas âge. Ces phénomènes sont associés à l'invisibilisation des langues des signes.

La façon dont l'étude de Klima et Bellugi est arrimée à une conscience des langues vocales semble être témoin de l'état de la reconnaissance à cette époque. La façon dont les études subséquentes s'y réfèrent ou non témoigne aussi du contexte sociopolitique et de sa transformation. Il n'est pas rare, aujourd'hui encore, de voir se manifester dans les textes, la tendance lourde qui consiste à remettre l'expérience entendante au centre de la démarche de réflexion comme si c'était d'elle qu'il s'agissait au premier chef. Cette histoire est une histoire de décolonisation. Et ce n'est pas sans tiraillements qu'elle se fait.

Il faut dire qu'au moment où Klima et Bellugi conduisent leurs études, les personnes Sourdes mues par un désir de création agissant sur le langage, abordent souvent la

poésie par le biais de l'écrit, donc de la langue vocale de la majorité entendante au sein de laquelle elles vivent. Leur langue d'usage est, quant à elle, souvent considérée (par la population générale, par le personnel enseignant des écoles qu'ils et elles fréquentent, souvent également par leur entourage proche) comme étant un moyen de communication de substitution qu'on espère transitoire. Dans tous les cas, elle est considérée comme abêtissante et sa disparition apparaît plutôt souhaitable. La poésie ou la littérature, dans l'imaginaire des personnes Sourdes qui deviendront dans la décennie suivante des poètes prolifiques et d'un esprit d'innovation fulgurant, appartient à ces salles de classe où n'entre pas l'*American Sign Language* (ASL) et à cet univers coercitif dans lequel a lieu l'entraînement buccophonatoire qui vise à les rompre à l'exécution d'une parole vocale intelligible. Les poètes dont il est question dans cette thèse ont grandi à une époque où, dans certaines écoles, on pouvait avoir recours à des contraintes physiques pour interdire l'usage d'une langue des signes. Même pour ceux qui, comme Patrick Graybill, ont grandi dans une famille où cinq enfants sur sept étaient sourds et signaient naturellement, le discrédit qui scelle le sort des langues des signes depuis 1880 est intériorisé. Si bien qu'à leurs yeux mêmes, la poésie ne peut exister dans cette langue méprisée. Lorsqu'ils et elles en découvrent la possibilité dans les années 80, ils se diront extrêmement enthousiastes et... perplexes.

[Note au jury, suivez ce lien puis déroulez le texte sur la page jusqu'à la fenêtre vidéo [VIDEO](#).]

C'est dans ce contexte, donc, qu'apparaissent les textes d'analyse consacrés à la création narrative en langues des signes. Donnons d'abord un aperçu de la généalogie qui se crée dans la foulée du texte fondateur. Après Klima et Bellugi, viennent un article puis la thèse de Clayton Valli (1990; 1993) suivis d'une analyse d'Alec Ormsby. (1995)

Valli concentrera plus particulièrement son analyse sur la structure interne décrite par Klima et Bellugi. À la recherche de la nature du vers en poésie signée, il analysera des procédés rythmiques ainsi que des techniques de répétition donnant lieu à ce qu'il

qualifiera de rime par paramètre. Ormsby élargira le regard et proposera une analyse d'oeuvres délaissant l'examen minutieux du niveau sublexical pour privilégier une observation des procédés agissant au niveau discursif. Notons ici que si l'analyse porte maintenant sur des œuvres originales en ASL, travaillant à la reconnaissance de la langue et de la culture sourde, Ormsby comme Valli utilisent la même stratégie rhétorique qui vise à garantir la validité d'une œuvre signée en démontrant leurs ressemblances avec des œuvres reconnues dont la valeur n'est plus à prouver. Leurs études s'attachent à faire la démonstration que les œuvres signées étudiées répondent aux mêmes critères permettant de qualifier de poèmes les œuvres de référence faisant figure d'autorité. Chez les deux auteurs, les critères d'analyse sont empruntés à des analyses qui ont été développées sur et pour la compréhension de langues vocales.

L'étape suivante est franchie en 2001 alors que *Sign Language Studies* consacre un dossier à la poésie signée. Les trois articles composant ce dossier ont été rédigés en vue d'une rencontre de l'*European Science Foundation InterSign Network* consacrée à la phonologie. Ainsi, dans l'introduction de ce numéro, le comité éditorial fait le constat qu'en 2001, il n'existe pas encore de critique littéraire à proprement parler. (Sutton-Spence 2001b) Les Deaf Studies n'en sont encore qu'à leurs débuts, les étudiants et étudiantes Sourdes ou inscrites à ces programmes d'études ne reçoivent généralement pas encore de formation quant à la manière de regarder, de comprendre, d'évaluer et d'écrire une critique à propos de la poésie ou, plus largement, de la création en langue des signes. Il n'y a pas encore de résultats de recherche détaillés qui soient diffusés largement et qui décrivent les mécanismes en usage dans la création poétique signée. Les traditions littéraires existantes dans les communautés Sourdes n'ont pas encore été retracées. Les communautés locutrices des langues des signes ne disposent pas de corpus théorique dressant une nomenclature des genres et des styles et élaborant un vocabulaire suffisamment complexe et riche pour soutenir une critique de la création faite dans leur langue et les poètes ne disposent pas d'outils métaréflexifs de cet ordre. Si la critique est généralement le fruit des études littéraires,

ici, ce sont les linguistes qui, pour le moment, semblent détenir les outils les plus propices à amorcer le travail.

Ce dossier de *Sign Language Studies* donnera ainsi l'impulsion à un troisième temps de la recherche formaliste sur la poésie signée. Les trois textes concentrent leur analyse au niveau sublexical, poursuivant ainsi sur la voie ouverte par Klima et Bellugi et empruntée par Valli. Rachel Sutton-Spence, dans l'introduction du numéro, précise qu'une telle approche leur semble cruciale pour parvenir à une description adéquate des propriétés formelles qu'exploitent les artistes dans leurs œuvres poétiques et cela bien qu'elle reconnaisse toute la validité d'études thématiques, d'observation des manœuvres métaphoriques, d'analyse de l'imagerie, du symbolisme culturel ou du rôle de l'iconicité. Elle mentionne également qu'à des études ayant porté jusqu'ici uniquement sur l'ASL, ce numéro ajoute des résultats tirés d'analyses de trois langues européennes, la Langue des Signes Britannique (BSL), la Langue des Signes Française (LSF) et la langue des signes italienne (LSI), contribuant à l'émergence de possibilités d'observations comparatives.

Sutton-Spence elle-même, dans ce numéro, fait paraître un article proposant une grille d'analyse à plus large portée que celle proposée par Klima et Bellugi. Russo, Pizzuto et Giuranna élaboreront pour leur part une analyse des propriétés iconiques engagées par les poètes dans leurs créations, alors que Blondel et Miller s'intéresseront plus particulièrement au rythme mis en œuvre dans cet usage de la fonction poétique du langage singulier que sont les comptines enfantines.

Dans les années suivant la parution de ce numéro, Sutton-Spence poursuivra une démarche de recherche soutenue concernant spécifiquement la poésie, développant sur chacune des bases posées dans ce premier texte et allongeant ses réflexions pour les joindre aux propositions faites par les théoriciens et théoriciennes de l'autre approche, cette approche exploratoire qui aborde la poésie sous l'angle du corps, de la

composition graphique ou de ses résonances littéraires. Elle fera paraître, en 2005, le tout premier livre consacré entièrement à la poésie signée. (Sutton-Spence 2005a)

Cette première étape pose, en somme, les premiers matériaux pour le développement d'un discours critique sur la création narrative en langues des signes. La section suivante présente la manière dont Clayton Valli et Alec Ormsby ont approfondi cette première proposition et dégagé un nouvel angle d'analyse.

1.2.2 Second temps de l'approche formaliste

1.2.2.1 Approfondissement et dégagement d'un nouvel angle d'analyse

Le deuxième temps de l'approche formaliste couvre grosso modo la décennie 1990. Il est marqué par deux apports d'importance, dont l'un poursuit dans la voie ouverte par Klima et Bellugi alors que l'autre défriche un nouvel angle d'analyse. Sur le plan politique, on voit apparaître les velléités d'émancipation de la référence aux langues vocales bien qu'il soit toujours nécessaire de s'y appuyer. Détaillons la démarche de chacun.

1.2.2.2 La rime par paramètre et les essais de versification

La seconde étude à paraître, suite à celle de Klima est Bellugi, est conduite par Clayton Valli, un des rares chercheurs Sourds, qui présente une première communication au *Fourth International Symposium on Sign Language Research* dans laquelle il jette les bases de l'exploration approfondie ensuite dans le cadre d'une thèse de doctorat intitulée *Poetics of American Sign Language Poetry*. (Valli 1993) Lui-même poète, Valli poursuit le travail de défrichage qui vise à identifier les procédés poétiques en usage dans la poésie signée, tout en situant explicitement l'objectif de sa démarche dans un souci de développement et de renforcement communautaire. En effet, il s'agit pour lui de faire découvrir l'existence de la création poétique en ASL à la communauté Sourde elle-même puis, par l'élaboration d'une analyse de ses procédés, d'en favoriser l'étude et de soutenir son implantation dans les

programmes scolaires destinés aux élèves Sourds de tous niveaux. Ainsi, une partie de son travail d'expérimentation, dont sa thèse présente le compte rendu, se fait au sein d'écoles primaires où il anime des ateliers de créativité langagière. Dans le cadre de ces ateliers, il observe la relation que développent les enfants avec le jeu poétique et c'est par ce biais qu'il choisit les deux poèmes sur lesquels porte ensuite son analyse. Sa thèse est composite. Il semble soucieux autant de soutenir l'acquisition du langage en ASL par les enfants Sourds que de faire une contribution théorique au champ linguistique concernant la poésie signée. Poète, sa démarche analytique semble être également conçue pour soutenir la structuration de sa démarche de création. La thèse de Valli offre une vue de l'intérieur. Son travail de recherche se situe en continuité et en circulation avec un travail de consolidation de la communauté et un travail de stimulation de la création poétique. Il contribue, ce faisant, au mouvement d'affirmation identitaire des Sourds.

Clayton Valli fait partie de cette première génération de poètes qui, postcongrès de Milan, mais seulement à partir des années 1970, expérimentent et développent une oeuvre poétique créée directement en ASL. Son répertoire a fait l'objet d'une publication sous format DVD, ce qui est, encore aujourd'hui, relativement rare. (Valli 1995) Ses poèmes font partie de ceux repris par des amateurs qui diffusent leurs interprétations en les publiant sur des canaux internet en libre accès tel YouTube. *Dandelions*, par exemple, est considéré comme un classique, et on retrouve non seulement des reprises, ou encore celle-ci, mais également des réinterprétations et des analyses de ce poème dans la communauté Sourde virtuelle. Le récit que fait Clayton Valli de la transformation de son rapport à l'anglais au moment de la genèse de son oeuvre poétique est éclairant. C'est celui d'un processus d'émancipation partagé par un bon nombre de personnes Sourdes; le rayonnement de ses oeuvres participe à soutenir cette émancipation collective. Garder en tête le récit qu'il fait ici permet de déceler et de comprendre certains repères cognitifs qui jalonnent la construction d'une théorie de la création en langue des signes.

[VIDÉO, suivez le lien et déroulez le texte sur la page]

Valli explique dans sa thèse, comme d'autres l'ont fait ailleurs, la manière dont cette référence obligée à l'anglais se construit dans la perception d'une personne Sourde, même locutrice native d'une langue des signes. En filigrane de son discours, on peut détecter en quoi il estime que cette référence n'a pas la même valeur symbolique selon qu'on le prenne du point de vue de la personne Sourde ou d'experts et expertes entendantes comme Klima et Bellugi.

Bien qu'aspirant à une réflexion endogène, Clayton Valli s'appuie donc sur des connaissances tirées de l'anglais pour élaborer sa théorie de la versification en poésie signée. Il en retient deux grandes caractéristiques, le rythme et la rime. Ainsi, s'appuyant sur le système de segmentation phonologique des langues des signes proposé par Liddell et Johnson (1989), qui stipule que les signes sont composés de la combinaison de deux éléments — un mouvement et une tenue —, Valli cherche à comprendre ce qui, dans les poèmes signés, ferait office de métrique. Si, dans une langue vocale, le nombre de pieds composant un vers peut être calculé en dénombrant les syllabes, et le rythme compris par l'évaluation des patrons de succession des accents, le système de Lidell et Johnson propose possiblement un équivalent pour les langues des signes : il permettrait de distinguer des unités accentuées et, ainsi, d'identifier une régularité métrique décomposable.

S'appuyant sur cette hypothèse, Valli dégage quatre types de jeux rythmiques possibles :

- a) la tenue d'emphase, incluant la tenue longue, la tenue subtile ou l'arrêt;
- b) le mouvement d'emphase, incluant le mouvement accentué long, court, en alternance ou le répit;
- c) l'amplitude du mouvement, incluant l'agrandissement du mouvement, le raccourci ou la modification du tracé;

- d) la durée du mouvement, incluant le ralentissement ou l'accélération du mouvement.

Pour compléter son observation, Valli se réfère au travail amorcé par Klima et Bellugi, creusant ce que ces derniers ont inclus dans la rubrique « structure interne ». À leur suite, il réitérera que chaque paramètre constitutif des signes peut faire l'objet d'un jeu de répétitions séquentielles créant un effet assimilable à celui de l'assonance, de l'allitération ou de la rime en langue orale. Ainsi, on peut retrouver des rimes de configurations manuelles, de trajectoires de mouvements ou, tout aussi bien, de comportements non manuels comme la direction du regard, le mouvement des sourcils ou de la bouche et, c'est ce qu'il démontrera dans ses propres créations. Sa démarche de création évolue, en effet, de façon cohérente avec sa démarche de recherche. Son oeuvre poétique est caractérisée d'une part par une foisonnante exploration de ces motifs créés par la répétition structurée de paramètres choisis et de leurs combinaisons et d'autre part par une attention soutenue portée au contrôle rythmique donnant à plusieurs de ses poèmes la régularité du métronome.

1.2.2.3 Prendre l'analyse sous l'angle du discours

Alec Ormsby dégage, pour sa part, une autre piste d'analyse. Il quitte l'analyse sublexicale pour s'intéresser aux formes qui scellent la cohésion d'une oeuvre en agissant au niveau discursif. À ma connaissance, personne ne lui a encore, chez les formalistes, emboîté le pas. L'oeuvre analysée ici est *Snowflake*, de Clayton Valli (1989).

Avant de passer à l'analyse proprement dite, Ormsby contextualise son argumentation en présentant un état sommaire de la connaissance à ce jour, ce qui nous permet rétrospectivement de poser le regard sur le déroulé de sa construction. Lorsqu'Ormsby publie ce texte, il précise qu'à sa connaissance seulement trois personnes ont écrit au sujet de la poétique de l'ASL. Il cite, à cet effet, Klima et Bellugi (1979), Valli (1990) et Cohn (1986). Son texte s'appuie sur les apports des

deux premiers et s'inscrit dans leur foulée. Il n'utilise cependant pas le texte de Cohn. Notons que bien qu'ils aient été publiés quelques années auparavant, il ne mentionne pas les travaux d'Heidi Rose (1992b) qui abordent la poésie sous l'angle du corps, ni le plaidoyer de Nancy Frishberg (1988) pour l'intégration dans les programmes d'enseignement de l'ASL de l'étude d'œuvres littéraires signées. Dans ce texte, Frishberg propose, notamment, une nomenclature chronologique et par genres de la création signée. Il n'est pas possible de dire si ces omissions sont dues à une méconnaissance ou s'il s'agit davantage d'affinité d'approches. Dans ce texte, Alec Ormsby ne cite pas non plus les travaux liminaires de Clayton Valli.

Dans son introduction, Ormsby fusionne les conclusions de Klima et Bellugi et celles du premier texte de Valli. Il est intéressant d'observer que la manière dont il reformule et synthétise les conclusions de ses prédécesseurs en quatre traits structurels estimés être les plus significatifs, sans y référer nominalement et sans les critiquer, a pour effet de confirmer leur validité, comme s'il s'agissait d'arguments dont l'autorité est établie depuis longtemps. Même s'il a qualifié de « convaincants bien que parfois spéculatifs » les arguments avancés, la manière dont il les présente a pour effet de les donner comme admis. Dans le contexte où beaucoup de preuves restent à faire afin de confirmer la place de l'étude des langues des signes dans les universités, cette façon de procéder prend l'allure d'une stratégie politique ou, à tout le moins, provoque le même effet.

Reformulés, les traits fondamentaux caractérisant la poésie signée deviennent ici :

- a) Le contrôle de la séquence d'apparition des paramètres constitutifs des signes qui s'écartent des usages du langage conversationnel régulier. Dans ce cas, les contraintes peuvent concerner la configuration manuelle, le mouvement ou le lieu d'articulation et créer des effets analogues à l'allitération ou à la rime. Valli qualifiait d'ailleurs ces procédés par contraintes « rime par paramètre ». Ormsby privilégie pour sa part la locution « parallélismes syntaxiques ».

- b) Une alternance des mains et une attention portée à la fluidité, ayant pour résultat une expression plus méticuleuse, plus lente et plus réflexive que le langage courant.
- c) L'excès des frontières spatiales conventionnelles ayant pour effet, d'une part de mettre en valeur les aspects iconiques du signe et, d'autre part, de créer un patron général ou une métaphore spatiale.
- d) Une forte tendance à préserver la structure conventionnelle du signe comparativement aux formes d'usage courantes affectionnant une certaine économie de mouvement. Notons que ce dernier trait n'est pas présent dans les études antérieures.

Cette manière de saisir ce qui fait poésie dans l'excès par rapport à l'usage courant annonce ce qu'on retrouvera plus tard dans les travaux de Sutton-Spence sous l'appellation « écart phonologique ».⁹ On remarque que, chez Ormsby, lorsqu'un dialogue s'établit avec l'anglais ce n'est plus comme référence, mais comme transposition. Si Ormsby nous donne accès à une traduction en anglais, c'est pour donner à son lectorat la possibilité d'apprécier le contenu sémantique de l'œuvre de Valli en le recevant esthétisé plutôt que sous forme de gloses. Il lui en donne ainsi une expérience qui conserve un lyrisme, une texture, une charge émotionnelle sans prétendre, par contre, que cette traduction est un équivalent de l'oeuvre originale. On observe donc qu'entre le texte de Klima et Bellugi à l'aube des années 1980 et celui d'Alec Ormsby quinze ans plus tard, l'affirmation des langues des signes a été telle qu'il ne persiste aucun doute, chez Ormsby, qu'il soit nécessaire de se rapporter à une création originale en langue des signes et non à une traduction. On remarque également que la façon dont on met en relation l'oeuvre signée analysée avec les

⁹ Traduction libre de *phonological deviance*.

langues vocales et avec les références culturelles de la majorité entendante est également en train de connaître des transformations qualitatives. Si Ormsby y réfère encore, ce n'est plus en marquant un rapport de dépendance, mais davantage en posant un geste d'inclusion.

Ormsby choisit d'utiliser comme base de comparaison pour son analyse d'une oeuvre de Valli, un poème de Samuel Taylor Coleridge, *Frost at Midnight*.¹⁰ Malgré le fait qu'il ne la revendique pas comme telle, la stratégie politique de validation énoncée précédemment semble néanmoins toujours opérante. En démontrant de manière détaillée les correspondances à la fois de thématique et de forme entre les poèmes de Coleridge et de Valli, la renommée du premier rejaillit sur le second et vient confirmer ses qualités littéraires. Ce faisant, la comparaison participe à la consolidation continue du statut de langue véritable des langues des signes. Or, c'est là aussi l'un des thèmes principaux de *Snowflake*.

Il semble également qu'ici, la mise en parallèle des deux œuvres *Frost at Midnight* et *Snowflake* a pour effet d'inscrire cette dernière dans une tradition littéraire. En faisant cette comparaison, Ormsby situe Valli dans la lignée d'une poésie romantique conventionnelle et il se joint ainsi à Jim Cohn, posant avec lui les premiers jalons d'une critique littéraire qui s'extrait du champ de la linguistique. Cohn, de son côté, affirme que la poésie signée se situe, presque par essence, dans la lignée de la poésie moderniste états-unienne et dans la foulée des poètes de la *Beat Generation*. Nous y reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre.

¹⁰ Ormsby ne mentionne pas la source bibliographique qu'il utilise pour *Frost at Midnight*. À défaut de connaître l'édition qu'il a privilégiée, on peut se référer à cette anthologie, Coleridge, Samuel Taylor. (2001). *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton University Press.

Snowflake fait le récit d'une expérience Sourde partagée par une large part de la communauté. Le poème exprime la solitude et le sentiment d'aliénation ressentis lorsque, enfant, l'auteur vivait une rupture complète de communication avec son père. Il raconte également la guérison qui survient, plus tard dans sa vie, grâce à l'apprentissage de l'ASL. L'individu isolé qu'il était se joint alors à une communauté, à un tout, dont il sent désormais qu'il fait partie. Ormsby établit d'abord une correspondance à la fois thématique et formelle entre les deux oeuvres. Coleridge, dans *Frost at Midnight*, raconte également le souvenir douloureux d'une enfance solitaire, arraché à son environnement par une scolarisation en pensionnat. La résilience, pour Coleridge, transite par l'expérience de son enfant qui, lui, ne connaîtra pas pareille épreuve. Sur le plan formel, les deux oeuvres suivent un patron général en trois parties, typique de la poésie romantique. De plus, l'expérience de résilience exprimée est dans les deux cas médiée par la nature, le poème entier développant une métaphore paysagère. Dans les deux cas, la description d'un paysage en première strophe installe une ambiance induisant un état émotionnel qui déclenche la réminiscence d'un souvenir douloureux de l'enfance. Au cours du déploiement de cette métaphore paysagère, certains symboles sont chez Valli, en correspondance directe avec ceux utilisés par Coleridge. Par exemple, la transition d'un état d'inquiétude vers une sensation de bien-être est symbolisée chez Coleridge par l'apparition de la lune tandis que le soleil joue le même rôle dans *Snowflake*. Dans les deux cas également la guérison, qui survient en troisième strophe, est exprimée par une mutation du paysage. Métaphore de solitude en ouverture, il devient métaphore de l'apaisement.

Deux éléments de l'analyse d'Alec Ormsby retiennent particulièrement l'attention puisqu'ils ajoutent à l'appareil critique en construction. Il s'agit, en premier lieu, de son analyse du travail de l'espace mis en oeuvre par Valli. Ormsby démontre que, pour exprimer la fracture dans la relation entre l'enfant et son père, Valli fait usage de techniques qui structurent l'espace. En langues des signes, on peut relater le dialogue

survenu entre deux personnages en les personnifiant tour à tour. Un léger pivot du tronc et des épaules sert à marquer le changement de locuteur. La situation narrée dans le poème implique trois personnages : le père de l'enfant s'adresse à un interlocuteur situé en face de lui et l'entretient à propos des progrès en articulation de la parole faits par l'enfant situé à côté de lui. Le rôle de l'interlocuteur est tenu par le public. Pour s'adresser à lui, le père que personnifie Valli se tient droit, bien appuyé sur ses deux pieds. Valli signe alors dans l'espace central juste devant lui, espace qu'il occupe pleinement. Son regard porte droit devant sauf lorsqu'il jette de rapides coups d'oeil obliques et descendants vers l'enfant. En revanche, l'enfant, bien que sujet principal du récit, est situé en position excentrée par rapport au père. Pour le personnifier, Valli adopte une position en torsion du tronc, décale l'espace dans lequel il signe et regarde de biais vers le haut. Positionné comme il l'est, il montre que l'enfant ne peut d'aucune façon suivre le mouvement des lèvres de son père, qui ne connaît pas la langue des signes, se retrouvant dans l'impossibilité de comprendre la conversation qui a cours à son sujet. Pendant la scène, le père exigera de lui de faire la démonstration de ses habiletés de parole nouvellement acquises. La fierté qu'il manifeste — alors que l'enfant, inquiet, profère laborieusement quelques sons — marque l'humiliation. Selon Ormsby, cette technique d'utilisation de l'espace participe à la cohésion narrative du texte, le caractère traumatique de l'expérience relatée étant contenu et transmis au public par ce façonnage de l'espace plutôt que par une énonciation descriptive.

Un second élément d'analyse qui retient l'attention est la mise en évidence que fait Ormsby du motif récurrent de la vision tout au long du poème. Le thème central du poème est la douleur ressentie par le narrateur, et par extension celle de toutes les personnes Sourdes. Il renvoie à cette expérience de l'enfance, la sienne et celle d'une grande proportion des personnes Sourdes, alors qu'il était contraint à une éducation de philosophie oraliste. Son inefficacité le mettait en situation d'échec communicationnel et rendait conséquemment malheureuse sa relation avec son père.

La situation se résout lorsque, une fois adulte et ayant appris l'ASL, il se trouve inclus dans la communauté Sourde avec laquelle il partage une langue, une expérience commune, une culture. Dans le poème, cette transformation est rendue par la métaphore paysagère. D'une scène hivernale marquée d'entropie, on passe à l'éclatante lumière reflétée par la neige, et par le flocon qui, sous la chaleur du soleil, se fond dans sa vaste étendue. Un des éléments considérés par les membres de la communauté comme constitutif de la culture Sourde est l'expérience d'une appréhension du monde par le biais de la vue. Or, dans *Snowflake*, par les choix lexicaux et par un travail du mouvement, se tisse en filigrane du poème une évocation continue du motif de la vision.

Dans la seconde strophe, par exemple, Valli s'adonne à un jeu sur les signes. Par un choix de configuration manuelle et un jeu de déplacements et de positionnements des mains, il provoque de la polysémie. Ainsi, référant toujours à la vision, mais selon des formes différentes, il signifie tour à tour le fait de voir avec les yeux, le souvenir lucide d'une situation passée, ou la capacité d'anticiper le futur. Ces couches de sens se développent en superposition avec le récit premier d'une rencontre entre le père et un interlocuteur anonyme. Tâchons d'en décrire le mouvement : un premier signe, configuration [C], près de l'oeil, se déplace vers le front, traçant au-dessus de la tête une sorte de phylactère et évoquant un passage du regard à la mémoire. La main droite, tenue en position, fait perdurer l'écho de cette signification, pendant que l'autre, brisant la configuration se déplace et fait éclater trois autres signes dans une autre localisation : [YEUX] [JAMAIS OUBLIER] [YEUX BRUNS]. Cette seconde main, formant à son tour une configuration [C], vient rejoindre la première au niveau des yeux, et évoque désormais le souvenir vague d'une réminiscence. La main gauche à son tour, garde sa position, conserve active cette évocation pendant que la main droite vient, elle, désigner l'enfant. Puis le signe se transforme à nouveau, les deux mains se rassemblant formant désormais des longues vues (aussi formées d'une double configuration [C]) qui, dans le même mouvement, dirigent le regard de

l'enfant vers son père. Le motif de la vision est à la fois ici véhicule et sujet. Son évocation en filigrane unifie le texte et agit sur le plan de la thématique en tant que réponse ou contrepoint de la situation décrite, c'est-à-dire qu'elle met en tension avec la dimension douloureuse du récit, une évocation continue d'une résolution, d'une guérison. La récurrence de ce motif de la vision agit sur le plan formel en donnant une uniformité au texte scellée par ce jeu de configuration et de mouvement des signes. Cette complexité révèle un poète, ici également performeur du texte, qui maîtrise la langue, nous dit Ormsby, et son habileté fait contraste avec la maladresse langagière de l'enfant. Elle est la démonstration de la germination en cours d'une littérature dans cette langue visuelle.

Avant de passer à la prochaine section, j'aimerais, afin de faciliter la lecture, faire un résumé sommaire de ce qui a été présenté jusqu'ici. Nous avons vu, d'abord, Klima et Bellugi (1976; 1979) reconnaître l'oeuvre de création faite sur le langage par certaines personnes locutrices des langues des signes et élaborer une première grille d'analyse pour en étudier la construction. Ils ont suggéré ainsi d'observer chaque oeuvre poétique selon trois critères d'observation : une structure externe qui correspond à la manière de présenter l'enchaînement des signes composant le poème, une structure interne où se fait le travail de poétisation qui agit au niveau sublexical, c'est-à-dire par l'attention portée par les poètes aux paramètres constitutifs de chacun des signes choisis, par exemple, et finalement une superstructure qui est le niveau d'organisation rythmique ou visuel du poème pris dans son ensemble. Valli (1990; 1993) a ensuite poursuivi le travail en s'intéressant plus spécifiquement à ce que ses prédécesseurs ont nommé la structure interne, de manière à saisir ce qui peut correspondre, dans la poésie signée, aux notions de strophes et de vers tel qu'utilisé pour décrire la poésie des langues orales. Pour ce faire, il a élaboré une théorie concernant le rythme et l'accentuation à l'intérieur des segments ainsi qu'à propos de la manière de faire rime propre aux langues des signes qu'il a nommée rime par paramètres. Après lui vient Alec Ormsby (1995) qui ouvre une nouvelle voie. S'appuyant sur les analyses

sublexicales précédentes, il complète leur apport par une première analyse du niveau discursif d'une oeuvre. Par sa mise en relation entre l'oeuvre de Valli et celle de Coleridge, il inscrit pour la première fois une oeuvre signée dans une tradition littéraire, disons-la universelle, situant le poème de Clayton Valli, *Snowflake*, dans la veine de la poésie romantique.

On observe qu'à cette étape du développement de la recherche sur la poésie signée, les études publiées ont porté uniquement sur l'*American Sign Language* et elles se sont globalement penchées sur l'oeuvre de deux poètes, Dorothy Miles et Clayton Valli. Dans le troisième temps du développement de l'approche formaliste, nous verrons ceci se diversifier.

1.2.3 Troisième temps de l'approche formaliste

Cette troisième période couvre l'intervalle qui s'étend entre la parution du dossier spécial de *Sign Language Studies* et la publication d'un tout premier livre consacré à la poésie signée.

Si en 2001, la note éditoriale qui présente le dossier portant sur la poésie signée met en contexte la démarche en soulignant le fait que le développement institutionnel en faveur des langues des signes n'a pas encore eu lieu, la lutte pour la reconnaissance menée par les communautés Sourdes a néanmoins fait des gains, et, en filigrane dans ces textes, on peut en déceler les effets. Le contexte a changé et la posture adoptée par les chercheurs et chercheuses a changé avec lui. Ainsi, lorsqu'on établit des comparaisons, c'est en veillant à ce que le langage utilisé pose les langues vocales et signées sur un pied d'égalité et à ce que les comparaisons soient bilatérales. Cette attention est agissante, elle reconferme le statut de langue véritable récemment acquis. On l'observe, par exemple, lorsque Sutton-Spence qui développera beaucoup son analyse en se référant, comme Klima et Bellugi, aux oeuvres de Dorothy Miles, ne présente plus son choix de la même manière. Il n'y a plus, dans son approche, de trace de cette curiosité à identifier, dans la poésie des langues des

signes, des traits qu'on connaît bien dans la poésie en langues orales. Sutton-Spence s'intéresse plutôt, à travers le travail trilingue de Dorothy Miles (en anglais, BSL et ASL) à cerner, par exemple, ce qui résiste à la traduction au moment du passage d'une langue à l'autre, et à dégager ainsi ce que les adaptations nécessaires révèlent quant au fonctionnement des procédés poétiques à l'oeuvre. C'est là, en quelque sorte, l'envers de la démarche méthodologique des premières études qui consistait à défricher le terrain des procédés poétiques.

Dans ce dossier spécial du *Sign Language Studies*, on voit également apparaître certains éléments qui marquent l'émergence d'une redéfinition du rapport à l'iconicité. En effet, désormais, l'iconicité est analysée sans détour, réhabilitée ou affirmée, et ce sans le risque de discrédit contre lequel il fallait auparavant se prémunir. Aussi, Russo, Pizzuto et Giuranna abordent la poésie par le biais de la description d'une iconicité non seulement envisagée au niveau de l'unité signe, mais transversalement, comme une iconicité nommée dynamique.

Ce dossier permet à l'étude de la poésie signée de franchir une nouvelle étape. Si l'on a toujours besoin de se rapporter à des cadres de références construits pour les langues orales, les chercheurs et chercheuses se montrent de plus en plus appelés vers la formation d'une analyse endogène. En plus des transformations motivées par les gains politiques relatés plus haut, on ouvre l'analyse à d'autres langues des signes, jetant ainsi les bases pour le développement d'études comparatives. Dès lors, chez Sutton-Spence, nous circulerons entre l'American Sign Language (ASL) et la British Sign Language (BSL), chez Blondel et Miller entre la Langue des Signes Québécoise (LSQ) et la Langue des Signes Française (LSF), et chez Russo, Pizzuto et Giuranna, nous aborderons un corpus en *Lingua italiana dei segni* (LIS). D'autre part, on voit se détacher et se confirmer différentes approches. Les trois textes présentés dans ce dossier de *Sign Language Studies* reprennent l'angle de l'analyse sublexicale et

l'approfondissent. Chaque texte le fera cependant de manière distincte et avec une visée sensiblement différente.

1.2.3.1 La recherche fondamentale en phonologie et son apport pour une critique littéraire de la poésie

Blondel et Miller mènent une démarche de recherche fondamentale en phonologie et en prosodie, et c'est dans ce cadre que s'inscrit leur analyse d'un discours à fonction poétique. La phonologie est cette branche de la linguistique qui étudie le fonctionnement de la plus petite unité distinctive non significative, c'est-à-dire non porteuse de sens d'une langue. Ce texte propose la mise à l'épreuve de certains éléments de la théorie phonologique faisant alors débat dans la communauté des chercheurs en linguistique. Pour ce faire, Blondel et Miller choisissent de porter spécifiquement le regard sur une forme singulière de langage à fonction poétique, soit les comptines enfantines. Celles-ci ont, précisent les auteur.es, la particularité de mettre en relief certains éléments constitutifs de la poésie comme le travail sur le mouvement et le rythme qui en découle. Circonscrire ainsi le corpus est, en somme, une façon de contrôler les variables. Pour comprendre leur démarche, nous pourrions utiliser la métaphore du microscope et dire que Blondel et Miller augmentent d'un cran la puissance de la lentille avec laquelle leurs prédécesseurs ont scruté la phonologie des langues des signes. Leur choix de corpus s'arrête sur la comptine enfantine, une forme simple et prévisible de langage poétique. Isoler ainsi des variables a pour effet d'augmenter la distance focale : il devient possible d'y regarder de plus près

Présenter l'argument de ce texte de façon détaillée excède les limites du portrait brossé ici. Cependant, la démarche de Blondel et Miller permet d'approfondir la compréhension du matériau utilisé pour la création poétique, et en cela, elle croise les objectifs du présent texte. Je tenterai donc d'en tirer les grandes lignes et d'en

vulgariser le contenu de manière à ce qu'on comprenne la position qu'il occupe dans la cartographie des outils développés à ce jour pour une critique littéraire.

Nourrir la recherche fondamentale concernant le rythme et le mouvement à l'échelle de la plus petite unité distinctive qui compose la langue a une incidence directe sur la démarche d'autres études portant sur la création littéraire (de façon générale et pas seulement la comptine enfantine), notamment celles qui abordent l'analyse de la poésie par le biais de la versification. En d'autres termes, cette étude de Blondel et Miller, en plus de contribuer à la recherche fondamentale en phonologie des langues des signes, permet d'affiner les outils de cette critique en voie de formation de la création littéraire signée. Elle nourrit plus particulièrement son versant formaliste, mais comme nous le verrons plus tard, elle ouvre également un dégagement vers les approches exploratoires qui s'intéressent au mouvement.

Blondel et Miller reconnaissent la démarche de Valli qui estimait pertinent et utile de procéder à une segmentation en vers et en strophes de poèmes signés tel qu'on le fait dans les langues orales. Ils en critiquent cependant l'approche et proposent d'autres options. Ils estiment notamment que le système de segmentation de Liddel et Johnson qu'a privilégié Valli ne permet pas de distinguer un nombre suffisant de structures rythmiques à l'intérieur des signes. Rappelons que ce système stipule que la structure temporelle des signes est essentiellement composée de séquences de temps de mouvements et de temps de tenues. Selon Blondel et Miller, ce système ne permettrait pas de rendre compte de certains phénomènes gestuels qui, s'il s'agit de segmenter un poème en vers, auraient une incidence sur la segmentation. Le coeur de leur cadre théorique est basé sur une hypothèse alternative à ce système, repris d'un texte antérieur de Miller (2000).

Selon Miller, l'hypothèse la plus répandue chez les linguistes spécialisés en phonologie, résumons-la ici très sommairement, veut que l'élément mouvement constituant le signe soit déclinable en deux types : 1) la trajectoire, descriptible en

termes de direction et de contour, et considérée comme primaire ou plus typiquement, comme exemplaire du mouvement du signe, et 2) le mouvement local, c'est-à-dire celui des mains, considéré, en ce qui a trait à ses fonctions phonologiques, comme « secondaire » par rapport à la trajectoire. Lorsque, par exemple, un signe a pour composante un mouvement secondaire oscillatoire des doigts, l'unité fondamentale indivisible, c'est-à-dire le phonème, est considérée comme étant constituée de la séquence d'oscillation complète. Selon cette hypothèse, il n'est possible de distinguer aucun phénomène phonologique en deçà de ce degré d'analyse. Or, selon Miller, le cycle d'oscillation serait bel et bien décomposable. S'il reconnaît en effet que le nombre de cycles d'oscillation est grandement variable, Miller avance qu'il est néanmoins prévisible et dépendrait de son environnement immédiat dans la phrase. Le nombre de cycles d'oscillation s'ajusterait, participant à la composition de l'enveloppe métrique d'un segment. Selon le contexte, il y aura répétition ou non du cycle d'oscillation pour se constituer à lui seul en un pied autonome de deux mores, ou plutôt en une syllabe monomorique absorbée dans le pied suivant en se joignant à la syllabe suivante.

Cette reconfiguration de la conception de ce qu'est l'unité fondamentale distinctive et de la manière dont elle se joint à une autre pour former un pied a des conséquences sur la conception des mouvements dits secondaires, et donc sur le décompte des syllabes qui composent les séquences de signes. En d'autres termes, personne intéressée à analyser la versification dans une oeuvre poétique signée trouvera dans le nombre de cycles d'oscillation des doigts un facteur déterminant puisqu'il aura une incidence sur le décompte des syllabes. Le nombre de cycles d'oscillation pourra, par exemple, faire la différence entre un vers de onze syllabes ou un alexandrin. Cette précision dans l'analyse pourrait transformer la perception de la qualité du poème notamment en permettant d'évaluer avec plus d'exactitude sa régularité formelle.

Conséquemment, cet apport de Blondel et Miller peut très bien intéresser la critique qui pourrait alors prendre appui sur de tels outils de segmentation.

De plus, Blondel et Miller critiquent aussi la proposition de Valli concernant la rime. Les auteurs reconnaissent que Valli formule une observation importante lorsqu'il met en évidence la présence de jeux de répétitions et de mise en séquences de l'un ou l'autre des traits spécifiques composant les signes. La proposition voulant qu'il soit possible d'y trouver là des figures de style analogues à l'assonance ou l'allitération leur semble valide, tout en critiquant cependant le fait que Valli traite de la même façon une rime à l'intérieur du vers et une rime entre les vers sans le justifier ni l'expliquer. Ainsi, la conclusion de Valli selon laquelle c'est la répétition d'un trait qui marque la fin d'un vers leur paraît peu convaincante. Leur analyse propose que la régularité de motifs, qu'elle soit le fait de jeux de répétition ou de mises en séquence de n'importe lesquels des paramètres manuels comme non-manuels, démontre plutôt une cohésion interne des vers. Ce qui marquerait la fin du vers n'est pas tant l'occurrence de la répétition d'un paramètre donné, comme le concluait Valli, qu'une rupture dans cette cohésion interne ou au moins la présence d'une ancre qui puissent permettre la détection d'une structure parallèle dans un autre vers. Ce qu'il convient de déceler pour parvenir à segmenter en vers et en strophes un poème signé est plutôt l'occurrence de parallélismes structurels réguliers; il s'agit de saisir ensuite la logique de leur apparition.

La discussion pointue que mènent dans ce texte Blondel et Miller à propos des fondements des théories phonologiques s'attarde au fonctionnement du mouvement en relation avec le rythme dans la composition des signes. N'étant pas linguiste, je touche ici aux limites de ce qu'il m'est possible de commenter dans le cadre de cette thèse-intervention. Toutefois, il est intéressant de noter, à ce stade-ci et pour y revenir plus tard, un rapprochement inattendu entre cette approche formaliste et l'approche exploratoire qui s'intéresse au mouvement et dont il sera question en seconde partie

de ce chapitre. Blondel et Miller utilisent un vocabulaire partagé avec les études sur la danse, décrivant des instants dans les poèmes choisis en termes de tension musculaire, de force ou remarquant que l'accentuation rythmique se fait souvent par le biais d'un mouvement qui s'approche d'une position anatomique neutre plutôt qu'en s'éloignant d'elle. Attirer l'attention sur ce point permet de laisser percevoir ce qui peut lier des approches dont les sensibilités peuvent paraître éloignées. Le travail de leur mise en lien est encore à faire, mais leur détection permet d'envisager ce dont sera composée une théorie littéraire qui sera, en définitive, complète.

1.2.3.2 L'iconicité dynamique, son apport pour une critique littéraire de la poésie
L'article de Russo, Pizzuto et Giurranna (2001) permet aussi de faire un rapprochement entre une approche analytique linguistique et les approches exploratoires. Là où le texte de Blondel et Miller pointe vers les approches exploratoires qui abordent la poésie signée par le biais du mouvement, le texte de Russo et coll., qui s'inscrit dans la lignée des théories linguistiques portant sur l'iconicité, entre en résonance avec celles qui s'intéressent à l'image.

Contextualisons d'abord :

Ce texte paraît tout juste deux ans après que la toute première étude consacrée à l'exploration des caractéristiques propres à la poésie en Langue des Signes Italienne (LIS) ait été complétée. (Russo 1999) L'équipe de recherche qui rédige ce texte est consciente de l'existence d'une scène littéraire vivante et productive depuis quelque temps déjà¹¹, et mentionne que son exploration aurait été ralentie du fait que la LIS a été considérée, par les instances dirigeantes, de moindre importance par rapport à

¹¹ Un texte paru en 1986 en informe la communauté scientifique linguistique. Pizzuto, Elena. 1986. « Italian Sign Language ». *Gallaudet Encyclopedia of Deaf People and Deafness*. New York: McGraw-Hill. pp. 85-89

l'italien et à tous dialectes régionaux. Sa reconnaissance en tant que tradition culturelle autonome émerge seulement dans la deuxième moitié des années 90. Les artistes commencent également à cette époque à faire circuler, bien que de manière encore limitée, des publications d'oeuvres ainsi que des commentaires critiques dans des formats vidéos ou multimédias. On commencera aussi à voir la présentation d'oeuvres signées lors de festivals ou de congrès. À partir de 1995, un vidéopériodique intitulé *Fabula* est fondé.¹² La diffusion grandissante d'oeuvres est donc concomitante avec l'apparition de la recherche qui se mène, notons-le, à l'institut de psychologie du Conseil national de recherche à Rome. Elle n'a donc toujours pas fait son entrée dans un département d'études littéraires ou d'arts.

Si la poésie signée n'a pas encore fait son entrée dans les départements de littérature, la progression se poursuit néanmoins. Ce texte de Russo, Pizzuto et Giurranna (2001) semble bien être la première étude réellement endogène, c'est-à-dire ne prenant plus les langues vocales comme base de référence. Cette étude choisit plutôt, afin de définir ce qui caractérise la poésie signée, de la comparer à une autre forme de discours : ici, la présentation publique de conférences ou de cours.

Cela dit, le texte ne renie pas pour autant la fidélité communément accordée à Klima et Bellugi. L'équipe reprend leur grille d'analyse et la complète en décalant légèrement l'approche. Elle souhaite plutôt ainsi soulever des questions n'ayant encore pas été abordées et s'attarde, en ce sens, tout spécialement au travail de l'iconicité dans le discours poétique. Mentionnons au passage également que ce texte ajoute ici Rosaria et Giuseppe Giuranna au répertoire des poètes dont l'oeuvre est étudiée — deux poètes en Langue des Signes Italienne menant, comme Clayton Valli,

¹² Malheureusement, il n'est pas précisé dans le texte de quels colloques et festivals il s'agit. Aucun lien n'est non plus donné vers *Fabula* qui ne semble plus référencé par les moteurs de recherche sur internet.

une démarche simultanée de recherche et de création. Les exemples sur lesquels est basée cette analyse puisent dans leurs oeuvres. Le texte pose l'argumentation logique suivante :

Klima et Bellugi ont identifié des traits linguistiques visuels et spatiaux inhérents aux langues des signes exploités consciemment par les poètes de manière à imposer des régularités structurelles à leur texte. Russo et coll. adoptent une stratégie similaire. En comparant des textes poétiques et des textes non poétiques, l'équipe cherche à isoler des traits linguistiques visuels exploités consciemment de manière à imposer une régularité structurelle à leur texte. Leur étude met en évidence que l'iconicité est sciemment travaillée et qu'elle est présente en proportion significativement plus élevée dans les textes poétiques.¹³ Klima et Bellugi avaient déjà relevé un certain travail de l'iconicité. Leur catégorie nommée « superstructure » reposait sur des exemples de travail d'illustration impliquant une exagération ou une distorsion des signes. C'est par ce procédé que les poètes étaient réputés créer une superstructure visuelle et spatiale. On se rappelle que Stokoe, pour faire reconnaître le statut de langue véritable pour les langues des signes, avait dû concéder une occultation de leurs caractéristiques iconiques. Cette étude de Russo et coll. paraît à un moment où d'autres études, comme elle, réhabilitent l'iconicité en tant que propriété inhérente aux langues des signes, dans leur syntaxe autant que dans leur unité lexicale.

Klima et Bellugi soutenaient que les propriétés inhérentes du signe, les paramètres constitutifs du signe comme la configuration manuelle ou le mouvement, jouent un rôle clé dans le rapport structurant entre les motifs poétiques. Russo et coll. posent l'hypothèse qu'il en sera de même pour l'iconicité et qu'elle ne sera pas moins

¹³ L'étude précise 77 % contre 47 % pour l'iconicité fixe, et 53 % contre 13 % pour l'iconicité dynamique.

significative pour la création de ces motifs que les traits visuospatiaux privilégiés par Klima et Bellugi.

Russo, Pizzuto et Giuranna introduisent donc la notion d'iconicité dynamique à l'analyse de la poésie. Résumons ici sommairement la notion. Il existe en langues des signes des signes porteurs d'une iconicité fixe (*frozen iconicity*). Ce sont les signes dont la relation de ressemblance avec leur signifiant ne dépend pas du contexte discursif. Ce sont aussi ceux qui ont été le plus communément et le plus fréquemment décrits lorsqu'il s'est agi de définir l'iconicité.¹⁴ L'iconicité dynamique, en revanche, est cette façon de faire image qui émerge du contexte discursif ou qui en dépend. On dit des signes qui la génèrent qu'ils sont productifs (on parle aussi de signes classificateurs). Russo a distingué trois types d'iconicité dynamique et c'est ici que, comme plus haut avec Blondel et Miller, on entre dans des discussions appartenant à la recherche fondamentale en phonologie des langues des signes.

Expliquons : le premier de ces trois types renvoie à la notion d'iconicité de paramètre. L'exemple donné pour illustrer ce type d'iconicité est celui du signe employé pour le référent [MOT]. Dans sa forme générique, le signe a la forme d'une pince ouverte, comme si on tenait un segment de phrase invisible entre le pouce et l'index. Il est articulé dans l'espace neutre en avant du sujet. Lorsque ce même signe est approché de la région du front, il prendra la connotation de tout ce qui réfère à la cognition et sera spécifié par le contexte du discours.

¹⁴ Par exemple, le signe [CHIEN] en Langue des Signes Québécoise se fait en frappant la cuisse de la main à la manière d'un appel. Le signe illustre une situation typique de la relation maître-chien.

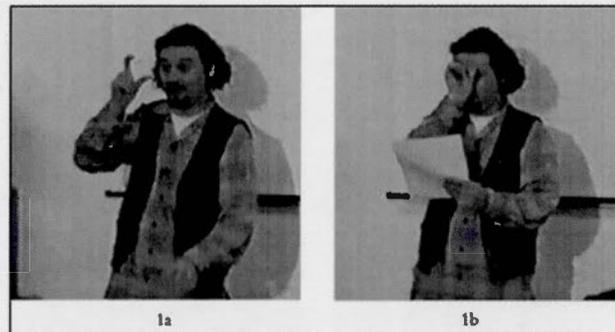


Figure 0.2 Iconicité de paramètre, tirée de Russo, Giuranna et Pizzuto 2001, 92.

Un autre type d'iconicité dynamique est nommé *Recast iconicity* qu'on pourrait traduire par iconicité recomposée ou refaçonnée dans le contexte discursif. Dans l'exemple que donne Russo et coll., le poète fait le récit d'un fait divers, une chute à moto qui fera la chronique d'un journal quotidien. D'une main ouverte, le poète illustre la chute des feuilles d'arbre. Son mouvement continu et descendant illustrera, sans pourtant se transformer, lorsqu'il touchera le sol, la page du journal rabattue par le vent. Ce mouvement de la main ouverte n'est le signe générique ni de la feuille d'arbre ni de la page du journal. Leur assimilation cependant lie leurs référents. Le point crucial de ce type d'iconicité est le fait qu'une même configuration manuelle dans un même mouvement renvoie à deux dénnotations référentielles distinctes.

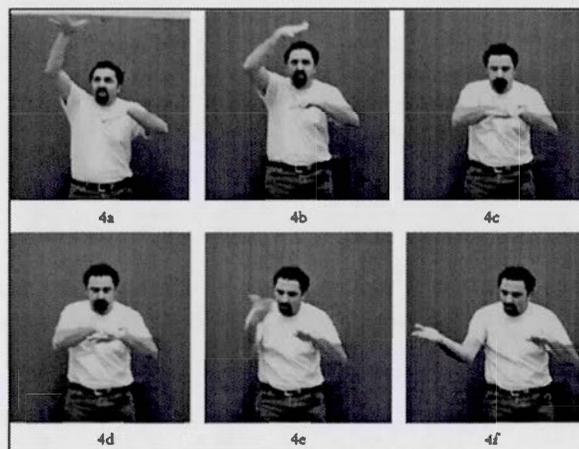


Figure 0.3 Recast iconicity, image tirée de Russo, Giuranna et Pizzuto 2001, 95.

Le troisième type d'iconicité est qualifié de réverbération iconique. C'est une iconicité qui résulte de la récurrence d'un même paramètre. Cette analyse-ci donne une nouvelle perspective à la manière dont Klima et Bellugi, et Clayton Valli bien que les auteurs ici ne réfèrent pas à lui, ont envisagé la répétition des paramètres. Là où ils ont vu un jeu de répétition de traits formels pouvant être considéré comme analogue à l'allitération, par exemple, Russo, Pizzuto et Giuranna suggèrent que cette figure de style pourrait tout aussi bien être considérée sous l'angle de l'iconicité et être vue comme une forme d'iconicité relative au discours c'est-à-dire comparable à un phonosymbolisme où le choix des traits est motivé par leur charge connotative. Ces trois types d'iconicité dynamique peuvent être cooccurrents et le texte affirme qu'une utilisation délibérée de leurs combinaisons fait partie de l'appareil stylistique mis en oeuvre par les poètes. Dans le prochain chapitre, consacré à la critique d'une oeuvre, j'utiliserai cet outil proposé par Russo et coll. afin d'expérimenter la manière dont il peut être utilisé pour servir une réflexion esthétique.

Ce que Russo, Pizzuto et Giuranna (2001) décrivent en termes d'iconicité dynamique est abordé au même moment, selon un autre point de vue, par Rachel Sutton-Spence (2005a) qui verra en elle les mécanismes de création de néologismes. Il s'agit là, selon elle, d'une figure stylistique importante de la création signée. Voyons comment elle structure, pour sa part, l'analyse des oeuvres signées.

1.2.3.3 Les travaux de Sutton-Spence : échafauder une méthode d'analyse globale
 Rachel Sutton-Spence est la chercheuse qui, parmi les formalistes, mène la démarche de recherche la plus soutenue. Ses premiers textes d'analyse concernant la poésie sont parus dès 1993, bien que la plupart aient été publiés à partir de 2001. On doit à Rachel Sutton-Spence (2005a) la rédaction du tout premier livre consacré entièrement à la poésie signée. Ce livre propose une méthode d'analyse qui permettrait de réaliser une analyse complète d'une oeuvre. En effet, quoique prenant la suite elle aussi des études fondatrices de Klima et Bellugi, Sutton-Spence en élargit l'approche. Si la

méthode propose, d'une part, dans la continuité des études préalables, d'analyser les oeuvres poétiques au niveau sublexical, elle inclut également d'autres niveaux d'appréhension des oeuvres dont certains sortent du cadre linguistique pour rejoindre les préoccupations des non-formalistes.

On tend, avec Sutton-Spence, vers le développement des outils qui permettront une évaluation globale des oeuvres signées. Ainsi, sa grille d'analyse, construite essentiellement sur l'observation du travail de Dorothy Miles, comprend huit catégories guidant l'analyse de l'oeuvre. Celles-ci incluent 1) la description des procédés de répétitions survenant au niveau phonologique comme syntaxique, 2) l'analyse des charpentes structurantes de l'oeuvre comme le travail de symétrie et d'équilibre et 3) l'examen de figures stylistiques comme la création de néologismes, 4) les jeux d'ambiguïté et 5) l'usage de métaphores et d'allusion. S'ajoute également une analyse 6) des thèmes abordés et 7) de la performance de l'auteure, puisqu'un poème signé est, par nature incarné, puis, finalement 8) le rapport existant dans l'oeuvre entre les langues des signes et vocales. Dans l'oeuvre de Dorothy Miles, par exemple, le mélange entre les deux est important. Miles disait qu'ayant grandi en anglais et ayant appris des langues des signes plus tard au courant de sa vie, son mode d'expression spontané passait fluidement de la BSL à l'ASL ou à l'anglais, les mélangeant même parfois. Dans ses oeuvres, elle travaille cette coexistence entre les langues et cherche à produire des figures dont les effets distincts selon les langues se superposent. (Sutton-Spence 2005b) Étant donné le contexte socioculturel, ce rapport entre les langues est fréquemment en tension linguistiquement et/ou politiquement. Sans donner des repères qui soient généralisables pour en rendre compte, Sutton-Spence invite à considérer le contact entre les langues comme un enjeu pertinent des analyses critiques des oeuvres.

Une fois cette synthèse publiée, Sutton-Spence poursuit la démarche de recherche. Elle approfondit la question de la constitution des métaphores et explore d'autres

figures de style fréquentes en poésie signée. Elle s'attarde plus particulièrement à celles qui s'appuient sur cette capacité des langues des signes à animer, en les personnifiant, des objets inanimés ou à manipuler des concepts abstraits comme s'il s'agissait d'objets. Michiko Kaneko a repris après elle l'examen de l'usage de la symétrie, avant de s'intéresser à l'allitération puis à la métaphore, tandis que Sutton-Spence étendait le regard porté sur la fonction poétique du langage à l'étude de l'humour.¹⁵

Tâchons de saisir ce qu'ajoutent ou déplacent les travaux de Sutton-Spence à la connaissance construite jusqu'ici. Notons au passage que, tout au long de sa démarche, Sutton-Spence développe son analyse en s'appuyant principalement sur les oeuvres de Dorothy Miles. En filigrane de ses travaux s'est donc construite l'analyse la plus approfondie de l'oeuvre d'une poète dont nous disposons. Remaniant ses écrits, nous aurions en main la matière première nécessaire à la rédaction d'une toute première monographie consacrée à l'oeuvre d'une poète signeuse. Notons également que, cette fois, l'analyse proposée est entièrement endogène. Elle est issue d'observations d'oeuvres signées, et les correspondances ou comparaisons faites entre les oeuvres ou entre des théories puisent dans un répertoire uniquement signé ou concernant les langues des signes.

Pour qualifier ce qui distingue le langage poétique du langage conversationnel, Klima et Bellugi ont parlé de distorsion, Ormsby d'excès, Sutton-Spence parlera de déviance et de parallélisme. Se référant aux travaux de Leech (1969), elle définit la poésie

¹⁵ Le *Center for Deaf Studies* à l'Université de Bristol, où travaillaient les deux chercheuses, consacrait tout un pan de son programme de recherche à l'analyse de la poésie. Le centre était également actif dans l'organisation d'ateliers de formation, de création ainsi que d'événements de diffusion. Le centre a été fermé par l'administration de l'université en 2013, ce qui a mis un terme à ses activités. <http://www.bris.ac.uk/deaf/english/about/>

comme étant une mise à distance du langage quotidien. Selon cette définition générale, la poésie est essentiellement une démarche de mise à l'avant-plan du langage, c'est-à-dire des structures qui, en temps ordinaires, sont masquées par la dominante de l'attention portée au sens. Elle fait ce choix parce que, dit-elle, les principes proposés par Leech offrent aux linguistes une méthode pour aborder la poésie qui utilise les outils propres à leur discipline. Grâce à eux, les linguistes pourront rendre compte de la dextérité des poètes à manier les codes de la langue. Les artistes seront à même de décrire les techniques et procédés mis en place pour atteindre ce que Sutton-Spence appellera un sens augmenté, magnifié. Ce que doit cerner l'analyste, ce sont les stratégies employées par les poètes pour dévier ou se dégager des normes ordinaires, voire rompre avec elles, repoussant les limites des conventions d'usage. Tant sur le plan de la forme que sur le plan du sens, le poétique réside, selon cette posture analytique, dans son caractère inhabituel. C'est par ce biais, donc, que Sutton-Spence construira son approche de la poésie signée. Selon ce cadre d'analyse, elle estime qu'il y a deux façons générales de se dérober à la norme : 1) la déviance, c'est-à-dire la création de structures irrégulières qui échappent à l'usage standard du langage, ou à l'opposé 2) le parallélisme, c'est-à-dire l'imposition d'une structure si régulière et contrôlée qu'il ne pourrait jamais en être ainsi en langage spontané.

1.2.3.3.1 Parallélisme

Commençons par ce dernier, le parallélisme. Avant d'y plonger, cependant, précisons encore que si Sutton-Spence s'intéresse en effet au travail formel de la langue réalisé par les poètes, elle aborde davantage l'étude des formes en relation avec ce qu'elles apportent (Sutton-Spence privilégie, elle, le terme « ajouter ») au sens. Il n'est ainsi pas tant question pour elle de faire uniquement une description systématique de la mécanique des procédés, mais bien de comprendre leur rôle sémantique. Ainsi, lorsque comme ses prédécesseur.es, elle analyse les patrons de répétitions de traits sublexicaux, son intérêt n'est pas de retrouver des figures correspondantes entre

langues des signes et langues vocales, à en démontrer la fréquence d'apparition, à découvrir des règles stables et généralisables pour parvenir à segmenter ou à ordonner et articuler les différentes parties constitutives de toute oeuvre poétique. Elle cherche plutôt à mettre en lumière leur force connotative, et ses analyses d'oeuvres visent surtout à démontrer la manière dont ces patrons participent du message. Cette intention, nous le verrons, traverse toute sa démarche. Ainsi, selon Sutton-Spence la motivation qui doit guider une critique d'oeuvre est l'identification de l'intention du ou de la poète, du message transmis et l'évaluation de son impact sur le public.

Toutefois, cela ne restreint pas sa contribution à la description minutieuse des procédés poétiques intervenant au niveau sublexical et sur laquelle ont beaucoup travaillé ses collègues. Sutton-Spence entre notamment en discussion avec Valli concernant la rime par paramètre. Elle fait remarquer qu'on peut, en effet, estimer, comme Valli, que lorsqu'on choisit des signes caractérisés par le partage d'un ou plusieurs paramètres, l'effet poétique résultant peut s'apparenter à la rime. Elle invite toutefois à reconnaître que ces figures de style existent seulement étant donné la nature séquentielle des langues orales dont les patrons de répétitions font varier la combinaison de deux éléments, la consonne et la voyelle. Or, dit-elle, il n'existe pas de correspondance réellement possible en langues des signes, notamment puisque les différents paramètres sont au nombre de trois plutôt que de deux — la configuration, le mouvement, le lieu d'articulation — ce qui augmente le nombre d'agencements possible. De plus, ils apparaissent simultanément dans les signes plutôt que successivement comme dans les mots des langues orales. Deux signes peuvent partager, par exemple, la même configuration et le même mouvement, et avoir un lieu d'articulation différent. Pour créer un parallélisme effectif, il faudrait, le segment

suisant, retrouver entre deux autres signes l'agencement identique. Cette complexité réduit la prédictibilité et la régularité des parallélismes d'un segment à l'autre.¹⁶

En comparant les combinaisons possibles dans chacune des modalités des langues, vocales ou signées, Sutton-Spence se montre encore plus réservée que ses collègues Blondel et Miller. Elle avance que si l'on admet une correspondance, il pourrait être plus adéquat de dire que, lorsqu'il y a jeu de répétition s'appliquant simultanément à deux ou trois paramètres, la figure analogue serait la rime. Si, cependant, un seul paramètre est en jeu, le procédé renverrait plutôt à l'assonance ou à l'allitération. L'analogie, selon elle, s'arrête pourtant ici et l'idée de la segmentation en vers, tel qu'esquissée dans la discussion entre Valli et la dyade Blondel et Miller, continue de lui poser problème. Elle estime notamment qu'il n'existe toujours pas de tradition de versification métrique en poésie signée sur laquelle on pourrait s'appuyer pour la résoudre. Les poètes seraient, selon ses observations, encore en train de développer des manières de jouer avec l'accentuation et le rythme.

En revanche, ce qu'il lui semble possible d'observer dans l'intervalle, c'est la résonance entre la forme et le sens qui s'installe dans les jeux de répétition régulière des paramètres. Sutton-Spence considère, en effet, que les paramètres eux-mêmes sont parfois connotés et qu'un travail conscient de répétitions ou de variations peut en intensifier la force amplifiant ainsi la charge émotive du message porté par le récit, le phonosymbolisme mentionné plus haut, mais que Sutton-Spence ne désigne pas par ce terme. Dans *Analysing Sign Language Poetry*, elle illustre par de multiples exemples ce redoublement du sens occasionné par les patrons formels que façonne la poète, et ce, pour chacun des paramètres. On déce, dans le sous-texte, la référence à

¹⁶ Notons que Sutton-Spence exclut ici de sa démonstration l'orientation de la paume dont la dépendance à d'autres paramètres rend, selon elle, l'analyse problématique.

la superstructure de Klima et Bellugi, comme si cependant, Sutton-Spence l'intégrait et en faisait une conséquence du travail effectué à l'échelle de la structure interne. Elle expose, par exemple, le procédé en mettant en évidence l'utilisation prédominante des configurations [V], [I], [Y], [G']¹⁷ ainsi que le [8 ouvert] dans le poème *Total Communication*. Toutes ces configurations partagent une forme en pointe dont la persistance tout au long du poème donnerait, à la réception, la sensation qu'on manipule un objet acéré. Selon Sutton-Spence, ceci exacerbe l'émotion exprimée par le poème, à savoir la douleur au moment du constat d'une impossible communication entre la narratrice et sa personne aimée. Par d'autres exemples encore, Sutton-Spence démontre que Miles fait usage de signes à configurations ouvertes, mains ouvertes, lorsqu'il s'agit de donner une connotation positive au poème et de signes à configurations fermées, poings fermés, lorsqu'elle exprime des émotions négatives. La connotation inhérente à chacun des paramètres serait en somme construite par l'accumulation d'une forme, d'une tension musculaire, de la récurrence d'une trajectoire ou de tel mouvement interne du signe, de la prédominance ou du contrôle de l'ordre d'apparition des lieux d'articulation, et ce, bien sûr, en relation avec le message.

Sutton-Spence identifie également une autre forme de parallélisme agissant cette fois, à l'échelle lexicale, morphosyntaxique ou discursive. À ces niveaux, la régularité inhabituelle conférée au texte peut passer par un travail de création de symétrie et de maintien d'équilibre. Sutton-Spence, et Kaneko à sa suite, se donnent comme cadre de référence un certain rapport conventionnel à la symétrie qu'elles comprennent comme étant culturellement largement accepté ainsi que stable à travers les époques. Pour le poser, elles s'appuient sur des textes de Weyl (1952), Bochner (1973) et McManus

¹⁷ Voir les illustrations des configurations manuelles en annexe.

(2002). Selon ces auteurs, l'Occident, depuis la Grèce antique, associe la symétrie à l'harmonie et, avec elle, à la beauté, à la vérité et à une série de valeurs à forte connotation positive. Nos référents culturels en sont imprégnés, disent-elles, et c'est à l'intérieur de ce cadre de référence que créent les poètes signeurs. C'est également celui-ci qui sera actif au moment de la réception et de la compréhension des poèmes. Sutton-Spence et Kaneko estiment donc que c'est en raison de cet héritage qu'il convient de décrire les techniques privilégiées par les poètes pour créer de la symétrie et discuter de la fonction symbolique conférée à celle-ci.

Déjà, on sait que le langage courant, en langues des signes, est marqué par des constructions symétriques, encouragé en ce sens, selon Sutton-Spence, par l'anatomie du corps. Les signes bimanuels y seraient presque deux fois plus fréquents que les signes monomanuels (62 % contre 37 %). De plus, on observe que la fréquence d'utilisation de signes bimanuels augmente en poésie par rapport au langage conversationnel, ce qui confirmerait la tendance des poètes à rechercher cette harmonie classique, repère stylistique de Sutton-Spence et de Kaneko. En effet, selon les études de Russo et coll. (2001) pour la LIS, et de Napoli et Wu (2003) pour l'ASL, les poètes semblent favoriser le choix de signes bimanuels et choisissent fréquemment d'articuler à deux mains un signe habituellement unimanuel. Il leur arrive également de maintenir active la main non dominante afin de garder la trace d'un énoncé précédent, ou de porter, par encodage simultané, un message complémentaire. Cet engagement bilatéral du corps, qu'on retrouve en langage courant, mais qui s'accroît en poésie, est le matériau de base nécessaire à l'établissement d'équilibres symétriques.

Cette symétrie peut être temporelle. En cela, la création signée rejoint la création en langues vocales. Pour y parvenir, il s'agit de veiller à un équilibre des durées, créé soit par le choix de signes spécifiques ou d'agencement de signes selon leurs rythmes (les variations au niveau du paramètre) ou durées (des trajectoires) intrinsèques, soit en

procédant par modulations rythmiques (en imposant au rythme qui serait naturel en conversation des accélérations, ralentissements ou toute autre forme d'altérations temporelles). La mise en place de motifs structurés de répétitions permet de créer des symétries temporelles. Celles-ci peuvent également être le fait d'interventions au niveau morphologique. Mentionnons par exemple, pour illustrer ceci, l'utilisation de paires de signes qui sont des images temporelles miroirs.¹⁸ Certains procédés par contrainte dont nous avons parlé précédemment interviennent aussi à ce niveau; c'est le cas du palindrome, pour n'en nommer qu'un.

La symétrie peut également être spatiale. En effet, ce qui singularise les langues des signes par rapport aux langues vocales est leur incorporation. Cette inscription corporelle rend possible un arrangement spatial des éléments linguistiques, ce que ne peuvent pas les langues vocales. Comme ces arrangements peuvent se faire selon chacun des trois axes : sagittal (divisant le corps en deux parties latérales, droite et gauche, c'est le plus fréquent), frontal (divisant le corps en deux parties antérieure et postérieure) et transversal (divisant le corps en deux parties supérieure et inférieure), ce sera là autant d'occasions de construire de la symétrie... ou de la rompre. Ces équilibres symétriques, comme leur absence d'ailleurs, seront autant de leviers d'évocation symbolique agissant sur chaque segment du poème ou sur le tout. D'innombrables possibilités s'offrent ainsi aux poètes, d'autant plus que cette symétrie peut être complète ou partielle. En effet, un signe bimanuel peut être entièrement symétrique : même configuration manuelle sur chacune des mains, même orientation

¹⁸ Prenons par exemple les énoncés « Tu me donnes » et « Je te donne ». En LSQ, par exemple, « Je te donne » est signé en éloignant la main repliée, doigts rassemblés et allongés et pouce rabattu sur le majeur, de soi vers l'autre dans un geste de don. Le signe pour « Tu me donnes » est identique pour tous les paramètres sauf en ce qui concerne le mouvement. Ce dernier, inversé par rapport au premier énoncé, part de l'autre pour venir vers soi. Ces similarités et cette distinction en font une paire symétrique.

de la paume, même lieu d'articulation. Mais il peut également n'être que partiellement symétrique, c'est-à-dire par exemple, même configuration manuelle aux deux mains, même orientation de la paume, mais un lieu d'articulation différent. On peut décliner ainsi tous les cas de figure. En plus de ces arrangements simultanés, la symétrie peut également être séquentielle en localisant, par exemple, un signe (qu'il soit uni ou bimanuel) à un certain endroit dans l'espace et en posant le suivant à l'endroit opposé. La possibilité de convoquer, par des jeux de symétrie ou de dissymétrie, les connotations symboliques qui leur sont conventionnellement attribuées, ajoutant au ou interférant avec le sens premier du texte, se conjuguent avec les métaphores spatiales courantes. En langues des signes comme en langues vocales, par exemple, le haut est généralement associé à des concepts à connotations positives tandis que le bas est associé à des concepts à connotations négatives ; de même, l'avant est associé au futur, l'arrière au passé.

1.2.3.3.2 Déviance

Malgré qu'elle relie ces structurations formelles à des intentions sémantiques, Sutton-Spence estime que le parallélisme concernerait surtout un travail de la forme, alors que la déviance serait surtout mise en oeuvre pour intervenir au niveau du sens. À cet effet, la poésie signée serait marquée d'un foisonnement de néologismes et les poètes affectionneraient cultiver l'ambiguïté. La déviance, pour Sutton-Spence, désigne toute intervention linguistique qui éloigne l'énoncé du langage conversationnel commun. On peut y parvenir de différentes manières, par la création de néologismes par exemple. Ces écarts créent des ambiguïtés conférant à l'énoncé un sens qui se dégage ou s'ajoute au sens premier. Là réside notamment la qualité poétique du discours.

Rappelons que Sutton-Spence nomme néologisme ce qui correspond essentiellement à l'iconicité dynamique décrite par Russo, Pizzuto et Giuranna. Remarquons également, puisqu'il m'intéresse de retracer le fil de la construction de la critique, que si Sutton-Spence mentionne, dans ce chapitre de son livre, l'analyse de Russo, Pizzuto

et Giuranna, elle n'en adopte ni l'approche ni le vocabulaire sans toutefois justifier explicitement les raisons de cette distanciation. Elle s'intéresse néanmoins elle aussi aux signes dits productifs, qu'elle définit, pour sa part et dans ce contexte, ainsi :

Les signes productifs, dit-elle, sont des néologismes qui proviennent du coeur même des langues visuelles. Créer des images à partir du matériau brut d'une langue visuelle est la pierre angulaire des relations entre forme et sens en langues des signes (Sutton-Spence, 2005, p.84).¹⁹

Selon Sutton-Spence, la créativité lexicale qu'ils permettent, la recherche d'une virtuosité et cette volonté d'exploiter au maximum les capacités de faire image des langues des signes représenteraient, pour les poètes, une célébration active de la vitalité et la singularité des langues des signes. Le désir de saisir des images fortes, la liberté que se donnent les poètes pour innover, les autorise implicitement non seulement à faire preuve de créativité dans les limites conventionnelles de la langue, mais bien à en enfreindre, parfois radicalement, les règles phonotactiques. Cette capacité qu'ont les langues des signes de faire image, ajoute Sutton-Spence, permet davantage que le seul récit d'une situation. Elle rend directement et concrètement perceptibles l'expression des personnages, l'environnement spatial, et le déroulement des événements. Selon elle, ceci occasionne non seulement la réception d'une histoire, mais bien un partage d'expérience. C'est dans cette sensibilité, notamment, que deviennent visibles les différences d'approche entre Russo et coll. et celle de Sutton-Spence. L'une et l'autre ne sont pas exclusives, mais alors que la première décrit le procédé, la seconde cherche en même temps à rendre compte de la motivation artistique des oeuvres décrites.

¹⁹Traduction libre de « Productive signs are neologisms that come from the heart of visual languages. Creating visual images from the raw material of a visual language is the bedrock of the form and meaning relations in sign languages. »

Poursuivons le raisonnement en adoptant la perspective développée par Sutton-Spence et reprenons, pour ce faire, les deux exemples qu'elle choisit. Ceci nous permettra de saisir ce qu'elle entend par néologisme et ainsi en extraire les outils utiles à la critique :



Figure 0.4 Images tirées de Sutton-Spence, 2001, p. 65.

Miles prend donc, comme on le voit ici, certaines libertés avec l'usage conventionnel des signes courants et s'autorise à rompre les règles phonotactiques convenues. En effet, aucun signe bimanuel ne s'articule au coude tel que le fait Dorothy Miles pour représenter le reflet de l'arbre dans l'eau. Jamais non plus un signe ne couvrira entièrement le visage comme elle le fait, assimilant de surcroît les signes pour [NOIRCEUR] et [CHAUVE-SOURIS] semblables en BSL. Dans le premier exemple, Miles capte en un geste une représentation simultanée de l'arbre et son reflet. Elle imite ainsi la situation telle qu'elle se présente, dans la nature, au regard des promeneurs. Saisissant l'image ainsi, elle tente de provoquer, chez les spectateurs et spectatrices, la réminiscence d'une expérience commune. Dans le second exemple, l'effet recherché passe par d'autres voies cognitives. Il ne s'agit pas tant d'activer une mémoire que de faire éprouver de la peur au public en lui faisant imaginer une expérience troublante : se voir, plongée dans le noir, assallie par une chauve-souris qui s'accroche à son visage et le recouvre complètement.

Selon l'auteure, l'ambiguïté prisée par les poètes résulte de l'emploi de ces jeux de signes ainsi que d'autres formes véhiculant des connotations polysémiques. En

langues des signes, ce sont les capacités iconiques de la langue qui les rendent possibles. Pour les formuler, différentes techniques peuvent être utilisées. L'une d'entre elles consiste à choisir des signes dont la forme est similaire et d'altérer légèrement l'un ou l'autre des traits phonologiques afin de façonner d'apparents homomorphes.

Sutton-Spence range aussi, dans la catégorie nommée « ambiguïté », les jeux de perspectives et d'échelle. On en voit un exemple dans l'image ci-dessus.

En BSL (comme en ASL ou en LSQ), le signe référent pour l'arbre illustre sa forme. Dans le signe référent, l'avant-bras gauche serait à l'horizontale représentant le sol, la main à plat paume vers le sol sous le coude comme marquant son lieu d'enracinement. Si l'on retourne cette main paume vers le haut, on se retrouve à littéralement tenir un arbre au creux de la main.

De plus, par un procédé similaire, on peut en langues des signes agir concrètement sur des concepts abstraits. Il suffit de présenter le signe référent et de le situer dans l'espace pour lui donner une consistance physique. Il devient dès lors possible, et ce littéralement, de le prendre, le déplacer, le transformer, etc. Ainsi la langue des signes, et a fortiori la poésie, vient jouer avec et se jouer des frontières conceptuelles entre le concret et l'abstrait. Ces exemples permettent déjà d'envisager la puissance d'évocation de ces jeux formels visuels. J'élaborerai d'ailleurs davantage à leur sujet dans le prochain chapitre consacré à une oeuvre du *Flying Words Project* qui en fait un usage important.

1.2.3.4 La métaphore

Sutton-Spence appelle « poètes de communauté », ces poètes dont l'oeuvre expriment une réalité qui leur est singulière tout en étant partagée par la communauté à laquelle ils et elles s'adressent. Selon l'auteure, les poètes dans les communautés sourdes occuperaient principalement cette position, et leur fonction consisterait en la

consolidation des identités collectives et individuelles. Leurs oeuvres, et les événements pendant lesquels elles sont performées, permettent au groupe de faire communauté en construisant un patrimoine mémoriel et expérientiel partagé. Ainsi, lorsqu'elle consacre un chapitre à la métaphore, en en faisant une catégorie d'analyse à part entière, Sutton-Spence affirmera que la stratégie la plus fréquemment utilisée pour sceller l'appartenance identitaire passe, dans la poésie, par la création de métaphores ou d'allégories. Selon ses observations ces figures de style ont, de façon récurrente dans les oeuvres signées, pour principale fonction d'exprimer une identité Sourde, de valoriser la langue des signes ou de rendre compte de l'expérience de la communauté en lutte pour sa reconnaissance et pour l'obtention ou le respect de ses droits. Elle serait, en somme, le véhicule premier des thématiques des oeuvres.

La fonction de la métaphore ainsi établie, elle cerne ensuite quelques caractéristiques structurelles des langues des signes qui lui permettent d'opérer d'une manière singulière. Ainsi, Sutton-Spence estime, par exemple, qu'une différence cruciale entre les langues vocales et les langues des signes réside dans le fait que les relations de comparaisons établies entre les termes mis en jeu par la métaphore sont, dans une langue des signes, perceptibles concrètement et directement puisque visuellement. Dit autrement, la métaphore, dans les langues des signes, trouve sa source dans des similarités visuelles qu'elle manifeste au regard, c'est-à-dire par l'entremise du même sens. Pour le démontrer, Sutton-Spence donne l'exemple de la comparaison faite entre les branches d'un arbre qui, comme des doigts, effleurent et touchent le ciel. Comme on peut le voir dans l'illustration montrée plus haut, dans le signe arbre, les doigts représentent les branches et les deux éléments, doigts et branches, se désignent simultanément de manière littérale.

Sutton-Spence invite également, de manière à les comprendre pleinement, à recevoir les métaphores et comparaisons en tenant compte du contexte culturel bien sûr, mais également linguistique des formes. Dans la métaphore, nous dit Sutton-Spence,

comme il en a été question dans la mise en place de parallélismes, les formes utilisées transportent avec elles la charge et la connotation que leur confèrent leurs différentes occurrences dans la langue. La forme longiligne du doigt qui forme ici les branches de l'arbre, désigne d'une part littéralement les doigts eux-mêmes et renvoie au même moment à ce que représentent les doigts et la main pour une communauté dont la langue, toujours menacée, toujours revendiquée, est gestuelle. D'autres significations peuvent aussi surgir de l'usage de cette forme. Elle est, dans la langue, le classificateur qui permet de désigner l'action d'un être humain comme celui qui désigne la trajectoire rectiligne d'une entité abstraite comme le rayon de lumière ou la transmission télépathique d'une pensée. La métaphore doit donc être envisagée au-delà de la relation symbolique entre les deux objets qu'elle lie, mais également sous l'angle spatial et sous l'angle visuel. Une élaboration des outils pour la critique d'une oeuvre signée devrait tenir compte de cette dimension, nous dit-elle.

1.2.3.5 La performance

La dimension performative est inhérente à toute énonciation en langues des signes. Elle fait, de toute évidence, l'objet d'une attention particulière lors de la création et de la présentation d'une oeuvre devant public. Celle-ci capte l'attention de Sutton-Spence, comme celle de Rose, qui a l'intuition que résident dans l'analyse de celle-ci les éléments de réponse aux questions soulevées par les langues des signes quant au rapport entre corps et langage, entre corps et texte, et donc conséquemment, quant au statut de l'auteur de l'oeuvre. En langues des signes, il est difficile de faire la distinction entre le texte et la performance. Rose dit que si le texte est « le mot original d'un auteur » alors, nous pouvons avoir un « texte performé » qui inclurait tous ses aspects d'articulation, de gesticulation et de mise en scène. Le texte, dans ce cas, comprendrait sa dimension performative et ne saurait en être dissocié. Dès lors, lorsqu'une personne reprend une oeuvre signée, sa manière de bouger, de signer, altère forcément le texte original. Rose et Sutton-Spence demandent : à partir de

quand dans l'interprétation doit-on considérer qu'il y a transformation du texte original de telle sorte qu'il ne peut plus être considéré comme tel ?

Les propositions de Rose et de Sutton-Spence sont contraires à celle de Leech qui pose le problème en ces termes : en anglais, dit-il, la « performance » est clairement étrangère ou superflue au poème étant donné que le poème est ce qui est donné sur une page imprimée faisant abstraction de toutes inflexions, intonations particulières qu'un performeur pourrait lui donner alors en le lisant, tout comme Hamlet existe indépendamment du jeu de l'acteur, et de la production théâtrale. Les deux auteures estiment qu'une telle distinction ne peut être faite et que cela reposerait en effet sur une spécificité des langues des signes. Cependant, chacune procédera pour arriver à cette conclusion par le biais d'un raisonnement différent. Rose dira, par exemple, que l'abstraction sur la page imprimée est toujours une *traduction* (elle souligne) du poème signé puisqu'il est nécessaire pour y parvenir d'en passer par une langue vocale. Cette traduction ne peut, selon elle, en aucun cas être tenue pour équivalente à la version originale. Elle soutient que l'oeuvre signée ne peut exister que dans sa version performée. La question qui en découlera sera la suivante : est-ce que sa performance par une autre personne que son auteur peut exister sans dévoyer l'oeuvre?

Sutton-Spence, pour sa part, pose la question sans la résoudre. Elle se borne à affirmer que, synthèse faite des écrits, la question demeure ouverte. Elle prendra plutôt le parti d'aborder la performance du point de vue de la réception et dirigera ainsi son analyse vers la compréhension de la « manière dont les signeurs utilisent la performance dans le but de faire un effet sur le public » (Sutton-Spence 2005a,

129)²⁰. Le paradoxe de cette formulation est bien que si les signeurs *utilisent* la performance dans le but de *créer un effet*, c'est bien que ce caractère performatif reste considéré comme un outil extérieur, dissocié de son rapport au langage, et non comme une partie intégrante du texte (je souligne).

Ainsi, la façon dont Sutton-Spence aborde la question de la performance l'amènera plutôt à revenir sur le rôle de « poète de communauté » et par là même, sur la nécessaire adhésion émotionnelle que celui-ci doit générer chez le public pour accomplir sa fonction. Ainsi, elle identifiera un certain nombre d'attentes du public envers l'oeuvre qui lui est présentée : le public doit avoir du plaisir, il doit en second lieu comprendre le poème et éventuellement, mais c'est accessoire, apprécier un usage sophistiqué du langage. Ce qui compte, c'est d'abord et avant tout la possibilité de s'identifier au narrateur ou à la narratrice et de vivre une adhésion émotionnelle avec l'histoire racontée.²¹ Elle va répertorier dans la foulée un certain nombre de conseils techniques formulés par Dorothy Miles à l'intention de jeunes poètes, de manière à ce que leur performance scénique puisse répondre à de telles attentes. Ces conseils sont des recommandations élémentaires d'alignement postural, d'amplitude de mouvement pour permettre à un public éloigné de percevoir les signes, de conscience du rythme tant pour permettre au public d'avoir le temps de recevoir le texte que pour ponctuer le récit de manière à le rendre dynamique. Un de ces conseils concerne l'étape de création et invite les poètes en herbe à choisir du vocabulaire simple ou dont on est certain que le public puisse le comprendre.

²⁰ La citation complète est « In this chapter we will consider the various elements of performance that form an essential part of sign language poetry, and see how signers use their performance of the poem to create an effect on the audience ».

²¹ Notons que ce sont des attentes supposées. Le texte ne contient aucune information quant à la méthode par laquelle on a identifié ces attentes, ni aucune référence bibliographique portant sur la réception des oeuvres. Elles semblent parvenir à des conclusions libres tirées soit de son expérience comme public soit d'hypothèses préalables quant à la phénoménologie de la réception des oeuvres.

Bien que Sutton-Spence pose dès l'ouverture du chapitre qu'elle lui consacre qu'en langues des signes la *performance* est indissociable de l'énonciation, elle choisit néanmoins d'adopter une définition plus restrictive. Le mot *performance* est donc utilisé, dans ce chapitre comme dans le livre, dans le sens d'événement théâtral, de dispositif scénique et d'exécution devant public d'une oeuvre à représenter. Pour elle, des procédés poétiques comme la personnification ou l'anthropomorphisation d'un objet sont considérés comme des éléments de *performance* et non comme des figures de style.

C'est principalement pour participer à la formulation de réponses à cette question laissée irrésolue que je tenterai, au chapitre trois de la portion théorique de cette thèse-intervention, de proposer un outil d'analyse de la poésie signée qui puisse embrasser la relation inextricable entre corps et langage. Avant d'y parvenir, cependant, synthétisons ce que les approches formalistes ont développé comme outils utiles à une critique de la création signée, puis parcourons ce que d'autres approches exploratoires ont également dégagé.

1.2.4 Conclusion partielle

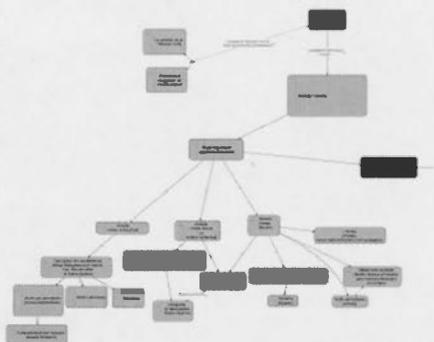
L'objectif de cette recension des écrits, rappelons-le, est de parcourir les textes des théoriciens et théoriciennes qui se sont intéressées à l'analyse de la poésie signée afin de comprendre comment s'est construite cette connaissance de manière à en extraire les outils utiles au développement d'une critique d'oeuvres signées dans une perspective artistique. À ce jour, les textes d'analyse d'approche formaliste ont une démarche mixte. Il s'agit le plus souvent autant, voire davantage à cette étape-ci, de développer les outils d'analyse des oeuvres que d'en faire la critique. Autrement dit, la critique des oeuvres d'art commence à émerger des travaux qui développent les outils nécessaires pour y parvenir. Dans les analyses parcourues dans cette section, si la visée des auteur.es est directement ou indirectement de faire en sorte que la création en langue des signes soit finalement vue comme telle et puisse être discutée,

commentée à ce titre et mise en relation avec d'autres oeuvres d'art, le contexte à l'intérieur duquel se développe l'analyse fait en sorte qu'il est beaucoup question des structures de la langue, de la fonction poétique du langage, mais pour le moment, encore peu d'art. Les études portant sur la création poétique signée sont publiées dans les revues spécialisées sur les langues des signes spécifiquement, et les recherches bibliographiques pour en trouver des traces dans des revues de critique littéraire ou d'art sont infructueuses. Parmi les textes parcourus jusqu'à maintenant, celui d'Ormsby propose la critique littéraire d'une oeuvre de Valli. Sutton-Spence, pour sa part, dégage des éléments pour une sociologie de la création narrative signée. Cependant, lorsque Klima et Bellugi, Valli, Blondel et Miller, le trio Russo Pizzuto et Giuranna, Sutton-Spence (en partie) analysent des segments d'oeuvres poétiques, c'est pour les décrypter, ce sont les connaissances en linguistique qui sont développées. Ces connaissances sont essentielles, mais encore insuffisantes pour servir une démarche de critique d'oeuvres dans une perspective artistique.

Sur le plan politique, suivant le fil de l'évolution des approches formalistes, un seuil a été franchi. La validité des langues des signes n'est plus à prouver, ni leur légitimité. La stratégie qui consiste à montrer l'équivalence entre les procédés employés dans une oeuvre signée avec ceux employés dans des oeuvres en langues écrites dont la qualité est reconnue, si elle peut être encore nécessaire, n'est plus obligatoire. Ce seuil franchi, on voit poindre la possibilité d'adopter d'autres stratégies. Parmi celles-ci se trouve la diffusion de critiques d'oeuvres qui renverraient à un ensemble d'outils d'analyse développés spécifiquement pour rendre compte de la création en langues des signes. Petit à petit, nous pourrions voir apparaître un nombre grandissant de critiques qui traitent sur un pied d'égalité les oeuvres créées en langues vocales et celles créées en langues des signes. Cela nous donnera l'occasion d'explorer ce que ces nouveaux outils d'analyse peuvent apporter à l'analyse d'un corpus en langues vocales. Cependant, pour accomplir ce projet, beaucoup reste encore à développer.

Placée, aujourd'hui, devant le projet de rédaction d'une analyse d'oeuvre signée, en se référant aux outils proposés par les formalistes, de quoi dispose le ou la critique?

Parcourons la synthèse des outils disponibles pour la critique dont nous disposons jusqu'à maintenant.



(Note pour le jury : cliquer sur l'image vous amène au site où il sera possible de l'ouvrir dans une visionneuse externe ou de la télécharger, ce qui permet de l'agrandir au besoin) :

Ces outils en main, la critique est en mesure de faire une analyse thématique de l'oeuvre et de discuter, comme le fait Sutton-Spence, de sa relation avec l'histoire des Sourds en empruntant un angle sociolinguistique ou comme le fait Ormsby en mettant en relation l'histoire singulière des Sourds avec d'autres éléments de l'histoire humaine en général. Comme Ormsby également, elle peut déceler si la forme du poème choisi correspond à une forme conventionnelle et voir s'il peut être inscrit dans des courants littéraires connus dans les langues vocales.

Commençant, par exemple, par une analyse des figures, la critique peut faire ressortir dans l'oeuvre l'usage de métaphores spatiales ou de motifs symboliques qui étend la portée de l'histoire racontée au-delà du récit. S'intéressant à la structure de l'oeuvre, elle peut déceler si se dégage une superstructure cinétique, et s'il y a un travail de symétrie ou, au contraire, une rupture de symétrie sur les plans spatial et temporel. Approchant la loupe, elle peut faire une analyse au niveau sublexical pour faire ressortir, s'il y a lieu, l'occurrence de parallélismes formant des motifs visuels,

spatiaux ou cinétiques ou qui, encore, peuvent porter une connotation symbolique. Au niveau lexical, la critique a en main deux façons d'aborder le travail des signes productifs : 1 — les comprendre, comme Sutton-Spence, comme des instruments de création de néologismes, et s'intéresser à la polysémie qui s'en dégage ou aux effets émotionnels qu'ils cherchent à produire, ou 2 — les envisager comme Russo, Pizzuto et Giuranna et, dès lors, analyser l'iconicité dynamique qu'ils rendent possible.

Par ailleurs, des questions connexes commencent également à émerger des analyses formalistes. Par exemple, la question de la traduction et celle de l'influence d'une langue sur l'autre, quand les oeuvres sont bilingues, restent entières. Une autre question, plus immédiatement traitable, est celle de la performance, du caractère incarné des poèmes signés et de la difficile dissociation du texte. Avec elle se pose la question de l'auteurship, de ce qu'il advient du texte original lorsqu'il passe dans un autre corps.

Pour s'outiller davantage et notamment pour aborder cette dernière question, voyons une autre série de recherches qui adoptent une stratégie plus exploratoire. Les parcourir permettra d'enrichir ce guide de lecture critique des oeuvres.

1.3 L'approche exploratoire

Si les théories formalistes sont convergentes, celles que nous appellerons ici exploratoires sont divergentes. On rassemble sous cette bannière toute étude qui, partant d'un objet poétique signé, cherche à dégager les pistes à défricher puis à développer dans le but de parvenir à une critique cohérente et complète. Autrement dit, là où les théories formalistes appréhendent la poésie par le biais d'une approche analytique équipée, pour le moment, des outils de la linguistique, les autres, liées par une question générale commune et générant autant de méthodologies que d'avenues explorées, construisent leur discours au fil des processus. Suivant cette approche, on demande : « Qu'est-ce que chacune des composantes de la poésie signée nous indique

comme voies à explorer afin de parvenir, à terme, à une critique qui lui corresponde ? ».

Heidi Rose (Rose 1992a; Rose 2007) répond : le corps. Dirkson-Bauman (1998; 2007) répond : l'inscription dans l'un ou l'autre courant de la littérature états-unienne, de l'histoire de l'art ou des études cinématographiques. Frishberg (1988) et Bahan (2007) cherchent, pour leur part, à jeter les bases d'une nomenclature des genres et des styles, tandis que Krentz (2007) se préoccupe de ce qui adviendra de l'articulation entre culture Sourde et littérature signée à l'heure de sa diffusion tous azimuts rendue possible par internet.

Ces parcours de recherche soulèvent dans la foulée un foisonnement de questions nouvelles. Les textes qui paraissent aujourd'hui proposent encore parfois les tout premiers essais de réponses. Certaines de ces questions sont formulées en même temps chez les formalistes, d'autres sont le fruit des approches exploratoires : la question de la performance qui mène à celle de l'*auteurship* (on serait tenté de dire *signature*) ; la question de la traduction; la question de l'édition et de la conservation des oeuvres; la question des techniques, des styles et des genres; la question de la relation avec d'autres disciplines artistiques et du positionnement parmi elles; la question du rôle de la critique.

La structure de la prochaine section de cette thèse sera à l'image de cette sensibilité et procédera davantage par échappées thématiques que par chronologie. Mentionnons en ouverture que ces approches exploratoires semblent succéder aux approches strictement linguistiques, du moins en ce qui concerne les États-Unis. On voit apparaître les premiers textes de cette approche au courant des années 1980. Notons également que le premier livre colligeant des textes de cette approche paraît en 2007, deux ans après la monographie de Sutton-Spence dont nous avons fait état dans la section précédente. Ces textes apparaissent après ou dans la mouvance de l'élaboration d'une théorie endogène de la littérature signée, ce qui contribue à mettre

fin à l'arrimage obligatoire aux langues vocales. Des sensibilités politiques déterminent les analyses et ici, comme dans la section précédente, je tâcherai d'en dégager les grands traits.

Voyons, d'abord, comment l'approche se saisit du sujet.

1.3.1 Tenter de saisir le cadre

1.3.1.1 Situer la création signée dans les courants littéraires contemporains

En 1984 survient un moment marquant dans l'histoire de la création littéraire signée aux États-Unis, vécu comme une épiphanie et qui aura sur les imaginaires, l'effet d'une sorte d'anti-Milan. Jim Cohn invite le poète de la *Beat Generation*, Allen Ginsberg, à rencontrer Robert Panara, poète Sourd jouissant d'une large reconnaissance dans la communauté, lors d'une discussion publique à laquelle sont conviés les étudiants et les étudiantes du National Technical Institute for the Deaf à Rochester. Ce qui se passera lors de cette rencontre aura un effet galvanisant sur quelques-unes des personnes présentes qui deviendront ensuite les poètes les plus prolifiques de leur génération.

Allen Ginsberg reconnaît, dans la mise en signe de l'expression « *hydrogen jukebox* » (extraite d'un vers du poème *Howl* fait par Patrick Graybill, alors professeur au NTID) ce que sa poésie cherche à atteindre : saisir une image, donner à voir et, de là, à éprouver. « C'est là, confie-t-il au public rassemblé, un moteur de création important de toute la *Beat Generation*. On y reconnaît une essence de la poésie puisque c'est la seule chose qui traverse la traduction ». ²² Lors de cette rencontre, Ginsberg affirme que seules les images sont traduisibles, et qu'en cela, elles seules peuvent aspirer à une portée universelle. Les personnes Sourdes présentes dans la

²² Voir l'extrait de la vidéo présenté un peu plus bas dans le texte.

salle, dont Peter Cook et Debbie Rennie, découvrent la possibilité de se percevoir comme partie prenante d'un mouvement littéraire important et ressenti comme une avant-garde. Cela dissipe, dans l'imaginaire des gens sur place, l'interdiction de voir sa langue considérée et valorisée au même titre que les langues vocales et leurs littératures écrites. C'est non seulement une autorisation à s'imaginer poète dans sa propre langue, mais plus encore, c'est la possibilité de voir qu'on peut alimenter la poésie de son époque sans avoir à passer par des emprunts ou des concessions à l'anglais. Cette rencontre sera la bougie d'allumage d'une intense période de création et d'affirmation de l'autonomie des langues des signes par rapport aux langues vocales. (Cohn 1986) D'un même mouvement, la poésie qui en émergera se distinguera aussi du travail formel des poètes de la génération précédente. On ne cherchera plus ni la rime, ni le vers, ni une régularité rythmique s'apparentant à la métrique. On plongera plutôt dans la matière même des langues des signes pour en exploiter le pouvoir de faire image.

Regardons l'enregistrement vidéo de l'instant qui frappera l'imaginaire des futurs poètes en *American Sign Language*²³ : [VIDEO, cliquer puis dérouler le texte sur la page]

Puis, la réaction de Patrick Graybill et de Peter Cook : [VIDEO]

Peter Cook, avec la collaboration de Kenny Lerner, fondera toute sa démarche de création subséquente, jamais interrompue depuis ce moment, sur cette visée : saisir l'image. Le duo, nommé *Flying Words Project*, se voit et se positionne comme héritier de la Beat Generation dont Ginsberg leur a insufflé la motivation. En même temps, leur démarche s'enracine solidement dans l'histoire de la création Sourde. Une

²³ Les extraits sont tirés du documentaire intitulé *The Heart of the Hydrogen Jukebox* (Lerner et Feigel, 2009).

des manières de marquer cette continuité passe par l'adoption d'une technique nommée *Visual Vernacular*. Celle-ci a été développée par Bernard Bragg, figure importante des arts de la scène de la communauté Sourde. Le *Visual Vernacular*, communément appelée *VV* par les poètes qui la pratiquent, est une intégration de techniques pantomimiques acquises à l'école Marceau et des structures grammaticales courantes de l'ASL.

Le principe de base de cette technique consiste à faire de l'axe central du corps le pivot de tout le récit. Il s'agit de donner à voir l'histoire sans se déplacer, sans avoir recours à des stratégies théâtrales, mais uniquement en puisant dans les capacités iconiques de la langue, augmentées par des techniques de mime. Il s'agit de faire du théâtre sans autre artifice scénique que ce que peuvent les bras, les mains et le visage déployés autour d'un tronc pivot. Faisant de cette technique un socle, les poètes développent un certain nombre d'autres techniques qui sont autant de manières de donner à voir. Élargissant les références, ces dernières seront autant le fruit d'un dialogue avec les arts visuels qui leur sont contemporains que celui d'une réflexivité métalinguistique. Ils développeront, par exemple, des techniques qu'on a appelées cinématographiques, d'une part, et transformatives (ou de *morphing*) d'autre part. Ce qu'on entend par *VV* regroupera donc, avec le temps, un certain nombre de ces techniques qui tendent à se préciser et à se diversifier. Prenons le temps de bien comprendre cette technique ainsi que l'influence qu'elle a eue sur la démarche de Peter Cook. Citons Bernard Bragg d'abord qui explique la mise au point de la technique et l'illustre dans un récit, puis Peter Cook sur les raisons pour lesquelles il a choisi de l'adopter :

[VIDEOS, déroulez le texte sur la même page]

De cet événement marquant qu'est la rencontre avec Allen Ginsberg surgira la création de la *Bird Brain Society*, nommée ainsi en référence à un autre poème de Ginsberg²⁴ (2006, 112). Celle-ci regroupe des jeunes poètes Sourds qui expérimentent ensemble des formes de création encore inexplorées dans leur langue. La *Bird Brain Society* lancera une première série de soirées, des performances mensuelles dans un bar situé sur le campus du *National Technical Institute for the Deaf* et choisi pour sa popularité. Soixante à quatre-vingts personnes ont assisté à chacune des trois présentations, prolongées de longues discussions animées. Suite à cette première série, le groupe a poursuivi ses activités, cherchant à élargir son rayonnement en se mêlant à d'autres événements de poésie qui avaient lieu dans la ville.

On note que cette effervescence a donné un nouvel élan à la pensée théorique qui, elle aussi, prendra une voie parallèle à celle, formaliste, formulée jusqu'alors. Il s'agira désormais de développer l'intuition qui avait pris forme lors de la rencontre entre Panara et Ginsberg, et ainsi de révéler progressivement le paysage littéraire auquel paraît maintenant appartenir tout naturellement cette poésie signée bourgeonnante.

Cohn (1986) la situe en résonance avec la tradition fondée par Walt Whitman, suivi par Ezra Pound, William Carlos Williams puis Ginsberg, et qui fait de l'image le coeur de leur recherche esthétique. Selon Cohn, l'image est une essence des langues des signes. Siècle après siècle, elles ont conservé cette capacité à créer une relation immédiate entre image et langage. Ainsi, ce qui se manifeste dans le mouvement artistique dont Pound est à l'origine a toujours existé chez les artistes des langues des signes qui ont pu s'y reconnaître et puiser énergie et légitimité dans la notoriété retentissante du courant.

²⁴ *BirdBrain* est un poème d'Allen Ginsberg créé en 1980. On peut le lire en ligne à cette adresse: <http://lake-haven.org/html/Birdbrain.html>

Bauman (1998) reprend ces thèses de Cohn en étoffant l'analyse. Selon lui, les théories de Pound sont, en effet, éminemment pertinentes pour appréhender la poésie signée. Il rappelle l'anecdote suivante : mettant la main sur un manuscrit d'Ernest Fenollosa, Pound y trouve ce qu'il lui semble avoir toujours cherché. Se détachant du courant littéraire dominant de l'époque, qui privilégie un usage symbolique du langage, Pound cherche à atteindre une poésie basée sur une imagerie directe, claire et concrète. Il fait sienne l'intuition de Fenollosa et, à sa suite, il affirme que l'écriture idéogrammatique chinoise est plus à même d'exprimer le monde que toute autre forme par sa manière de suggérer l'ordre du naturel en saisissant, par le trait, les dimensions expérientielles visuelles spatiales et kinésiques de la vie. (Fenollosa et Pound 1968) Ces idées feront école, et à partir d'elles s'établira une tradition de création à laquelle appartient notamment Ginsberg : l'imagisme.²⁵

S'il est à ce point fondamental de faire de cette contribution théorique de Pound une pierre angulaire de la théorie de la poésie signée en émergence, c'est bien sûr parce que c'est également ce que peuvent les langues des signes : incarner les dimensions expérientielle, visuelle, spatiale et kinésique du rapport au monde. C'est également qu'il devient ainsi possible d'inscrire la création signée dans la droite ligne des héritiers de l'imagisme. Il est clair, notamment, que la poésie du *Flying Words Project*, dont la démarche de création démarre suite à la rencontre avec Ginsberg, en est partie prenante — sur le plan de la forme à tout le moins, puisqu'il n'est pas question chez le *Flying Words Project* d'expérimenter des états de conscience altérés. Il n'est pas question non plus de provocations jetées à la face d'un ordre moral établi, ni non plus de mettre en oeuvre une religiosité inspirée de traditions orientales qui ont

²⁵ Parmi les écrivains appartenant à cette tradition, Bauman cite aussi entre autres: William C. Williams, Charles Olson et sa poésie projectiviste, les *Talk Poems* de David Antin, le mouvement *Beat*, E. E. Cummings, L=A=N=G=U=A=G=E, les poètes concrets. J'énumère ici ceux qui sont cités dans le discours critique portant sur la poésie signée.

servi de levier d'émancipation pour le mouvement Beat tout comme pour Ginsberg lui-même afin de se dégager de modalités culturelles jugées contraignantes, éteignoirs, de la société dans laquelle il vivait. Mais c'est possiblement cette distinction qui fait dire à Bauman comme à Cohn, que le *Flying Words Project*, sans avoir besoin de recourir aux expériences somatiques et existentielles radicales auxquelles les poètes de la Beat Generation se sont livrés, réalise naturellement les aspirations esthétiques des poètes qui constituent ce mouvement simplement du fait de la langue qu'ils manient tout en reconnaissant qu'il y a aussi là une question d'époque et de contexte social et culturel.

Concrètement, en effet, l'extrait de *The Heart of the Hydrogen Jukebox* montré précédemment permet bien de saisir comment l'idée qu'une caractéristique propre aux langues des signes rende possible l'atteinte quasi immédiate d'un idéal poursuivi par tout un mouvement artistique d'avant-garde a marqué fortement l'imaginaire des poètes signeurs, et celui de Peter Cook en particulier. Cela a eu un effet propulsif sur la création et, conséquemment, sur un mouvement d'affirmation de la culture Sourde.

H-Dirksen Bauman utilisera pour sa part, dans ses écrits, la stratégie politique du renversement des termes du rapport de force qu'il dénonce : c'est la production littéraire des langues vocales qui serait en manque et en recherche de ce que la littérature signée réalise de fait, et non l'inverse. Néanmoins, malgré sa volonté de le démontrer, Bauman ne va pas pour autant affirmer que toute la création poétique signée est porteuse de cette émancipation. En 1998, il estime qu'encore à cette époque, seul le *Flying Words Project* peut légitimement se réclamer de la tradition née avec l'imagisme²⁶ (Bauman 1998). Jim Cohn, pour sa part, transporté

²⁶ La recherche reste à faire, cependant, pour déterminer ce qu'il en est aujourd'hui, d'une part, et à l'extérieur des États-Unis, et ce d'autre part.

d'enthousiasme, critique en des termes assez sévères la création poétique précédant l'avènement de la *Bird Brain Society*, la jugeant trop asservie à l'anglais (Cohn 1986). La visée poétique de la *Bird Brain Society*, à laquelle, seul entendant du groupe, participe activement Cohn, se double d'une action militante. Il s'agit pour elle, en plus ou en même temps que la création à proprement parler, d'aiguiser la conscience politique et de valoriser la culture parmi les Sourds eux-mêmes. Les gens de la *Bird Brain Society* estiment que les Sourds sont éduqués d'une façon qui les rend incapables de reconnaître les potentiels poétiques de leur propre langue. À cela s'ajoute la nécessité de conquérir un espace de parole et de visibilité. Leur participation à différents événements de diffusion de poésie qui ont lieu dans la région de Rochester, vise à augmenter la possibilité pour les poètes Sourds de présenter leurs oeuvres à un large public. D'une certaine manière, une boucle est bouclée, puisqu'on vient rejoindre l'impétuosité politique qui animait le mouvement Beat. Il s'agit là également, en effet, de bousculer un ordre établi vécu comme contraignant et éteignoir.

Il est également intéressant de noter le renouvellement de l'articulation entre discours théorique et création poétique. Clayton Valli développait simultanément une démarche théorique et de création cohérente entre elles. Entre Bauman et le *Flying Words Project* s'installera notamment un dialogue public explicite. Par exemple, lorsque Bauman (1998, 67), s'inspirant de Pound, affirme que les langues des signes, plus encore que les idéogrammes chinois réalisent les aspirations poétiques des imagistes, le *Flying Words Project* s'emploie à le démontrer, en y ajoutant toutefois une couche d'humour où on ne sait plus trop bien si le duo s'amuse des théories de Bauman ou de mettre au défi la calligraphie chinoise à atteindre le degré de précision dont sont capables les langues des signes.

[VIDEO, déroulez le texte sur la même page]

1.3.1.2 Mais le cadre est étroit ou... décentré

Jolanta Lapiak (2007) mène elle aussi une démarche simultanée de recherche-crédation. Elle reprend cette même idée d'une continuité entre langues des signes et idéogrammes chinois. Elle élabore, à partir de cette continuité, une démarche de recherche-crédation au sein de laquelle elle reprend notamment l'idée que l'écriture idéogrammatique chinoise et les langues des signes partagent une assise visuospatiale. Elle en réfère à Watts (1975) pour poser que l'alphabet serait une représentation du son alors que les idéogrammes seraient une représentation de la vision, et affirmer avec lui que ce serait un désastre de contraindre l'abandon d'un tel système de représentation du monde pour le soumettre à un ordre alphabétique. Il en est de même, affirme Lapiak, lorsqu'il s'agit de forcer l'abandon des langues des signes pour les remplacer par un système, gestuel certes, mais qui calque l'organisation syntaxique des langues vocales.²⁷ Le travail poétique en ASL serait en plus grande affinité avec cette conception qui voit la poésie, la calligraphie et la peinture comme une unité, qu'avec la tension entre mot et image qu'on retrouve en Occident. Comme base de sa démarche de création, Lapiak établit donc ce parallèle entre l'art de la calligraphie chinoise et une recherche poétique en ASL. Cette dernière, comme la calligraphie, affirme-t-elle, fait partie des arts du mouvement. L'ASL trace dans l'espace ce que la calligraphie trace sur le papier. Dans les deux cas, ce qui fait la beauté de la trace est le mouvement du corps, et non seulement celui de la main ou du bras. S'inspirant de ces idées, Lapiak produit trois oeuvres qui en font l'exploration (Cliquer sur l'image renvoie à la documentation de l'oeuvre sur le site Web de l'artiste) :

²⁷ Selon certaines méthodes d'enseignement spécialisées développées à l'intention des enfants sourds, il a été convenu d'utiliser le lexique des langues des signes en suivant la grammaire de la langue vocale. À ce lexique sont ajoutés des marqueurs morphosyntaxiques de manière à rendre visibles les inflexions de la langue vocale. Ce code artificiel est utilisé simultanément avec l'usage de la voix.

Jacques Derrida. Concevoir, comme lui, que les traditions occidentales sont logocentriques et phonocentriques, et envisager la déconstruction du rapport hiérarchique qui minore l'écriture par rapport à la voix. Le renversement de la hiérarchie est particulièrement fructueux pour l'émergence de ce que Bauman appelle une philosophie Sourde.²⁸

La proposition d'une archiécriture regroupant l'ensemble des systèmes de signes expressifs en lieu et place d'une dichotomie entre parole et écriture qui minorerait la seconde par rapport à la première ouvre une brèche dans laquelle s'engouffrer. Cette remise en question ainsi que celle d'une hiérarchisation des sens valorisant l'audition et minorant la vue permet à ces théoriciennes et artistes Sourdes de concevoir et d'affirmer l'ASL comme l'une de ces écritures au même titre que la parole vocale. Selon Bauman, Derrida aurait failli à la tâche, et un regard sur les langues des signes manque à sa philosophie. Il suggère donc que la réflexion philosophique dans la lignée de la pensée derridienne aurait pour effet d'en allonger la portée. Nelson et Bauman invitent la critique émergente de la littérature signée à se choisir des fondements théoriques qui, d'emblée, lui permettent de se développer dans un contexte n'offrant pas de résistance. Un univers mental qui, au contraire, lui offre un substrat fertile et qui stimule aussi la création. Lapiak en a également exploré les possibilités dans différentes oeuvres dont les cinq suivantes : (Cliquer sur l'image renvoie à la documentation de l'oeuvre sur le site Web de l'artiste)

²⁸ Kyra Politt dans une thèse soutenue en 2014 à l'Université de Bristol poursuit le travail en ce sens: Politt, Kyra. 2014. « Signart:(British) sign language poetry as Gesamtkunstwerk ». University of Bristol.



Figure 0.12 Deconstruct W.O.R.D, 2010

Pendant ce temps, il existe tout un patrimoine d'oeuvres littéraires signées qui se transmet de main en main ou qui, grâce à l'accessibilité grandissante des technologies de l'image, est conservé sur pellicule ou en format vidéo et dont la classification permettrait également d'offrir des balises structurantes à cette critique bourgeonnante.

1.3.1.3 Essais de nomenclature des genres et des styles

Avant ou pendant la même période que la *Bird Brain Society*, quand Cohn et Bauman discutaient de l'inscription d'un courant de la création signée dans la foulée des imagistes et du mouvement *Beat*, d'autres théoriciens et théoriciennes cherchaient à établir une nomenclature de l'ensemble des genres et des styles reconnaissables dans la création littéraire signée. Si leurs écrits proposent en effet un premier débroussaillage, on se bute néanmoins à des achoppements logiques ainsi qu'à une relative absence de définition des termes qu'il est nécessaire de mettre en lumière afin de pouvoir en tirer profit. Certaines confusions brouillent, en effet, la distinction entre genre, style et technique, et la structuration logique de la classification proposée se disloque parfois. Parcourons d'abord leurs propositions en conservant le vocabulaire qu'ils et elles ont privilégié, avant d'en relever les difficultés :

Heidi Rose (1992a) a suggéré qu'il fallait déjà, à la base, distinguer deux grandes périodes de production d'oeuvres signées. L'une qui précède l'enregistrement vidéo rassemble des oeuvres ou des procédés poétiques relevant du folklore et

correspondant de manière plus ou moins équivalente aux traditions orales dans les langues vocales.²⁹ L'autre, qui vient après l'enregistrement vidéo, voit l'apparition de formes nouvelles émergeant de l'autonomisation des langues des signes par rapport aux langues vocales et soutenues par la possibilité d'une diffusion plus large étant donnée cette publication. Elle propose également de distinguer trois types de discours littéraires selon la façon dont la personne, auteure ou narratrice, s'adresse au public. Selon son hypothèse, il existerait ainsi trois modalités narratives : l'une épique, l'autre lyrique et la troisième dramatique. La modalité épique se caractérise par le fait que le ou la narratrice sur scène s'adresse alternativement soit directement au public, soit à travers la voix d'un personnage. Cette modalité se distingue de la modalité lyrique selon laquelle le ou la performeuse est moins narratrice qu'énonciatrice d'états psychiques et émotionnels intérieurs exprimés certes devant public, mais sans l'interpeller. La modalité dramatique, pour sa part, présente le récit par le biais de jeux de rôles où la parole est donnée alternativement à deux ou plusieurs personnages qui sont parties prenantes de l'action, mais toujours sans interpellation directe du public. Ce dernier est tenu, dans ce cas, dans la position de témoin et non d'interlocuteur. Cette classification permettrait, selon Rose, une analyse sommaire des oeuvres, sachant que chacune peut combiner plus d'une modalité narrative.

Frishberg (1988), avant elle, avait proposé une classification large en trois genres distincts : oratoire, folklorique et scénique.³⁰ Le genre oratoire est hérité des traditions

²⁹ Ben Bahan en 2007 commente également les modes de transmission intergénérationnelle du patrimoine culturel et littéraire Sourd. Il propose d'adopter plutôt l'expression « tradition en face à face » (*face to face tradition*) plutôt que tradition orale. Bauman, la même année, proposera pour sa part, l'expression « tradition manuelle » (*manual tradition*), qu'il serait peut-être plus juste de traduire par « tradition gestuelle ».

³⁰ L'utilisation du terme « performance » porte parfois à confusion chez les auteures étudiées. Ici Frishberg emploie l'expression *Art of performance* que j'ai choisie de traduire par « scénique ». En effet, l'expression semble désigner ici la catégorie générale des arts de la scène, et non, la performance

nées dans les communautés Sourdes au 19^e siècle.³¹ Des traces sur films existent, d'aussi loin que 1913,³² et le genre est encore utilisé lors d'événements solennels. Il se caractérise par un rythme d'exécution des signes plus lent qu'en conversation ordinaire, une amplitude des signes comme de l'espace-signeur plus grande qu'en conversation, ainsi que par l'utilisation de tournures rhétoriques formelles, voire archaïques. Le folklore, pour sa part, rassemble une multitude de formes traditionnelles transmises de génération en génération. On y compte les conventions d'octroi de noms signés aux personnes, des blagues et jeux de signes, des récits à motifs ou thèmes traditionnels et des formes à contraintes comme les histoires alphabétiques que Frishberg nomme *language art*. Elle distingue ce dernier de la poésie qu'elle range plutôt sous le genre « art de performance »³³ et qu'elle joint à toutes autres formes narratives composées et préparées en répétition avant une présentation publique.

Sutton-Spence mentionne, bien que ce soit sans s'attacher à faire un inventaire, quelques formes traditionnelles ou populaires chez les communautés sourdes, par exemple : la « personnification »³⁴ qu'on appelle aussi l'anthropomorphisation, et le

au sens de la qualité de l'interprétation. Il ne s'agit pas non plus de désigner la performance au sens de discipline spécifique au sein des arts visuels.

³¹ Pour plus de détails à ce sujet, on lira l'ouvrage de Florence Encrevé (2012) consacré à l'histoire des Sourds dans la France du 19^e siècle.

³² Un enregistrement d'un discours de Georges Veditz, alors président de l'association a été fait par la National Association of the Deaf en 1913. Le discours intitulé « The Preservation of Sign Language » est visible en consultant les archives de l'Université Gallaudet à l'adresse URL suivante: videocatalog.gallaudet.edu/?video=2520

³³ Traduction libre de l'expression *Performance Art* que l'auteure utilise et que je choisis d'utiliser ici pour tenter de demeurer au plus près possible de son intention.

³⁴ L'expression utilisée varie et son équivalent en français semble instable. Sutton-Spence établit une différence entre les termes (en anglais) *Personification* et *Personation*, le premier désignant les jeux de rôle et le second l'incarnation d'un objet. En français, on retrouve « personnification » dans certains textes. On parlera plutôt d'anthropomorphisme pour parler de l'incarnation d'un objet inanimé. En France, l'expression utilisée pour désigner le même procédé est « transfert personnel ».

choeur, qu'il soit religieux ou laïque, et dont le répertoire est constitué principalement de chants traduits dans la langue des signes de la communauté ou en une codification signée de la langue vocale correspondante. L'anthropomorphisation peut être considérée comme une technique et intervenir en inséré dans un texte plus long, ou constituer un projet poétique en lui-même. Il s'agit pour le ou la locutrice d'incarner l'objet dont il est question, qu'il s'agisse d'un animal, d'un personnage fantastique, d'un objet inanimé ou d'un concept abstrait, en faisant se superposer ses caractéristiques avec des caractéristiques humaines.

Ben Bahan (2007) propose une classification du patrimoine littéraire en trois genres pouvant à leur tour être subdivisés. Il ne spécifie cependant aucun libellé pour ce second palier de catégorisation. Ainsi, la première catégorie, la chanson, constitue un genre qui peut lui-même être subdivisé d'une part en traduction de chanson dont la version originale est en langue anglaise, et d'autre part, en chanson percussive. Un second genre est nommé « histoire à séquences de configurations manuelles contraintes » et regroupe les histoires alphabétiques et numériques³⁵ et les acrostiches ainsi que les histoires répondant à toutes autres contraintes imposées à la configuration manuelle. Le troisième genre est nommé « narratif » et regroupe les traductions de formes narratives des langues vocales, les contes folkloriques, les récits d'histoires personnelles, les récits originaux de fiction ainsi que les récits dits cinématographiques. (Cliquer sur l'image renvoie à la section générale où on trouve

³⁵ Afin que la référence soit claire, précisons que les histoires alphabétiques et numériques sont nommées *ABC story* et *Number Story* en anglais et c'est sous cette forme qu'on les retrouve désignées dans les langues des signes. La contrainte pour composer une histoire alphabétique ou numérique consiste à faire apparaître dans l'ordre les configurations manuelles de l'alphabet digital ou des chiffres. La tendance, dans les textes en français, semble être de reprendre les expressions telles quelles sans les traduire.

cette carte conceptuelle sur le site Web de la thèse. La carte y est téléchargeable et peut être agrandie)

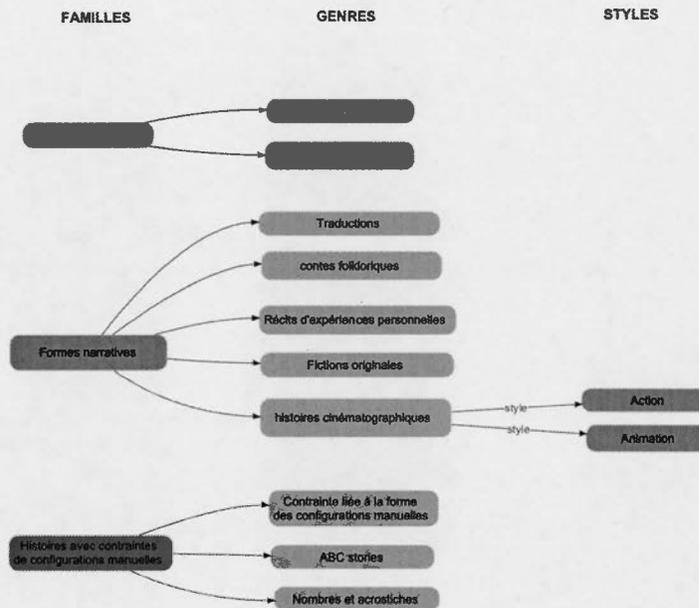


Figure 0.13 Carte conceptuelle des genres et des styles selon Bahan

Relevons déjà quelques problèmes généraux entourant cette classification. Un premier problème logique : la définition que donne Bahan des « contes folkloriques » les désigne comme ces histoires dont l'origine a été perdue, mais dont la connaissance a été partagée dans les communautés depuis longtemps. Or, c'est là le cas de nombre d'histoires à contraintes, histoires alphabétiques et numérales, qui se transmettent de génération en génération et dont Bahan fait un genre distinct. D'un autre côté, il est vrai que certaines de ces histoires à contraintes sont créées et présentées devant public aujourd'hui. Il faudrait donc plutôt dire que c'est la convention qui est un héritage folklorique et que parmi les histoires créées selon cette convention, certaines résisteront au passage du temps alors que d'autres non. Si on accepte ceci, on reconnaîtra qu'il est fautif de faire du folklore une catégorie de second degré, a fortiori si on le classe sous la rubrique d'une catégorie baptisée d'un terme aussi

général que celui de « narratif » pouvant englober pratiquement toutes les formes énumérées.

D'autres problèmes logiques découlent du manque de définitions adéquates des termes, définitions qui nous permettraient de bien saisir ce qu'on entend par les mots « genre », « style » et « technique ». Ni l'une ni l'autre des auteures citées ne le précise. Bahan est celui qui formule davantage de précisions, mais en passant par la description ou le commentaire plutôt que par l'établissement d'une définition générale et de critères d'évaluation permettant de diriger l'analyse et classer les oeuvres de manière raisonnée. Cette catégorie du second palier de classification appelée « récits cinématographiques », par exemple, en souffre. Bahan qualifie d'abord de « technique cinématographique » l'usage de stratégies empruntées au cinéma et qui permettent de faire image ou de créer des effets dramatiques. Parmi ces stratégies, il mentionne les changements de valeur de plan ou d'angle de vue, l'usage de ralentis et d'accélérés, et des stratégies de scénarisation incluant l'enchâssement ou le *flash back*. Il affirme ensuite, cependant, que l'usage d'une telle technique est à ce point transversal chez les artistes contemporains qu'il est permis d'en faire un « genre » en soi. Dans ce cas, à partir de quelle fréquence d'usage de la technique est-il possible de classer une oeuvre selon ce qui serait plutôt un genre ? Et, d'autre part, comment distinguer un poème ou un récit imaginaire faisant un large usage de ces « techniques cinématographiques » de cette autre catégorie qu'il a nommé « récit original de fiction » ?

De plus, la classification de Bahan entretient une autre confusion entre les « techniques cinématographiques » et le recours à des classificateurs.³⁶ Contrairement aux « techniques cinématographiques », l'usage de classificateur, fut-il intensif, ne

³⁶ Ce qu'on nomme ici « classificateur » a été nommé « signes productifs » dans la section concernant les théories formalistes.

peut prétendre, dans sa classification, à former un genre spécifique. Pourtant, Bahan ne distingue pas clairement ce qui, selon lui, ferait la différence entre l'utilisation de classificateurs et une technique dite cinématographique.³⁷ Étant donné le statut grammatical des classificateurs, on pourrait se demander pourquoi, suivant sa logique, il ne range pas plutôt les histoires qui se fondent sur leur manipulation du côté des formes à contraintes, comme celles qui jouent avec les configurations manuelles?

Ensuite, dépendante de la catégorie qu'il a nommée « récits cinématographiques » et qui maintient toutefois une certaine confusion avec ce qui serait plutôt de l'ordre de la technique, Bahan propose une sous-catégorie « style ». Appartenant donc au genre « récit cinématographique », deux « styles » permettraient de distinguer certaines narrations : l'une d'elles est qualifiée d'action et l'autre d'animation. Comme on réfère ici au cinéma, ce style « animation » se caractériserait en littérature signée par des jeux d'iconicité reproduisant la fantaisie possible en cinéma d'animation. Pour illustrer ceci, Bahan relate la performance d'un acteur Sourd qui, narrant l'expérience d'avoir mangé un piment trop fort, l'illustre par l'expulsion de ses globes oculaires hors de leur orbite. En langues des signes, les classificateurs permettent d'exprimer ceci de manière littérale tout comme ce serait le cas en cinéma d'animation. Or, lorsqu'on parle de film d'action ou de film d'animation, on parle justement de genre cinématographique et non pas de style. Les catégories que propose Bahan sont confuses.

³⁷ Peter Cook, dans le documentaire cité précédemment, *The Heart of the Hydrogen Jukebox*, posera plutôt la distinction ainsi: « la technique qu'on a nommée cinématographique parce qu'elle fait effet cinéma s'appuie sur l'usage de classificateur. »

À ce stade-ci de l'élaboration d'un discours critique, on constate donc qu'une théorie des genres et des styles reste encore à élaborer. On retient cependant que l'avènement des technologies de l'image qui permettent l'enregistrement et, conséquemment, la diffusion des oeuvres littéraires signées constituent un moment important venant soutenir l'essor d'une littérature propre aux langues des signes. Cette observation ouvre une perspective d'analyse qu'il serait pertinent d'étoffer. On peut en effet estimer qu'en plus des impacts liés à la reconnaissance de la culture Sourde, on pourra voir apparaître des influences entre les innovations techniques et stylistiques des poètes et les capacités des techniques d'enregistrement de l'image. Par ailleurs, ce premier débroussaillage effectué par les trois chercheurs et chercheuses met en évidence le besoin de préciser les cadrages nécessaires aux analyses. S'agit-il de distinguer les oeuvres qu'il convient de comprendre comme appartenant au patrimoine ou au folklore, à des périodes de création données, aux créations actuelles et de s'interroger sur une périodisation ainsi que sur les critères de folklorisation ? S'agit-il d'étoffer des références disciplinaires en reprenant des cadres d'analyse établis en études théâtrales, en histoire de l'art, en études littéraires ou du mouvement ? S'agit-il d'élaborer une typologie des intentions narratives des poètes ? S'agit-il encore de faire une analyse de l'évolution des techniques et procédés poétiques ou encore de cerner les dialogues établis avec d'autres formes d'art ?

En bref, il est encore nécessaire de systématiser un appareil de classification des oeuvres, cohérent et systématique, à partir d'un répertoire d'oeuvres suffisamment étendu tant sur une échelle diachronique que synchronique. Dans tous les cas, y compris dans le cas d'études exploratoires, il sera nécessaire de préciser la définition des termes utilisés et de présenter clairement le cadre conceptuel à l'intérieur duquel se déploie l'analyse. Dans l'intervalle, nous pourrions proposer un recadrage temporaire des catégories établies par Bahan qui aurait pour effet de régler certaines confusions.

(Cliquer sur l'image renvoie à la section générale où on trouve cette carte conceptuelle sur le site Web de la thèse. La carte y est téléchargeable et peut être agrandie)

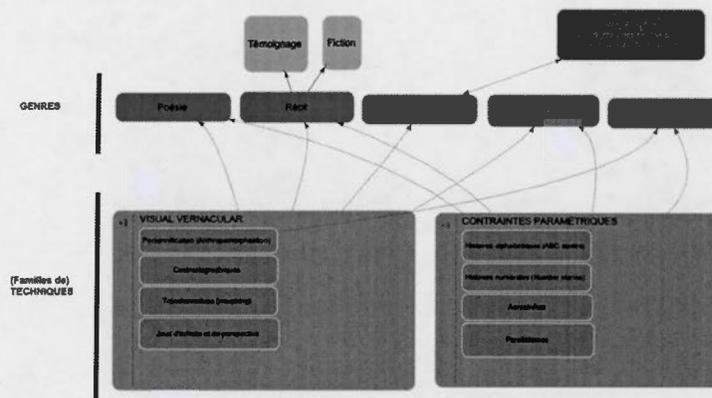


Figure 0.14 Carte conceptuelle, proposition de restructuration des catégories de Bahan

Ainsi, nous pouvons, avec lui, considérer les différents types de création narrative comme des genres bien qu'il soit nécessaire, en amont, de définir les termes et qu'en définitive, il est vraisemblable que la catégorisation proposée ici se précise. J'ai fait de la « traduction » une catégorie à part, laissée hors de la classification proposée, puisqu'elle semble appeler une analyse différente. Tout genre pourrait, en effet, faire l'objet d'une traduction de la langue des signes vers une langue vocale. Pratique peu courante actuellement, il faudrait faire une recherche terrain pour déterminer si elle a cours et si oui, dans quelles circonstances. Il est vrai, cependant, que les traductions des langues vocales aux langues des signes font partie du patrimoine littéraire des communautés sourdes. La manière dont on se rapporte à la traduction suit, par ailleurs, le fil de son histoire politique. Les traductions devraient, en ce sens, faire l'objet d'une analyse spécifique. Il semble qu'en ce moment, la traduction donne lieu souvent à des « chantsignes » qui mériteraient également une analyse spécifique. Les « chantsignes » sont des textes signés sur musique qui peuvent être interprétés sur scène ou dans des versions filmées à la manière des vidéoclips. Ce sont le plus souvent des traductions de chansons populaires. Elles soulèvent des questions pertinentes : sont-elles des interprétations ? Des adaptations ? Des transpositions ?

Des traductions ? L'étude des procédés poétiques utilisés pourrait nourrir la réflexion sur les enjeux liés à la traduction entre des langues de modalités aussi différentes que vocales et signées. De plus, vu l'importance qu'ils occupent dans l'imaginaire collectif, les chantsignes pourraient possiblement être considérés comme un genre en soi, à moins qu'on estime plus pertinent de distinguer plutôt les traductions entre elles.³⁸ On peut également voir de la traduction d'oeuvres poétiques de langues vocales à langues des signes dans des événements culturels comme le festival de Sète en France, où une association, Arts Résonnance, prend en charge une programmation en LSF. Des oeuvres originales en LSF sont présentées, mais également un certain nombre de traductions d'oeuvres poétiques contemporaines qui sont le fait d'interprètes en langues des signes.³⁹ En somme, la recherche reste à faire. Je l'ai signalé en disposant la catégorie « traductions » légèrement en décalé par rapport aux autres types de créations narratives, qui elles aussi ont besoin d'être mieux caractérisées.

Ma principale intervention a été de considérer le *Visual Vernacular* comme une catégorie générale, pouvant être comprise dans la grande catégorie des techniques. Elle-même peut ensuite être subdivisée en différentes sous-catégories. En effet, pour composer une histoire en *Visual Vernacular*, le maniement de chacune de ses sous-catégories techniques est requis. Par ailleurs, chacune de ces techniques peut également être utilisée indépendamment, et ce au service de tous les types de création narrative. J'ai lié spécifiquement la « personnification » au folklore sans le faire pour les autres techniques qui semblent être de développement plus récent. Mais le lien est

³⁸ Cette remarque est émise ici uniquement sur la base d'une observation de leur fréquence de diffusion sur des réseaux sociaux tel Youtube et non suite à une évaluation empirique précise.

³⁹ Je désigne ici par le mot « interprète » la profession des personnes qui sont responsables de la traduction simultanée dans les situations qui le requière et non l'« interprète » au sens artistique ou scénique du terme, par exemple.

intuitif. Des analyses approfondies seraient encore nécessaires pour le confirmer. En outre, les classificateurs (ou signes productifs) sont les éléments grammaticaux indispensables à toutes les techniques de la famille du *Visual Vernacular*. Je les ai donc retirés de la catégorisation.

J'ai ensuite rassemblé les différents jeux de contraintes en une famille de techniques. Cette catégorisation ramène au même niveau hiérarchique les parallélismes syntaxiques très discutés dans les approches formalistes et les formes traditionnelles comme les histoires alphabétiques et numérales. Une telle organisation permet de résoudre la difficulté de catégorisation des histoires alphabétiques ou numérales qu'on retrouve dans la proposition de Bahan. En effet, le recadrage permet de rendre compte de l'évolution temporelle de l'usage des techniques sans pour autant disloquer la catégorisation. Ainsi, on parvient à établir une distinction fonctionnelle entre les histoires alphabétiques et numérales et les autres formes de contraintes comme les parallélismes syntaxiques. La catégorisation ainsi remaniée permet de poser la convention elle-même comme partie du patrimoine littéraire signé plutôt que l'une ou l'autre de ses manifestations. Ainsi, certains poèmes lui obéissant sont réputés faire partie du folklore alors que d'autres forgent une création contemporaine qui s'inscrit dans la tradition.

Cette redistribution des catégories m'est directement utile ici pour préciser les référents utiles à la critique d'une oeuvre du *Flying Words Project* présentée au prochain chapitre. Cependant, la classification des genres, des styles et des techniques présents dans la création narrative en langues des signes reste toujours inachevée et la réorganisation de la classification de Ben Bahan que je propose ici constitue surtout une base de travail. Cette thèse inclut notamment un appel à y contribuer collectivement.

1.3.2. Tenter le dialogue avec d'autres disciplines

1.3.2.1 Tisser des liens interdisciplinaires

L'exploration se fait également tendue vers l'élaboration d'une critique qui soit endogène. Pour y parvenir, les théoriciens et théoriciennes portent le regard sur des composantes structurelles élémentaires des langues des signes et tentent, à partir d'elles, de jeter les bases d'un appareil d'analyse cohérent. Rose, d'une part, abordera la réflexion par le biais du corps et du mouvement. Bauman, pour sa part, s'inspirera des études cinématographiques et d'une approche graphique des oeuvres.

1.3.2.1.1 H-Dirksen Bauman, la ligne

Bauman est l'auteur qui, à ce jour, a le plus développé cette critique endogène. Sa démarche est toujours double. Elle articule l'action politique avec le développement d'un discours esthétique. Sur le plan politique, Bauman cherche à transcender les démarches de validation qui ont prévalu jusqu'alors. Ses écrits tentent de dégager des voies d'émancipation hors des exigences normatives. Dans cette perspective, il propose par exemple une première critique d'oeuvre basée sur une analyse graphique.

Ainsi, si la ligne était à prendre en son sens visuel, questionne-t-il, n'y aurait-il pas là une façon pertinente d'aborder l'analyse des oeuvres signées qui, en plus d'être cohérente, permettrait l'émancipation de la référence obligée aux procédés poétiques privilégiés des langues vocales ?⁴⁰ Selon lui, le passage par la métrique, tactique dont fait usage Valli, est une arme à double tranchant. Si elle permet de valider en tant qu'oeuvre l'oeuvre signée étudiée en obtenant la reconnaissance de la majorité entendante, figure d'autorité normative, elle masque, voire fait obstacle à la possibilité d'un dialogue d'égal à égal entre les deux modalités langagières. Elle empêche le

⁴⁰ En anglais, « vers » se dit « line » qui se traduit en français par « ligne ». Cette correspondance entre le vers et la ligne, constitue le fil rouge de l'argumentation de Bauman.

dialogue de littérature à littérature en somme. D'autant plus que, dans la poésie du 20^e siècle, les expérimentations cherchant à repousser les limites du vers, notamment en se dégageant de la métrique, sont nombreuses. Parmi elles et parmi les plus célèbres, les calligrammes d'Appolinaire ont exploré les interactions entre contenu narratif et tracés des lignes sur la page. Or, pour définir les langues des signes, il pourrait suffire de dire qu'elles sont constituées d'un assemblage de lignes tracées dans l'espace par l'entremise d'un corps en mouvement. Leur poésie, comme le suggéraient déjà Klima et Bellugi (1976), serait constituée de la mise en relation de ces lignes. Les considérant ainsi, il deviendrait alors possible d'élaborer des analyses comparatives entre l'usage du tracé sur la page d'Appolinaire et celui du tracé dans l'espace d'un ou d'une poète Sourde choisie. Ce premier exemple permet déjà, nous dit Bauman, d'entrevoir le potentiel de ce dialogue pour le développement d'une critique de la littérature créée en langues des signes.

Faisant une brève démonstration de sa théorie, il reprend *Snowflake* de Clayton Valli et tente une première application (Bauman 2007).

L'ouverture et la conclusion du poème sont marquées par le tracé de lignes diagonales qui dirige le regard de la périphérie vers le centre, lieu de la culmination du poème, nous fait-il remarquer. Dans les deux cas, ce tracé diagonal est un classificateur qui qualifie la chute d'un flocon de neige c'est-à-dire qu'il illustre non seulement la chute du flocon, mais la manière de cette chute : sa direction, sa vitesse, sa densité, etc. Dans le contexte du poème, le flocon représente un enfant Sourd. En ouverture, sa chute est la métaphore de la solitude. En conclusion, le flocon vient se déposer et fondre à la surface de la neige déjà au sol. Bauman interprète la finalité de ce signe comme signifiant la dissolution de l'identité Sourde du garçon dans la société majoritaire. Cette dissolution a lieu sous l'effet de la présence oppressive de son père,

dont la chaleur du soleil serait la métaphore.⁴¹ Ces lignes diagonales font contraste avec les lignes droites et parallèles, tantôt verticales, tantôt horizontales, dominantes dans le reste du poème. C'est par ce contraste, d'ailleurs, que se singularise l'expérience de l'enfant. Dans le poème *Circle of life*, (Lentz 1995), on observe un motif composé de lignes circulaires et spiralées tout comme dans *Notre Dame* de Debbie Rennie (1990). Ces observations rendent possible de penser qu'une analyse graphique soit en effet fructueuse.

Bauman invite la communauté scientifique à amener cette posture analytique jusqu'à son plein déploiement afin d'en découvrir toute la potentialité. L'élaboration d'un discours critique portant sur la réception et l'interprétation des oeuvres littéraires signées en profitera grandement. Mais plus encore, comme la ligne est une préoccupation transversale dans les disciplines artistiques, et comme la ligne en langue des signes n'est ni statique ni simple, on peut y voir encore la possibilité d'ouverture d'autres champs critiques. La ligne en mouvement des langues des signes nous invite, par exemple, à mettre en relation la poésie signée avec d'autres formes d'art du mouvement. Elle ouvre également une brèche, inspirant une approche qui prêterait attention à l'« image-mouvement », comme en études cinématographiques. (Deleuze 1983) Cette ligne en mouvement révèle une proche parenté entre les structures grammaticales des langues des signes et certaines techniques cinématographiques. Les deux sont si ressemblantes, selon Bauman, qu'on est tenté de se demander pourquoi on n'a pas adopté plus tôt le champ lexical propre au cinéma pour décrire des énoncés signés. Ceci d'autant plus qu'on en observe l'inclinaison dès

⁴¹ L'angle d'analyse proposé par Bauman montre immédiatement la richesse des interprétations qu'il rend possible. En effet, il serait intéressant de discuter de l'interprétation ci-haut citée puisqu'il semble également possible d'interpréter ce geste comme représentant l'intégration de l'individu à sa communauté en même temps que son repos dans un paysage paisible. Le mouvement qui part de la périphérie vers le centre peut également être ressenti et interprété comme une consolidation identitaire.

les textes liminaires de Stokoe. On le retrouve également dans des énoncés d'artistes.⁴² Ainsi, *Snowflake*, encore une fois, aurait pu faire l'objet d'une segmentation non pas en vers en cherchant des justifications à une structure métrique, mais bien en valeur de plans, en cadrages, en composition, en vitesse ou en ce qui serait l'équivalent d'un mouvement de caméra. Ceci aurait vraisemblablement suggéré d'autres pistes d'interprétation du sens ainsi que d'autres possibilités de description de l'expérience de réception.

1.3.2.1.2 Heidi Rose, le corps

L'un des fondamentaux des langues des signes est incontestablement le corps en mouvement. Dès les tout premiers textes portant sur la poésie signée, on remarque que l'un des procédés poétiques prisés par les poètes consistait à éliminer ou à atténuer tous mouvements transitoires de manière à maximiser l'effet de fluidité gestuelle. (Klima et Bellugi 1978) À ma connaissance, Heidi Rose a été la première et semble être encore la seule chercheuse à aborder spécifiquement l'analyse sous cet angle. Elle pose trois jalons d'importance.

D'abord, elle argumente qu'un discours critique portant sur la poésie signée qui s'appuierait sur les discours sur la danse est d'une pertinence indéniable. Elle convoque pour ce faire deux figures incontournables de l'histoire chorégraphique du 20e siècle, Doris Humphrey et Mary Wigman. Wigman, pionnière et pilier de la danse expressionniste allemande est considérée comme l'une des créatrices qui feront basculer la danse hors de ses registres classiques. Humphrey, quant à elle, compte

⁴² « Each signer is placed very much as a camera: the field of vision and angle of view are directed but variable ». On retrouve cette citation dès les premiers écrits de Stokoe. Bauman, pour sa part, tire la citation de *Seeing Voices: A journey into the World of the Deaf* (Sacks 1990). Parmi les artistes, Bernard Bragg le dit explicitement lorsqu'il décrit la création de la technique du *Visual Vernacular* tel que nous l'avons vu précédemment.

parmi la génération d'artistes des États-Unis qui ont posé les repères constitutifs de ce qu'il est convenu d'appeler la *Modern Dance*. Référencer à ces figures dont la crédibilité est incontestable tant sur le plan de la création que sur celui de la théorie participe, une nouvelle fois, de l'action de validation dans laquelle s'engagent toutes les démarches théoriques que nous avons étudiées jusqu'à maintenant.

Construisant sur ces bases les prémisses d'une analyse esthétique, Rose pose que la création poétique signée révèle, chez ces auteures, une « connaissance du corps »⁴³ qui entre en résonance avec celle développée par les artistes de la danse. Cette connaissance du corps se manifesterait chez les poètes principalement de trois manières : par la capacité de générer des métaphores visuelles, par une modulation rythmique sophistiquée, et par la mise en oeuvre de techniques qu'on peut comparer aux techniques de composition de l'image du cinéma (Rose parle « d'utiliser le corps comme une caméra »). C'est par le travail du rythme que les poètes parviendraient à caractériser des personnages et à les mettre en relation, ou encore à marquer des changements temporels et spatiaux dans le récit. C'est par ce biais que Rose arrime sa théorie émergente aux apports de Doris Humphrey. Selon la compréhension qu'elle en a, Humphrey estimait que le rythme du mouvement est le gage d'une compréhension du monde et la manifestation des émotions humaines. Pour Rose, ce serait cette même compréhension du monde qu'exprime, et ce par le même moyen, la poésie signée.

Une analogie serait également à trouver, selon l'auteure, entre les processus de création de Wigman et de Valli. Pour étayer cette hypothèse, elle rapporte un

⁴³ « Body Knowledge » selon l'expression de Heidi Rose. L'usage des majuscules suggère qu'elle utilise l'expression comme un concept autonome. Elle ne le définit cependant pas davantage ou autrement que par l'énumération de quelques unes de ses manifestations dans des comportements gestuels.

témoignage de Clayton Valli voulant que sa prise de conscience de la métaphore qui dans *Snowflake* fait correspondre l'enfant sourd avec le flocon de neige, a été postérieure à la création du poème. Elle fait alors le rapprochement avec une citation de Mary Wigman qui explique, parlant de la création de *Monuments aux Morts*, qu'elle n'a pu exprimer verbalement le sens de sa création qu'après l'avoir traversée, c'est-à-dire, après que l'oeuvre ait été créée en se laissant guider par la sensation du corps.⁴⁴ Selon Rose, il s'agirait de phénomènes comparables, et le mettre en lumière permettrait de conclure que la démarche de création de Valli s'enracine, comme celle de Wigman, dans une « connaissance du corps » qui leur serait commune. (Rose 1992a, 73) Ces liens qu'elle établit avec les réflexions d'Humphrey d'une part, et celles de Wigman d'autre part, lui suffisent pour affirmer que ce qu'elle nomme « le corps linguistique des signeurs » manifeste, au moment de l'expression esthétique, cette « connaissance du corps » qui démontre la singularité des langues des signes et l'importance de les étudier. D'autant plus que cette connaissance du corps révélerait une relation indéniablement directe entre le corps et l'esprit. Une fois cette idée énoncée, Rose n'étoffe davantage ni sa lecture de Humphrey, ni celle de Wigmann et son argumentaire quant à cette « connaissance du corps » dévoilée par les procédés poétiques employés par les poètes Sourds reste, à ce stade, somme toute rudimentaire. On peut y reconnaître, néanmoins, une intuition qui laisse tout juste entrevoir son potentiel.

Poursuivant sa démarche de recherche, Rose n'ira pas plus loin dans l'exploration des théories de la danse. Ce questionnement sur le lien entre corps et esprit l'amènera néanmoins, dans un texte subséquent, à poser un autre jalon important. (Rose 1994) Citant brièvement Merleau-Ponty, elle interrogera l'apport de l'étude de la poésie

⁴⁴ *Totenmal*, selon son titre original, a été présenté pour la première fois à Munich en 1930.

signée à la pensée concernant le corps, le langage et la relation entre les deux. Les langues des signes, dit-elle, et à plus forte raison leurs formes esthétisées donnent une nouvelle fraîcheur aux arguments du philosophe. Ainsi, Rose s'intéressera tout spécialement à certains passages de l'oeuvre de l'auteur qui intègrent parole et gestualité, affirmant, par exemple, que le mot parlé est un geste spontané contenant de la signification au même titre que les gestes du corps. Elle mettra également en évidence d'autres passages où Merleau-Ponty développe cette idée suivant laquelle l'expressivité du corps porte plus loin que ce que peut expliquer la biologie ou la physiologie. Selon ce que Rose restitue de la philosophie de Merleau-Ponty, il s'agirait plutôt d'une transfiguration du corps par la parole, où le geste donnerait à percevoir le pouvoir de la pensée. Ainsi, le message ne contient pas toute la pensée et la parole proférée n'est pas seule porteuse du message. Le corps y participe, mais sans être limité à la seule fonction de véhicule. Le corps devient ce qui est pensé en même temps que la pensée se forme. S'appuyant sur ces observations, Rose affirme que les thèses de Merleau-Ponty offrent un solide fondement à partir duquel étoffer une réflexion sur les langues des signes. Pourtant, elle n'empruntera pas cette voie revenant même subséquemment à des présupposés dualistes qui font du corps et de l'esprit deux entités indépendantes, contrairement aux postures philosophiques adoptées par Merleau-Ponty. Cette piste reste donc en friche et c'est par un autre angle, plus pragmatique, que Rose se saisit à nouveau, en 2006, de la question du corps. Elle l'aborde alors par le biais de la performance. (Le lien permet de se rendre à la section équivalente sur le site Web de thèse)

1.3.3 Se laisser tenter par des questions connexes

1.3.3.1 La question de la performance

La littérature ASL est plus qu'une littérature du corps; c'est une littérature de la performance, une littérature qui bouge à travers le temps et l'espace, incarnée dans la présence physique d'un auteur. (Rose 1992a, 23)

Peter Cook, poète et conteur, théorise également à partir de la littérature qu'il crée. Dans une conférence prononcée au Columbia College à Chicago, il présente certaines notions de narratologie introduites par Gérard Genette (1985) et s'interroge sur le rôle des comportements non verbaux partagés par les conteurs, quelle que soit la modalité de la langue, vocale ou gestuelle, qu'ils et elles utilisent (Cook 2012). Il observe comment le regard suffit à changer le niveau narratif. Un regard dirigé vers le public confirme un narrateur extradiégétique, c'est-à-dire externe à l'action et qui donne l'information sur les événements racontés. Un regard qui se désengage du contact visuel avec le public entre dans l'histoire, crée le quatrième mur et fait basculer la narration à un niveau intradiégétique, c'est-à-dire interne à l'action, alors portée par l'un ou l'autre des personnages. Ajoutant Kaneko et Mesh (2010) à sa citation, il précise que ce regard, se joignant avec d'autres expressions du visage, peut également être réactif ou non et ainsi venir changer la distance narrative. Ce sont ces jeux qui préciseront, par exemple, la distance affective entretenue par le ou la narratrice avec l'histoire racontée.

En langues des signes, il est possible de maintenir simultanément les deux niveaux narratifs de la manière suivante : les mains peuvent, par exemple, décrire un événement comme le ferait un ou une narratrice extradiégétique, alors que le regard et les expressions faciales sont plutôt celles d'un ou d'une narratrice intradiégétique. Le ou la conteuse à ce moment est alors à la fois personnage et narratrice. Le procédé n'est pas exclusif aux langues des signes, on le retrouve également dans les stratégies employées par les conteurs ou conteuses en langues vocales, la parole peut porter un

niveau narratif alors que le regard et l'expression du visage en portera un autre. Ce procédé, nous dit Peter Cook, se nomme la « partition de Mulrooney ». Les langues des signes peuvent cependant, grâce à l'utilisation du pivot du corps, introduire également un troisième niveau narratif. En effet, un léger déplacement latéral du torse accompagné d'un pivot des épaules, ajoute un niveau métanarratif. Par ce procédé, le ou la conteuse est en mesure, en plus de continuer son récit, de commenter l'histoire qu'elle raconte ainsi que la situation réelle partagée avec le public.

À ma connaissance, Cook est le seul qui fait référence à des notions de narratologie pour analyser la dimension performative de la littérature signée. Avant lui, Sutton-Spence et Rose se sont aussi penchées sur cette dimension littéraire, mais en étant moins descriptives et sans renvoyer directement à des théories littéraires établies. Elles ont énoncé des questions d'ordre plus général, partageant sensiblement les mêmes préoccupations. Leur réflexion concernant la dimension performée de la littérature signée, les a amenées à poser la question du texte, de sa publication, de « l'auteurship » et, adossée à cette dernière, de la transmission et de l'intercorporalité, c'est-à-dire la question du passage d'un corps à l'autre. Ici, les deux approches, formalistes et exploratoires, se rejoignent.

Le sens donné au mot « performance » dans leurs textes est par contre instable. Le terme semble le plus souvent, et ce chez les deux auteures, référer à la performance scénique.⁴⁵ Il semble utilisé parfois au sens de « performativité », bien qu'aucune des deux ne définisse ce mot et ne précise l'usage qu'elles en font. On déduit que lorsqu'utilisé dans ce sens, le mot « performance » dénoterait le fait du corps comme lieu de l'énonciation poétique, que ce soit dans un contexte scénique ou préenregistré et projeté sur écran. Cette imprécision dans l'usage du terme rend difficile la rédaction

⁴⁵ Selon le sens de l'expression *Performing Art* en anglais.

d'une synthèse bien ficelée de ce que seraient les conclusions de leurs analyses. Elle indique clairement, par ailleurs, la nécessité de poursuivre cette piste de recherche. Par contre, il est néanmoins possible de rendre compte de la richesse des questionnements qu'elles soulèvent.

1.3.3.2 La question du texte

Que l'oeuvre littéraire signée soit corporalisée (embodied) et non écrite pose la question de sa relation au texte. S'agit-il même de texte ? Quelle est sa relation avec l'oeuvre écrite ?

Rose (2007) et Sutton-Spence (2005a), nous disent que si le texte est compris comme étant le mot original d'un ou d'une auteure (et non exclusivement son passage par l'écrit), on peut penser un texte signé. Ce dernier inclura alors l'ensemble des dimensions corporelles, gestuelles et de mise en scène. Ceci le distingue du texte écrit, mais pas entièrement de celui qui serait lu à voix haute ou joué. Rose tente de saisir le lieu de cette distinction, et ce à la fois dans le processus de production de l'oeuvre et de sa réception. Selon elle, la distinction majeure résiderait dans le fait qu'il y aurait pour les langues vocales, au moment de la transposition sur papier, un divorce entre la voix interne (le soi intangible) et la voix sonore (la voix-corps), et que ce divorce n'aurait pas lieu en langues des signes. Elle avance ensuite qu'à la réception, il y aurait transfert, et que la voix interne résonnant à la lecture ne serait plus celle qui a écrit, mais celle de la personne qui lit. Or, en langues des signes, étant donné la nature corporelle du « mot original émis par un ou une auteure », aucun décalage ne surviendrait. Ainsi, la réception mettrait les membres du public en une inhérente relation physique à ce qu'il conviendrait en effet d'appeler : « texte ». L'inconfort ressenti à l'usage de ce mot, le soupçon de sa possible inadéquation est soulevé, mais sans qu'une discussion approfondie ne survienne encore. Jusqu'à présent, on continue de l'utiliser pour désigner les oeuvres signées. Collectivement, il semble que nous n'avons pas encore bien saisi ce qu'il s'agit de faire avec cette

adéquation entre corps et langage, ni avec cette réception qui passe par une relation physique avec le texte. Mais l'intuition taraude les auteures.

De cette question, une autre est proche : de quel type de littérature s'agit-il puisqu'elle n'est pas écrite ? Devons-nous la comparer aux littératures orales ? Krentz (2007) estime la question difficile à trancher étant donné la relation complexe qu'ont entretenue avec l'écrit les poètes et littéraires des communautés sourdes, étant parfois bilingues, écrivant parfois puis traduisant en langues des signes, ou faisant les deux simultanément. L'expression la plus appropriée pour désigner la façon dont se transmet le corpus littéraire dans les communautés sourdes est possiblement celle de « tradition manuelle », suggère-t-il. La référence aux littératures orales revient de temps à autre dans les textes sans qu'on ait encore fixé les balises des apports et des limites d'une telle correspondance. De surcroît, cette question en contient plusieurs. En interrogeant la relation qu'entretiennent les langues des signes avec l'écrit, on interroge en effet, et c'est ce que nous amène en partie Krentz, les voies de constitution puis de transmission intergénérationnelle d'un patrimoine. Se questionnant sur le rapport entre les langues des signes et l'écrit, on se demande de nouveau que faire du corps et de son adéquation avec le langage. Par ce biais encore, on en arrive à interroger la spécificité du phénomène de réception de l'oeuvre signée.

Parfois, également, la référence aux traditions orales tient lieu d'argument politique. C'est le cas notamment chez Sutton-Spence alors qu'elle réfléchit au rapport qui s'établit entre le public et le poème et, à travers lui, avec la personne qui le performe. Elle pose alors cette distinction entre cultures orales et cultures écrites : dans les cultures orales, il serait convenu de comprendre qu'il y a adéquation entre le « je » narré et celui de la personne qui énonce. Il y aurait adresse directe du public par l'auteur, qui est aussi le narrateur. Ce serait avec la lecture et l'écriture que s'ancre, dans l'expérience, la dissociation entre les deux, et celle-ci n'opérerait pas dans le cas d'une littérature performée. Selon Sutton-Spence, on observerait, dans les

communautés Sourdes, cette façon immédiate de recevoir le texte. Parant aux critiques attendues, mais sans en faire le compte-rendu, Sutton-Spence affirme sans détour qu'il serait injuste de conclure là à un manque d'éducation. Il ne s'agit pas d'être éduqué ou non, tranche-t-elle, il s'agit d'une réalité culturelle qui appartient à la communauté sourde comme aux cultures littéraires orales et qu'il faut considérer comme telle. On y sent, sous-jacent, le contexte dans lequel la réticence à reconnaître pleinement les langues et littératures signées se manifeste toujours, et en contrepartie, la tendance ambiante à percevoir les Sourds à travers un filtre médical qui les envisage sous l'angle du déficit. Elle concède ensuite qu'il est possible pour un ou une auteure de quitter l'expression de soi et d'élaborer des récits de fiction, d'investir l'imaginaire, et qu'il est possible pour les membres du public d'interagir avec le texte reçu en prenant des libertés avec les intentions de l'auteure-performatrice. Toutefois elle réitère que « Même si on peut explorer cette idée ici, nous devons nous rappeler qu'ultimement ce n'est pas la façon des traditions orales d'approcher la poésie ».⁴⁶ (Sutton-Spence 2005a, 132) Elle appelle « poète de communauté » ces poètes dont l'oeuvre exprime une réalité qui leur est singulière tout en étant partagée par leur communauté.

J'aimerais prendre le temps de réfléchir, ici, à cette affirmation de Sutton-Spence. On peut reconnaître avec elle qu'il est nécessaire de contrer les raisonnements qui déconsidèrent les populations locutrices des langues des signes en insistant sur leur déficit éducationnel ou leurs défaillances cognitivo-langagières présumées. On peut reconnaître aussi que cette figure du poète de communauté existe bel et bien, on peut prendre acte de son action et reconnaître son impact sur la consolidation identitaire des populations Sourdes. On peut reconnaître avec Sutton-Spence qu'il puisse y avoir,

⁴⁶ Traduction libre de « although we can explore this idea here, we have to remember that ultimately this is not necessarily a non-literate, oral way of approaching poetry »

dans le public Sourde, un refus d'opérer cette dissociation entre le « je » énonciateur et le « je » narré par sentiment de trahir l'intention de l'auteur ou par besoin d'identification. On peut y reconnaître un trait partagé par les communautés Sourdes avec d'autres cultures orales. On peut reconnaître également qu'il n'est pas le lieu ni le moment, pour Rachel Sutton-Spence, de le faire dans ce livre, tout en disant toutefois que si la dissociation apparaît avec la pratique de la lecture et de l'écriture, si les espaces fictionnels peuvent émerger par le biais de la médiatisation, il est possible de saisir l'occasion pour mettre de l'avant un autre argument politique. Celui-là militerait en faveur de la nécessité d'une éducation qui valorise et approfondit la connaissance métalinguistique des langues des signes par ses locuteurs et locutrices naturelles. Il mettrait de l'avant non seulement son utilité pédagogique comme soutenant l'éclosion et l'épanouissement d'une littérature de l'imaginaire, mais également le fait que la reconnaissance de ces littératures de transmission manuelle, au même titre que celle accordée aux littératures orales, est un apport pour la culture universelle. Il est possible d'accueillir comme concomitantes les deux modalités, celle du poète de communauté et celle de la littérature fictionnelle, et ainsi favoriser la circulation et l'enrichissement des expériences. Il est possible de le faire sans se crispier dans une attitude défensive qui, à trop vouloir faire obstacle aux dénigrements risque surtout, en pétrifiant au nom de la tradition le rapport des poètes au langage, de faire obstruction à l'enrichissement de la création littéraire d'autant plus qu'il existe effectivement une poésie qui, contrairement à ce qu'affirme Sutton-Spence, fait cette dissociation. L'existence d'une poésie où le « je » n'est pas exclusivement identitaire, une poésie qui est une invitation à l'imaginaire, est également présente au sein de la culture Sourde. De plus, comme la première, étant donné le contexte que nous venons de décrire, cette poésie occupe également le lieu du politique.

Peter Cook le formule dans les termes qui suivent. (L'extrait est issu d'un entretien où il est question d'une poésie dont les thèmes ne touchent plus uniquement

l'expression de l'identité sourde et/ou de l'expérience de l'oppression, mais dont l'objectif consiste à jouer avec le langage) :

Now there is access through the Internet, interpreting services, relay, pagers, captioning, etc. My wish is that Clayton Valli, Ella Lentz, etc., could be called one school of poetry, while Debbie Rennie and I, etc., would represent another school of poetry. I see no problem with two different schools, but the Deaf community doesn't have a history of ASL poetry yet. We have a tradition of passing stories down about Deaf culture, but in terms of history of ASL literature itself the earlier generation doesn't know in general about art history and literary movements, etc., how techniques are influenced by their time and change with time. If you want to teach folklore, that's valid. It's fascinating, but it's not acceptable to limit the definitions of ASL literature, to say, « you're wrong! That's the way we do it! » That concept is impossible. It's unreasonable to shut out the possibilities for future growth in the field. I think it's important to teach basic techniques, the same as artists have to learn, as do dancers and actors, too. Build a foundation, then create! Experiment! I'm sure what I teach will later become old and outdated, but that's fine! Keep moving on!⁴⁷ (Wolter 2007, 160)

Cook reconnaît ici l'incidence de l'éducation sur la réception d'oeuvre poétique et son plaidoyer va dans le sens de son enrichissement. Il réproouve l'adoption d'une attitude

⁴⁷ Traduction libre: « Maintenant nous avons accès (ndlr: aux diverses structures dont bénéficie la majorité entendante) grâce à l'existence de l'internet, aux services d'interprétation, de relais, aux pagettes, au sous-titrage, etc. Mon souhait est que Clayton Valli, Ella Lentz etc. puissent être considérés comme faisant partie d'une école de poésie alors que Debbie Rennie, moi, etc. en représentons une autre. Je ne vois aucun problème à ce qu'il existe deux différentes écoles, mais la communauté Sourde n'a pas encore son histoire de la poésie ASL. Nous avons une tradition qui consiste à faire passer des histoires à propos de la culture Sourde de génération en génération, mais en terme d'histoire de la littérature ASL elle-même, les plus jeunes générations en général n'ont pas de connaissance de l'histoire de l'art et des mouvements littéraires, etc., de la manière dont les techniques sont influencées par leur époque et changent avec elle. Il est valide d'enseigner le folklore. C'est fascinant, mais il n'est pas acceptable de limiter les définitions de la littérature ASL, en disant: « Tu as tort! C'est ainsi qu'il faut faire. Il est impossible de penser ainsi. Il n'est pas raisonnable d'empêcher la possible évolution de la littérature. Je pense qu'il est important d'enseigner les techniques de base, la même chose que les artistes ont à apprendre, tout comme les danseurs et les acteurs, aussi. Construire une fondation, puis créer! Expérimenter! Je suis certain que ce que j'enseigne maintenant deviendra plus tard obsolète, et c'est bien! Avançons! »

conservatrice. Son commentaire semble saisir un moment transitionnel dans les réalités sociopolitiques que vivent les communautés Sourdes. Il dit à la fois, que le contexte actuel permet l'émergence de cette nouvelle poésie et que le fait de la créer, de la diffuser et de l'enseigner participe directement et activement au mouvement politique. Dans ce même entretien, il dit percevoir également, dans son enseignement aux jeunes des communautés Sourdes, une moins grande identification aux oeuvres des poètes de la génération précédente, voire un désintérêt. Il s'explique ce désintérêt, d'une part par le fait que les jeunes méconnaissent l'histoire de leur communauté — ce qu'il estime déplorable — et d'autre part parce que ces jeunes vivent les gains des luttes antérieures : ils et elles ont accès à des espaces où le fait d'être Sourd n'est plus obligatoirement lié à l'expérience d'une oppression.

1.3.3.3 La question de la mutation de la relation en présence : l'enregistrement vidéo en tant qu'imprimerie

La question que pose la mise en correspondance avec les littératures orales, bien qu'elle en soit imprégnée, ne se réduit cependant pas à ces considérations politiques. Car si les langues des signes sont toujours des langues non écrites, elles ne sont plus désormais sans support de consignation. Elles ne s'écrivent pas ni ne s'impriment, mais elles se captent sur support vidéo, et l'usage du médium contient des promesses de créativité. Par ce biais, aussi, un courant de la littérature signée, sans renier la tradition d'où elle est issue, quitte le lieu de correspondance avec les littératures orales. Tel que mentionné précédemment, Rose (1992a) en anticipait déjà la prolifération au moment de la rédaction de sa thèse de doctorat.

Krentz (2007) fait un état des impacts de l'apparition de l'enregistrement et de la distribution vidéo sur la littérature signée. Malgré un enthousiasme certain, son analyse n'est pas non plus sans inquiétude. L'enregistrement permet une préservation et une consolidation des langues (voire une standardisation). Il permet d'être témoin de leur évolution et de constituer une mémoire institutionnelle. Il libère la littérature

de la contrainte du moment et du lieu, et l'émancipe donc d'une obligatoire transmission manuelle en face à face (et donc de son mode opératoire comparable aux littératures orales). Par là, elle peut rayonner, rejoindre un plus large public et accroître la renommée des artistes, ce qui rejaillit sur la communauté et valorise les langues des signes. L'enregistrement permet une certaine fixation de l'oeuvre qui rend possible la constitution d'un répertoire. La diffusion des oeuvres permet ainsi de stimuler le développement d'une culture littéraire dans la population Sourde et facilite son entrée dans les établissements d'enseignement. L'enregistrement favorise également l'échange entre les poètes, le retour critique sur leurs oeuvres et vient ainsi stimuler l'expérimentation promettant du même coup l'apparition éventuelle de nouvelles formes. Puisque le public peut voir et revoir des oeuvres, le discours critique se développe et encourage les artistes à créer des oeuvres plus sophistiquées, plus complexes, plus exigeantes. Cela ayant pour incidence de stimuler encore l'expérience de réception, l'appelant à devenir elle aussi plus analytique, à enrichir sa connaissance et ses capacités critiques. Tout ceci mis ensemble, l'enregistrement et la diffusion de la création signée sur différents supports numériques ont pour effet de renforcer l'identité Sourde et de soutenir son affirmation.

Cette diffusion à un large public d'oeuvres signées, rendue possible par les technologies, a aussi pour effet d'étendre son rayonnement hors des limites des communautés Sourdes. Elle permet, dans une certaine mesure, de combler le fossé entre les populations sourdiennes et entendantes. C'est cependant ici que Krentz commence à émettre des réserves. Selon lui, la circulation entre les cultures Sourde et entendant, telle qu'elle se fait dans le cadre d'une économie de marché capitaliste, est potentiellement dommageable pour la conservation de l'identité Sourde. Il tient pour indicateur le fait que, s'il existe en effet maintenant quelques maisons d'édition dédiées à la publication et à la distribution de matériel en langues des signes (ASL, ici, puisqu'il parle des États-Unis), une grande proportion du matériel publié consiste en des manuels d'apprentissage de l'ASL à l'intention d'une clientèle entendant

désireuse d'une initiation. Il déplore ici les effets du marché et s'inquiète d'un déséquilibre éventuel où les personnes entendant curieuses et sympathiques, mais sans être nécessairement des alliées politiques avisées, deviendraient à ce point nombreuses à intervenir dans la langue qu'elles influeraient sur son évolution, la dérochant à la propriété morale qu'en ont les communautés sourdes. Il s'inquiète aussi d'une révision à la baisse des exigences de maîtrise de la langue et que les mutations survenant dans l'évolution de la langue ne soient pas le fait de locuteurs ou locutrices en ayant une profonde connaissance intuitive. Krentz s'inquiète également de la disparition des Deaf Clubs et de ces milieux de rassemblements communautaires où, traditionnellement, on performait la littérature signée. Il craint que ne survienne par là une atomisation et peut-être conséquemment un affaiblissement du lien identitaire.

Par ailleurs, s'il pose ici la question de la diffusion, il ne touche pas encore la question de l'édition. Comment retravaille-t-on une oeuvre signée lorsqu'il s'agit d'en préparer une diffusion publique ? Quelle est la nature de la relation entre l'éditeur et l'auteur de l'oeuvre ? Comment, entre maisons d'édition, se fait le partage d'expérience et comment soutenir d'autres initiatives en ce sens ? En somme, où en est le métier de l'édition des oeuvres signées ? Quels liens entretiennent ces maisons d'édition avec leurs collègues qui travaillent en langues écrites et quels échanges professionnels peuvent se développer ? De plus, la question de l'édition est concomitante avec celle de l'émergence possible de formes longues, par exemple, ou d'oeuvres qui s'emparent du médium vidéo et dépasse la seule captation.

Des formes longues sont déjà diffusées. Elles apparaissent pour l'instant le plus souvent sous la forme de captation et de diffusion intégrale de conférences, cours, tables rondes, etc. Leur diffusion est généralement organisée en galerie de vidéos sur des sites Web. La plupart du temps, c'est sans table des matières, avec indicateurs temporels en lieu et place des numéros de page, de façon à envisager le développement du contenu et à permettre aux lecteurs et lectrices de diriger leur

lecture. La revue spécialisée en ligne *Deaf Studies Digital Journal* fait, pour le moment encore, figure d'exception et présente sans doute le mode de publication de textes longs le plus abouti à ce jour. Une liste d'hyperliens située à côté de la fenêtre vidéo fait oeuvre de table des matières ainsi que d'outil de navigation. L'internaute peut cliquer sur l'un ou l'autre de ces liens ce qui enclenche la section vidéo correspondante à la portion du texte. Cette revue laisse entrevoir le développement possible de l'édition de textes en des formats plus maniables comprenant une segmentation en chapitre sur un DVD ou des hyperliens sur un site Web. Ces possibilités de diffusion laissent aussi entrevoir (et désirer) l'apparition de formes longues d'essais ou de fiction.⁴⁸

Par ailleurs, en parcourant les médias sociaux, lieu de publications libres, nous pouvons faire certaines trouvailles qui révèlent ce qui point à l'horizon en termes de création. Jetons un coup d'oeil, d'abord, à *Deafhood, the Journey* de Paul Ososki et à *Route 87* réalisée par Bradley Gantt et Jason Nesmith et toutes deux diffusées sur youtube. Ces deux oeuvres, en intégrant des éléments lexicaux ou grammaticaux de l'American Sign Language et des techniques d'animation, entrent en dialogue avec la notion d'iconotextualité.⁴⁹ Ici, l'image n'accompagne pas le texte; les deux sont littéralement intégrés l'un dans l'autre. Il n'est pas surprenant que c'est par le biais des

⁴⁸ Un exemple de la disponibilité en ligne de ces conférences est celui de la vidéathèque de l'Université Gallaudet (<http://videolibrary.gallaudet.edu>). À ma connaissance le Deaf Studies Digital Journal mentionné précédemment est la seule revue spécialisée existante en langues des signes et ayant développé les ressources techniques nécessaires à la publication de formes longues. La revue est publiée annuellement par l'Université Gallaudet. Des magazines d'actualité et d'informations générales existent cependant, comme www.Websourd.org, pour ne donner qu'un seul exemple parmi plusieurs.

⁴⁹ La notion d'iconotextualité réfère aux modes de coexistence du texte et de l'image dans l'histoire de l'édition du codex au Web. Pour une introduction, lire notamment Gervais, Bertrand. 2004. « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité ». Dans *Les défis de la publication sur le Web: hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, par Christian Vandendorpe et Jean-Michel Salaün, p. 49-68. Coll. « Références ». Villeurbanne, France: Presses de L'ENSSIB.

caractéristiques iconiques de la langue que s'amorcent les premières expérimentations d'intégration entre éléments linguistiques et image que permettent les technologies de l'image. Sans surprise, mais non sans promesse. Dans le premier cas, *Deafhood, the Journey*, des éléments lexicaux, une fois signés, laissent leur trace sur le papier dans une sorte de transfert d'iconicité. La caméra rend possible de voir le passage d'un mode de représentation à un autre, ici du geste au signe graphique sur le papier. Le plus souvent, il s'agit de signes désignant des objets — une porte qui s'ouvre, une échelle—; l'iconicité du signe s'imprime en quelque sorte dans l'image. Quelques fois aussi, il s'agit d'un signe qui désigne une idée abstraite : le signe pour le verbe aider, par exemple, fait littéralement office de palier-ascenseur qui permet au personnage de franchir le mur qui lui bloquait le chemin. Ici, mouvement inverse, c'est l'interaction entre le comportement manuel et le dessin qui nous rend de nouveau visible la dimension iconique du signe. Dans le second cas, *Route 87*, les réalisateurs poussent l'intégration entre éléments linguistiques et image un cran plus loin. En effet, grâce aux possibilités que leur offrent les logiciels d'effets spéciaux, ils découpent les mains signeuses pour les manipuler comme des objets graphiques animés. Ainsi, le classificateur désignant un véhicule devient concrètement la voiture dans laquelle prend place le personnage, le signe qui désigne l'arbre, découpé, coloré, répété, compose le paysage arboré du bord de route. Ce procédé est pratiquement repris pour tous les éléments de composition de l'image. Dans ce cas, il n'y a même plus de glissement de l'iconicité du signe vers sa représentation graphique dans l'image, mais un traitement du signe lui-même comme objet graphique. Dans la poésie de Peter Cook, on prend des techniques de montage cinématographique et on les intègre dans la grammaire de l'*American Sign Language*. Ici, on fait le chemin inverse, et ce sont des éléments linguistiques qu'on découpe, détache du reste du corps pour les hybrider avec de la vidéo d'animation. Un chantier créatif est ouvert. Qui sait ce que pourront imaginer les cinéastes Sourds et les poètes en langues des signes qui adopteront la littérature numérique?

1.3.3.4 Que faire de l'intercorporalité ?

Il a aussi été dit dans la section précédente que la diffusion rend possible la mémorisation et la transmission des oeuvres à d'autres personnes susceptibles de les interpréter. Or, lorsqu'une personne apprend et performe l'oeuvre d'une autre personne, qu'arrive-t-il au texte? Ces questions semblent intriguer les théoriciennes qui les ont abordées : à qui donc *appartient* le texte? Qui en détient l'autorité? Qu'en est-il de l'auteurship quand en passant dans un autre corps, le mouvement n'est pas reproduit à l'identique? Les réponses sont fuyantes. Pour Heidi Rose (2007), il existe en langues des signes un *je ne sais quoi* qui rend singulièrement inséparables le contenu du texte et la performance qu'en fait la personne qui l'a créé. Cette performance, selon elle, inclut à la fois le sens que prend pour l'auteur le texte énoncé, sa relation émotionnelle avec le propos, des caractéristiques de mouvement qui sont propres à la personne (une façon de bouger globalement toujours tonique, par exemple), et des caractéristiques stylistiques propres au travail de chacune (dans l'exemple donné, la caractéristique soulignée réside dans la façon qu'a Debbie Rennie de distinguer très clairement des traits singuliers de deux personnages, et de passer avec précision et rapidité de l'un à l'autre). Pour être fidèle à un ou une auteure, la personne qui reprend l'oeuvre doit, selon Rose, retrouver en elle la même motivation émotionnelle que celle de l'artiste originale. Elle doit s'imprégner de l'émotion perçue chez l'auteure, observer attentivement chaque composante du mouvement et chercher à les reproduire, et cela, tout en cherchant à y ajouter une touche personnelle. Une bonne interprétation serait donc celle qui, à la fois, rend l'énergie de l'interprétation originale tout en s'étant approprié corporellement le texte comme si c'était le sien. Pour respecter l'oeuvre originale, un certain degré de mimésis serait donc obligatoire. Pourtant, Rose dira également à propos de l'interprétation que fait Ella Mae Lentz d'un poème de Clayton Valli, *Dew on SpiderWeb*, qu'on ne voit pas aussi clairement la manière de Valli dans l'interprétation de Lentz que celle de Debbie Rennie dans l'interprétation que fait Missy Keast de son poème *Missing Children*. Dans le cas de

Lentz, le poème semble appartenir à son propre corps et y prendre forme sans difficulté. Rose n'y voit pourtant pas de rupture avec l'oeuvre originale ou un défaut d'interprétation. Cela serait dû au fait, avance-t-elle, que Lentz est une poète connue d'une part et que son style est proche de celui de Valli.

Les questions sont importantes, et les réponses nous laissent pour le moment dans l'insatisfaction. D'abord, la proximité entre le style de Valli et celui de Lentz qu'établit Rose soulève des questions. Si, en effet, Valli et Lentz font partie de la même génération de poètes, que leurs poèmes sont traversés de thématiques communes, leurs oeuvres se distinguent notamment par les procédés poétiques qui y sont privilégiés et encore davantage, me semble-t-il, par leur corporéité. En effet, la composition physique des deux personnes est loin d'être semblable, la qualité de leur mouvement tout autant et ce qui se dégage de leur posture est également, dès le premier coup d'oeil, fort dissemblable. Ceci est visible sans avoir à s'appuyer sur une observation analytique. Rose nous dit que le poème de Valli, transposé dans le corps de Lentz, semble couler de source. On devrait remarquer qu'on ne doute pas pour autant de l'autorité de Valli sur le texte contrairement à ce que laisse entendre son argumentaire. Rose observe une absence d'imitation de Valli dans l'interprétation de Lentz. Si on suit cette observation, la conclusion à tirer devrait donc être que l'oeuvre résiste au passage dans un autre corps et qu'on peut donc la juger ainsi transmissible et interprétable, sans pour autant être reproductible.

Une autre des difficultés repose sur le fait que Rose, pour construire sa réflexion concernant l'auteurship, se base sur l'interprétation faite par des élèves en apprentissage et dont la performance dépend de leur compréhension du texte, de leur développement langagier et d'une variété de facteurs qui n'interviendraient pas s'il s'agissait de comparer des interprétations équivalentes, c'est-à-dire faites par deux personnes ayant l'expérience de la scène et du travail textuel.

Sa réponse sous-entend également certains a priori sur le jeu scénique, notamment celui qui veut que l'émotion se doive d'être authentique, réellement vécue par la personne qui joue, pour que le jeu soit estimé de qualité. Rose prête l'authenticité de l'émotion à Rennie et demande à ses élèves de trouver en elles la même émotion et de la vivre intensément. Elle les enjoint de trouver leur indignation face à l'injustice, leur empathie face à l'enfant dont est racontée l'histoire. Or, bien d'autres approches de la scène ont été pensées et éprouvées, notamment dans l'histoire récente du théâtre et de la danse. On pourrait, dans l'expérimentation de ces différentes approches, trouver en effet matière à réflexion concernant les dynamiques de cette intercorporelité. Mais ces références manquent à la réflexion que nous propose Rose. Ainsi, on tend à se demander si les distinctions entre les performances de Rennie et Keast qui fondent sa réflexion ne seraient pas simplement le fait du processus et des partis-pris de son propre enseignement selon la période et selon son contexte.

La question de l'intercorporelité pose donc en amont celle de la « corporelité » des oeuvres, et conséquemment celle du processus de leur création ou de leur apprentissage par un tiers en vue d'une interprétation. L'expérience des poètes est sans doute riche d'enseignement à ce sujet. Cependant, hormis l'entretien réalisé avec Peter Cook cité précédemment et un article de Donna West cosigné avec Rachel Sutton-Spence, il semble n'y avoir aucun texte qui pose sur le récit de ces expériences un regard réflexif (West et Sutton-Spence 2012). Les auteures disent n'en connaître aucun, je n'en ai trouvé aucun non plus (en anglais ou en français) à part un blogue tenu par Kyra Politt en tant que journal de rédaction d'une thèse de doctorat en recherche-crédation et qui permet d'espérer que le résultat, qui n'est pas encore accessible, offre du grain à moudre. Ainsi, voilà ouvert un tout nouveau champ de recherches encore à défricher. Pour l'aborder, j'ai aussi commencé par la pratique. Ainsi, l'atelier réalisé en mars 2013 entre en dialogue avec ce texte de West et Sutton-Spence.

Une autre façon de se poser la question de la « corporalité » des oeuvres emprunte le biais de la réception de l'oeuvre. Analyser le mouvement d'un ou d'une auteure qui performe son oeuvre rend possible de développer un discours critique sur la matérialité du texte, son incorporation et, par là même, la comparaison entre plusieurs interprétations d'une même oeuvre. C'est ce qui fera l'objet du chapitre 4 de cette thèse. Cependant, avant d'y parvenir, parcourons ce que nous avons maintenant en main comme outils pour procéder à une analyse critique des oeuvres signées.

1.3.4 Conclusion partielle : Guide de lecture critique

En somme, une fois les propositions issues des approches formalistes et exploratoires mises ensemble, voici ce que devient la carte conceptuelle des outils d'analyses. (Cliquer sur la carte renvoie à sa localisation dans le site Web de la thèse. Il est possible de l'ouvrir dans une visionneuse externe ou de la télécharger et ainsi l'agrandir, ce qui en permet la lecture)



Figure 0.15 Carte conceptuelle, guide de lecture critique

L'attention apportée par Sutton-Spence au rôle de « poète de communauté » ainsi que le lien étroit qu'entretient la création avec l'histoire de l'émancipation de l'identité Sourde invite, face à une oeuvre, à poser la question de son positionnement dans cette histoire et à la situer dans l'ensemble de la création Sourde. A cet effet, j'inclue immédiatement dans cette carte conceptuelle la mention du manifeste De'VIA bien qu'il sera présenté seulement dans la prochaine section.

À la grille d'analyse extraite des études menées par les linguistes qui adoptent des approches formalistes et décrites à la section précédente se sont ajoutés des pistes

d'observations suivant un angle littéraire, pictural ou cinématographique, ou encore concentrées, sur la dimension performative des oeuvres. On remarque également, cependant, que même si les chercheurs et chercheuses se sont questionnées sur cette dernière caractéristique, les analyses n'ont pas exploré la poésie signée en tant qu'art de la scène et il serait pertinent notamment de l'analyser sous l'angle de la représentation. Par ailleurs, l'essai de nomenclature des genres et des styles de Bahan m'a donné l'occasion de regrouper en familles des techniques et des figures conventionnelles donnant également une assise à l'analyse des oeuvres.

Des questions de fond ont aussi été soulevées, l'étude en cours ici a permis par exemple d'identifier la pertinence d'un état des lieux sur la question de la traduction d'oeuvres et, entre autre, du rapport par là entretenu entre les langues vocales et les langues des signes. Les questions portant sur le lien entre le corps et le texte, menant à celle de l'autorité et de l'intercorporalité dans les oeuvres n'ont donné lieu qu'à des esquisses et la recherche demande à être poursuivie. Il en est de même pour la question soulevée par Krentz en ce qui concerne les modalités de publications et de diffusion des oeuvres tant sur le plan de la création, de la critique que d'un point de vue sociolinguistique.

Au chapitre 4 de cette thèse, je reprendrai la question de l'intercorporalité et proposerai un outil d'analyse en espérant contribuer aux réflexions en cours. Avant d'y parvenir, cependant, je propose de faire l'expérience de cette grille synthèse des outils d'analyse en y prenant appui pour élaborer une critique complète d'une oeuvre donnée.

CHAPITRE I

CRITIQUE ANALYTIQUE DE *WISE OLD CORN*

DU *FLYING WORDS PROJECT*

2.1 Présentation générale

Le chapitre précédent a permis de faire une synthèse de ce que les chercheurs et chercheuses ont dégagé comme outils utiles à la critique des oeuvres littéraires signées. Le présent chapitre sera consacré à l'élaboration de la critique d'une oeuvre en s'appuyant sur cette synthèse. L'oeuvre choisie est un poème du Flying Words Projet intitulé *Wise Old Corn*. Rachel Sutton-Spence (2005a), citée précédemment, disait que créer des images à partir du matériau brut d'une langue visuelle est la pierre angulaire des relations entre forme et sens en langues des signes. La démarche du *Flying Words Project* est entièrement dédiée à ceci. J'ai choisi une oeuvre du duo spécifiquement pour cette raison, et aussi parce que leur démarche est, du point de vue de la critique, particulièrement riche. Bien ancrée dans l'histoire de la création signée, elle entre également en relation avec la poésie contemporaine des États-Unis sans pour autant être arrimée à l'anglais. Dense, elle offre un terreau fertile à l'analyse tant sous un angle formaliste que selon les pistes dégagées par les approches exploratoires. De plus, Peter Cook se distingue également de ses collègues par la densité corporelle de ses interprétations. Le choix de l'oeuvre en particulier s'est fait, elle, par coup de coeur : parce qu'elle m'a émue dès le premier comme dans les nombreux visionnements subséquents; parce qu'avec Theara Yim nous avons eu envie de l'apprendre et de l'interpréter; parce que dès le premier visionnement elle m'a semblée forte tant sur le plan politique que sur le plan poétique. C'est cette force ressentie qui m'a donné envie de l'analyser.

Commençons par la regarder :

[VIDEO]

Donnons déjà quelques éléments d'information concernant le contexte de sa création. Le *Flying Words Project* est un duo de création, actif depuis 1984, formé de Peter Cook et de Kenny Lerner. L'oeuvre étudiée ici a été composée entre 1995 et 1997 lors de séances de travail sporadiques, l'éloignement géographique entre les lieux de résidence des deux auteurs ne permettant pas un travail en studio continu. Chez le *Flying Words Project*, le processus de création se fait toujours à deux. Toutes les oeuvres sont d'abord créées en ASL. Un support à la compréhension en anglais est façonné dans un deuxième temps à l'intention d'un public non-signeur. Il ne s'agit pas d'une traduction complète mais plutôt d'un mélange de syntagmes, de mots et de bruitages qui permettent la compréhension de la narration et facilite la perception du travail de construction d'image et de structuration de l'espace qui fait l'oeuvre. Sur scène, Peter Cook porte l'ASL et Kenny Lerner l'anglais. En création, les deux dimensions sont travaillées conjointement; sur scène, la performance se diffracte. L'expérience de réception sera dissemblable selon que le public est Sourd ou entendant. L'oeuvre inclut cette conscience des deux mondes, de l'interculturalité en présence et de la dissymétrie du pouvoir en jeu. Les personnes entendantes auront vraisemblablement ici ce réflexe de souhaiter que soit analysé ce qui les concerne, qu'une attention soit portée à la présence de la langue vocale et du partenaire entendant dans la performance. Cependant, si en effet, l'anglais et la présence de Kenny Lerner sur scène participent à l'oeuvre, ce dispositif a notamment pour fonction d'infiltrer la littérature signée dans des cercles et des lieux de diffusion qui l'ignore habituellement. Il a pour fonction de contrer l'invisibilité des langues des signes, et son objectif, en définitive, est de devenir superflu. À partir de ce moment, le rapport entre langue vocale et langue des signes pourra se rejouer, et l'analyser ne risquera plus de réitérer l'asymétrie. Ce dispositif est mis en place pour servir une oeuvre qui est d'abord et avant tout composée en ASL, et veille à ce que la mise en

scène conserve à l'avant-plan la langue des signes.⁵⁰ J'aimerais en respecter l'esprit et de même, conserver à l'avant-plan la langue des signes. Je choisirai donc ici de me concentrer sur le texte en ASL et sur ses modalités d'existence physiques et performatives. Je souhaite que le lectorat entendant se prête au jeu et ait la curiosité de découvrir ce que ce décentrement lui apportera.

La captation du poème que j'utiliserai pour cette critique a été faite le 19 octobre 2012, lors d'un récital donné par le *Flying Words Project* en ouverture du festival Phenomena à Montréal.⁵¹

Commençons par situer l'oeuvre dans le contexte spécifique de la création signée et dans celui, plus large, de la littérature états-unienne contemporaine.

2.2 Contextualiser l'oeuvre

2.2.1 Situer l'oeuvre du *Flying Words Project* dans la création signée

L'oeuvre du *Flying Words Project* est à la fois innovante et ancrée dans les traditions littéraires des communautés Sourdes. D'une part, ancrée par l'enracinement technique dans le *Visual Vernacular* développé par Bernard Bragg, et par son inscription dans la tradition des performances solos de contes et récits présentés dans les *Deaf Clubs* et

⁵⁰ Informations tirées d'une conversation téléphonique personnelle avec Kenny Lerner le 10 octobre 2011.

⁵¹ Le festival Phenomena succède au festival Voix d'Amérique, Les Filles électriques voulant renouveler son esthétique et ouvrir la porte à de nouvelles pratiques de performances. Après une dizaine d'années d'existence du festival Voix d'Amérique, le festival Phenomena en était à sa première édition en 2012. Dans le cadre de la partie intervention de cette thèse, nous avons coordonné, avec Théara Yim puis Dominique Lemay de la Société Culturelle Québécoise des Sourds, la venue du *Flying Words Project* et organisé une classe de maître offerte à des personnes locutrices compétentes en LSQ. J'ai collaboré à une partie de la production, alors que toute la logistique du spectacle a été assurée par l'équipe des Filles Électriques. La venue du *Flying Words Project* a aussi été rendue possible grâce à la collaboration de Daniel Forgues de la Fondation des Sourds du Québec

dans les rassemblements communautaires Sourds, locaux comme internationaux. D'autre part, cette oeuvre est innovante notamment par le développement technique qu'elle propose.

La démarche du *Flying Words Project* a pour centre stylistique de sa création la volonté de faire image. En plus de faire un usage chevronné du *Visual Vernacular*, le duo développe des techniques qu'on dit cinématographiques et transformatives. La technique transformative, qui consiste à créer une transition d'un signe à l'autre par une transformation progressive, fait penser aux techniques numériques de transformation de l'image (*morphing*). La technique cinématographique, elle, fait écho aux techniques de montage appartenant au cinéma actuel. Par ce biais, la démarche du duo se situe en dialogue avec certaines formes d'arts visuels actuels tout en exaltant les caractéristiques propres aux langues des signes. Cherchant à situer la démarche du *Flying Words Project* dans l'histoire de la création Sourde, il peut être intéressant de la mettre en relation avec certains moments phares de cette histoire. Voyons, par exemple, comment elle se situe par rapport aux intentions formulées dans le manifeste De'VIA

2.2.1.1 Le manifeste De'VIA

Le manifeste De'VIA a été rédigé par 9 artistes rassemblés en atelier de 4 jours au moment du premier *Deaf Way* à Gallaudet en 1989. Le rassemblement a eu lieu un an après les manifestations du mouvement *Deaf President Now*, un moment fort de la lutte politique d'affirmation menée par la communauté Sourde.⁵² En 1988, la population étudiante du campus de l'Université Gallaudet s'est soulevée contre la

⁵² On dit ici « communauté Sourde globale » pour reconnaître l'impact dans l'imaginaire qu'a eu ce mouvement retentissant au-delà des frontières des États-Unis, et aussi parce que Gallaudet, sans être le seul, est un endroit emblématique de la résistance aux prescriptions du congrès de Milan.

nomination d'une personne entendante à la présidence de l'université alors que des candidats Sourds qualifiés étaient également en lice. Après une semaine de manifestations, de blocages, de mobilisations à l'échelle du pays, l'élection fut reconsidérée et I. King Jordan devient le premier président Sourd élu à la tête de l'université, 124 ans après sa fondation.⁵³

La signature du manifeste De'VIA est aussi un moment emblématique. Sa rédaction est un moment de synthèse des recherches esthétiques en cours chez les artistes Sourds de l'époque, qui vient donner une impulsion à un mouvement qui poursuit son élan jusqu'à aujourd'hui. Ce manifeste est à la fois politique et esthétique.

Sur le plan politique, il s'agit de représenter des perceptions propres à l'expérience Sourde, de les déclarer et de ressentir les effets de cette affirmation tant sur un plan individuel que collectif. Puis, il s'agit d'en étendre la portée dans l'espace public —et espace public, vu dans tout son continuum, c'est-à-dire depuis l'intérieur des communautés Sourdes jusqu'à un espace public, disons-le, universel.

Sur le plan esthétique, les signataires ont choisi de circonscrire des éléments formels qu'ils ont identifiés comme des tendances fortes marquant le travail des artistes Sourd.es contemporains à l'écriture du manifeste. Celles-ci sont caractérisées par l'usage de couleurs et de textures contrastées et intenses ainsi que d'une représentation accentuée, par rapport au contexte, de certaines parties du corps considérées primordiales (mains-yeux-bouches) dans l'expérience Sourde. Les

⁵³ Pour en savoir plus, on consultera le site Web <http://www.gallaudet.edu/x42164.xml> qui présente un résumé des événements ainsi que des documents d'archives. Les littéraires apprécieront le récit qu'en fait Gilbert Eastman, Anon. 1991. *Epic: Gallaudet Protest*. Vidéocassette. Vol. Live at SMI: Gilbert Eastman. Burtonsville, MD: Sign Media. Et les critiques, l'analyse que propose Kristen Harmon de l'oeuvre de Eastman: Harmon, Kristen C. S.d. « If there are Greek epics, there should be Deaf epics: How Protest Became Poetry ». Dans *Signing the Body Poetics: Essays on American Sign Language Literature*, p. 169-194. University of California Press. Berkeley.

thèmes, pour leur part, peuvent inclure toute forme de représentation de l'expérience Sourde, partout sur les continuums entre expérience quotidienne et événementielle, sensorielle et culturelle, individuelle et collective, et ce de manière illustrative, métaphorique ou symbolique.

Les signataires, en publiant le manifeste De'VIA, ont l'intention de s'inscrire dans la lignée d'une tradition marquante en arts visuels, celle de ces manifestes qu'on associe plus particulièrement aux avant-gardes du début du 20e siècle et qui marquaient, à l'époque, le lancement d'écoles ou de mouvements artistiques. Le manifeste De'VIA, de la même manière, concerne les disciplines artistiques visuelles et on l'a vu surtout exemplifié (bien que des signataires travaillent en textile et en vidéo) en peinture, dessin et sculpture, à tout le moins dans la documentation que nous avons pu consulter. Rappelons qu'en 1984, la *Bird Brain Society*, ce groupe d'exploration poétique formé au NTID qui rassemblait notamment Peter Cook et Debbie Rennie, avait aussi rédigé un manifeste qui, à la différence du manifeste De'VIA, semble ne pas avoir fait école. En revanche, des artistes continuent de se revendiquer du manifeste De'VIA qui fait l'objet d'une reconnaissance de la part des institutions Sourdes.⁵⁴

2.2.1.2 Articuler l'oeuvre du *Flying Words Project* avec le projet du manifeste

Malgré le fait que le *Flying Words Project* n'exploite pas un médium traditionnellement reconnu comme appartenant au champ des arts visuels, il semble néanmoins pertinent de s'intéresser à sa démarche au regard des prérogatives du manifeste. Déjà, la critique naissante portant sur la création en langues des signes

⁵⁴ Voir, à cet effet, l'appel à communication pour le 8e congrès international sur l'histoire des Sourds qui, dans les catégories thématiques suggérées, précisait que le comité souhaitait recevoir des propositions de communications concernant l'histoire des artistes De'VIA. http://www.dhiconference2012.ca/francais/communications_videoclips.html, consulté le 9 avril 2013.

tend à mettre au défi les repères catégoriels des disciplines artistiques habituelles laissant entrevoir qu'elle offrirait à l'analyse une forme d'art idiosyncrasique. Les œuvres du *Flying Words Project* appartiennent certes au domaine des arts de la scène, elles sont sans aucun doute narratives, pourtant, comme la critique émergente nous invite à le découvrir, elles ont d'autres racines qui les rendent parentes de certains arts visuels. Son rapport à l'image, au premier chef, qui s'appuie sur des techniques dialoguant avec la peinture ou le dessin par la composition, avec le cinéma par les stratégies narratives et une esthétique de l'image mouvement, et avec les technologies numériques de l'image par ses capacités à transformer un objet en un autre dans un enchaînement continu. Ceci ouvre un monde. Pour parvenir à mesurer ce que considérer la poésie signée comme un art visuel pourrait apporter à la critique, il faudra encore explorer beaucoup. Pour les biens de ce chapitre, cette simple observation invite déjà à croire que la confrontation de la démarche spécifique du *Flying Words Project* avec le projet contenu dans le manifeste De'VIA ne sera pas sans intérêt.

Ce qui situe la démarche du *Flying Words Project* en cohérence avec les exigences formelles du manifeste De'VIA, c'est tout d'abord sa résolution à puiser dans des caractéristiques formelles propres à la culture et à l'expérience Sourde. Son approche est complètement endogène et ne doit plus rien aux langues vocales. Ce sont les caractéristiques des langues des signes qui sont examinées pour en tirer le matériau poétique. En d'autres termes, là où, par exemple, en peinture, le manifeste De'VIA, exploitant les ressources du matériau, commande d'utiliser des couleurs vives et contrastées, le *Flying Words Project* en concentrant son usage de l'iconicité condense l'expression du caractère central du visuel dans l'expérience Sourde.

Sur le plan politique, si le *Flying Words Project* ne fait pas ou plus de témoignages de la condition des Sourds, ni œuvre de mémoire ni œuvre descriptive, sa démarche est cependant radicalement affirmative. La mise en récit, par son ancrage dans le corps et

sa primauté visuelle, manifeste toujours une identité culturelle Sourde quels que soient les thèmes abordés. *Wise Old Corn*, dont il est ici question, en donne une bonne illustration. Il s'agit de l'un des poèmes du duo à thème spécifiquement politique. Or, s'il n'est pas ici directement question de l'histoire des Sourds : il est question d'émancipation et d'histoire des luttes, l'histoire d'une nation autochtone et de la lutte pour les droits civiques des communautés noires états-uniennes. Porté par Peter Cook, étant donné le contexte dans lequel les langues des signes sont des langues minoritaires et que les communautés Sourdes sont en lutte de reconnaissance identitaire, ce récit se trouve à inscrire l'histoire des Sourds dans une histoire mondiale des luttes. Le duo réussit ainsi l'inclusion, par son inscription affirmée et sans compromis, de la communauté Sourde dans l'histoire humaine. C'est par le recours à des techniques et par le parachèvement d'une esthétique qui a divorcé d'avec la langue majoritaire qu'il le fait. En ce sens, on pourrait affirmer qu'il s'agit, à l'oeuvre dans leur démarche, d'une émancipation agissante et performative. Elle existe comme accomplie et participe à continuer à la faire advenir. Le *Flying Words Project* réaliserait donc ainsi une sorte de manifeste De'VIA parvenu à son complet déploiement; il en accomplit les vœux. C'est là tout le hors-texte présent au moment de la représentation de *Wise Old Corn* dans le cadre du festival PHENOMENA, représentation étudiée ici.

2.2.2 Situer l'oeuvre du *Flying Words Project* dans la littérature états-unienne contemporaine : la filiation avec la *Beat Generation*

Nous l'avons vu précédemment, le *Flying Words Project* s'identifie à la démarche des poètes de la *Beat Generation*. *Wise Old Corn* est exemplaire de cette volonté. Il se situe dans la continuité de son projet esthétique et, dans ce cas-ci, non seulement sur le plan de la forme, c'est-à-dire sur la volonté de faire image, mais sur le plan du contenu.

On retrouve dans ce poème, en effet, des thèmes chers à la *Beat Generation* : l'être humain conçu comme élément constituant d'un ordre qui intègre le terrestre et le cosmos, l'évocation des spiritualités chamaniques et la contestation d'un ordre social établi. *Wise Old Corn* fait, notamment, le récit d'événements liés au mouvement des droits civiques mené par les communautés noires dans les États-Unis des années soixante. C'est l'un des fils conducteurs du poème. Par lui, le *Flying Words Project* replonge au coeur d'une époque qui a été marquée par les oeuvres de la *Beat Generation*. Prenons un moment pour introduire l'analyse de la manière dont il le font. Le récit de moments phares de ce mouvement encadre le poème, ils en sont l'ouverture comme la fermeture et le ponctue au milieu. Le poème s'ouvre par une image qui, par sa force synthétique, permet d'activer la mémoire de tout un pan du mouvement pour les droits civiques. En une séquence d'images de quelques secondes, on évoque le discours le plus emblématique de Martin Luther King, son assassinat, ainsi que l'impact qu'ont eu ces événements à l'échelle du monde.

[**VIDEO** [Cliquer sur le lien renvoie à la section générale de la thèse.](#)

Suivre ensuite la table des matières interactive.]

En plus de cette première image, le poème sera ponctué dans sa portion centrale par la saisie d'une autre image cruciale du mouvement pour les droits civiques. Par un seul geste, Cook nous fait revivre ce moment des Olympiques de Mexico en 1968 où les athlètes John Carlos et Tommie Smith, sur le podium pour recevoir leur médaille, lèveront leur poing ganté dans le salut des *Blacks Panthers*. Scandaleux aux yeux du comité olympique, le geste aura pour effet d'embraser le mouvement militant, marquant profondément et durablement les imaginaires. Les *Black Panthers* constituant une autre frange du mouvement que celle dont Martin Luther King est l'icône, saisir cette image permet en une seconde d'élargir l'évocation du mouvement et d'en rendre compte dans toute son ampleur.

[VIDEO et IMAGE, déroulez le texte sur la même page]

Figure 1.1 Le salut des Black Panthers aux Olympiques de Mexico en 1968

Le récit de la lutte pour les droits civiques clôt également le poème qui se termine par la représentation de la première marche de Selma à Montgomery en Alabama. Lors de cette marche les manifestants et les manifestantes, entreprennent de traverser le pont Edmund Pettus et font face à une intense répression policière. Le poème nous présente les événements d'abord comme si nous les voyions au cinéma puis repris sous la forme d'un reportage télévisé. Ce que nous dit ce récit, en plus de nous remémorer les événements, c'est la capacité des histoires et des images à relier les humains et à avoir sur eux et elles un effet conscientisant définitif. Il nous dit, en même temps, la responsabilité des gens qui racontent.

[VIDEO, déroulez le texte sur la même page]

Revenons aux thèmes. Le thème principal du poème concerne l'unité, la continuité entre l'être humain, son environnement naturel immédiat, et l'ensemble de l'univers. Ainsi, le poème se déploie selon un rythme cyclique qui fait alterner des éléments terrestres et des éléments cosmiques. Les éléments de nature sont mis en correspondance, la rivière comme pendant de la voûte céleste, le grain de maïs comme pendant de l'étoile. Les personnages de l'histoire sont également les vecteurs de cette connexion entre l'ordre terrestre et l'ordre cosmique. Orion, personnage mythique, l'une des plus anciennes constellations, prend vie et entre en relation directe avec le personnage du canotier en lui jetant son oeil enflammé. Ce lien consacre, en même temps, celui entre le temps de l'univers et un temps civilisationnel. Le canotier accueille activement cette énergie cosmique qui le traverse et l'emplit avant d'être exhalée en un souffle large, figure d'une expérience spirituelle de plénitude.

L'évocation des spiritualités chamaniques qu'on peut retrouver dans les oeuvres du mouvement *Beat* se fait ici plus directement par la description du rituel de la Danse du Soleil que pratiquaient certaines communautés des Premières Nations vivant sur un territoire qui est maintenant sous la juridiction des gouvernements des États-Unis et du Canada. Au passage, il est intéressant d'observer la façon qu'a le poème d'invoquer simultanément différentes traditions religieuses. Le personnage du canotier représente l'ensemble des nations autochtones, l'expérience spirituelle qu'il vit réfère aux traditions spirituelles des premières nations dans lesquelles le rapport à la nature prend une place primordiale. Cependant l'image de la boule de feu lancée par Orion vers le canotier n'est pourtant pas sans rappeler la Pentecôte chrétienne ou la Chavouot juive. À un autre moment encore, dans le poème, nous voyons apparaître ce syncrétisme entre les traditions des premières nations et l'imagerie chrétienne. Avec le personnage du canotier, référant aux mêmes traditions, viennent le maïs et son grain. Figure symbolique principale du poème, il lui est conféré un pouvoir de transformation fondamental. Il est utilisé notamment pour signifier le principe de vie. Lors de sa première présentation dans le poème, le grain semé fait naître une fleur dont le parfum rejoint les rayons du soleil en un seul mouvement, qui relie, encore une fois, l'ordre terrestre à l'ordre cosmique. Or, la séquence évoque simultanément, et très clairement, la fresque de Michelangelo qui pare la voûte de la chapelle Sixtine, *La création d'Adam*⁵⁵ :

⁵⁵ L'image est celle d'utilisation libre qu'on peut retrouver facilement répertoriée par Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Creation_of_Adam.jpg



Figure 1.2 La création d'Adam, Michelangelo

Visuellement, mais aussi physiquement, la langue des signes permet à ce qui est de l'ordre cosmique et à ce qui est de l'ordre terrestre d'être mis en relation et même, littéralement, ce qui leur permet de se toucher du doigt. La grammaire des langues des signes veut qu'on dispose les éléments du discours dans l'espace. Dans ce poème, ce qui est de l'ordre terrestre est signé au niveau de la taille et ce qui réfère à l'ordre cosmique, dans l'espace articulatoire situé au-dessus des épaules. Par ce geste, dont la photo capte l'instant final, Peter Cook relie les deux ordres. De plus, en évoquant la fresque, qui elle aussi établit une continuité entre l'humain et le divin, il redouble le signifiant et confirme le signifié. Tout au long du poème, l'idée de continuité entre les deux ordres, terrestres et cosmiques, est également construite progressivement par la circulation continue que permettent les techniques de jeu d'échelles et de perspectives. Grâce à ces techniques, le poète peut, en un mouvement, passer du terrestre au cosmique, de l'échelle humaine à l'infiniment grand. Nous verrons comment dans la section 2.3.2.

Toutes les oeuvres du *Flying Words Project* ne reprennent pas ces thèmes qui ont été beaucoup exploités par les poètes de la *Beat Generation*. Toutes, par contre, visent à accomplir son projet formel qui, tel que Ginsberg le mentionnait lors de sa rencontre avec Robert Panara, cherche à saisir des images vives qui activent les sensations. La poésie, en langues des signes, est aussi une oeuvre visuelle.

2.3 L'iconicité entière du *Flying Words Project*

Bauman a suggéré une approche picturale basée sur une réflexion autour de la ligne. Choissant un poème qui avait déjà fait l'objet d'une analyse, *Snowflake* de Clayton Valli, il reprend l'analyse pour observer la composition graphique du poème et, selon les directions des lignes tracées dans l'espace par les mouvements du poète, propose une interprétation en termes de métaphores spatiales. Il invite également à développer une analyse qui ne réfère pas uniquement à la ligne, mais bien aussi à l'« image-mouvement » faisant renvoi vers le cinéma. (Deleuze 1983) Et voilà bien l'approche qui semble convenir à l'oeuvre du *Flying Words Project*. La démarche est en dialogue direct avec le cinéma et avec les technologies numériques de l'image.

Wise Old Corn est construit par l'ensemble des techniques que nous avons regroupé, au chapitre précédent, dans la famille du *Visual Vernacular*. C'est là la pierre d'assise technique du poème. Pour utiliser une métaphore plus organique et aussi plus juste, parce que plus dynamique, nous pourrions dire que le *Visual Vernacular* est le diaphragme du poème. C'est la membrane dont le mouvement a une incidence déterminante sur le mouvement de tous les autres éléments : celle qui absorbe et régule le souffle de l'oeuvre. C'est l'ancrage premier de tout le récit.

Peter Cook, dans ce poème, mobilise donc ces quatre techniques :

1. la personnification;
2. les jeux d'échelles et de perspectives;
3. les techniques cinématographiques;
4. le *morphing* aussi appelé technique transformative.

Toutes quatre font usage de classificateurs. Elles s'appuient, en d'autres mots, sur ce qu'on appelle aussi des signes productifs. Ces signes productifs sont des unités linguistiques sous-spécifiées qui prennent leur sens précis dans un contexte donné.

Fait à noter : les techniques ne sont pas exclusives; elles peuvent coexister dans le même énoncé, successivement ou simultanément.

Notons tout de suite, pour y revenir plus tard, que pris sous un autre angle (en suivant le cadre théorique de Russo et Pizzuto) nous pourrions dire que le procédé principal mis en oeuvre dans ce poème, comme dans toute la démarche du *Flying Words Project*, d'ailleurs, consiste à réduire à leur plus strict et plus essentiel minimum les bases linguistiques qui ne seraient pas iconiques. Il n'est question, dans ce poème, que d'iconicité dynamique. Nous y reviendrons. Commençons d'abord par donner des exemples d'utilisation de chacune de ces techniques dans *Wise Old Corn* en tentant, en même temps, de répondre à l'appel de Bauman et d'y accrocher des éléments qui correspondent à une approche picturale.

2.3.1 Personnification

La personnification est une technique selon laquelle la ou le signeur adopte les traits caractéristiques qu'il cherche à décrire ou à souligner chez une personne dont il parle. La technique implique d'abord une description puis permet d'élaborer un objet narratif, mettant en relation le personnage avec d'autres ou avec des éléments de l'environnement. On utilise la même technique pour mettre en scène des objets dans un jeu anthropomorphiste créant des effets comiques, ou leur conférant une charge symbolique⁵⁶ (Sutton-Spence 2005a, 145).

Le procédé fait partie des structures syntaxiques présentes en langage courant et est alors communément nommé « jeux de rôles ». (Dubuisson, Miller et Lelièvre 1999)

⁵⁶ Alors qu'on utilise couramment le terme « personnification » pour les deux usages, Sutton-Spence établit une distinction et transforme le vocabulaire. Elle utilise le terme de « personation » pour désigner les techniques de jeu de rôle mettant en action des personnages humains, et celui d'anthropomorphisme pour désigner celles qui consistent à prêter vie à un objet ou à un animal.

Elle devient technique (ou conviendrait-il mieux de dire figure?) lorsqu'elle est le pivot essentiel d'une performance narrative. De nombreux récits ont été composés sur cette base. Le procédé appartient à l'héritage qui se transmet de génération en génération dans les communautés sourdes. Très présent dans les oeuvres qui sont passées au folklore, la personnification reste fréquemment utilisée dans les compositions contemporaines. *Wise Old Corn* en contient plusieurs exemples. La présentation du maïs en est un bien qu'elle ne soit pas une anthropomorphisation complète. Le maïs ne prendra pas vie. Il n'interviendra pas dans l'histoire en tant que personnage doté d'intentionnalité, mais la technique permet un agrandissement de son image. Ainsi, il est possible de le décrire avec plus de détails, et le public situé en fond de salle pourra le voir clairement. Dans des termes cinématographiques, pour emboîter le pas à Bauman, la technique ici permet de créer l'effet d'un zoom avant.

**[VIDEO Le lien conduit à la section générale du site Web de la thèse,
suivre ensuite la table des matières interactive.]**

Le personnage d'Orion est un autre exemple de personnification, d'un degré plus complexe. Contextualisons suivant la progression du poème. Le poème pose d'abord tous les objets narratifs qui constituent le versant terrestre de l'histoire: contexte naturel, personnage et action. Dans un deuxième temps, il installe son versant cosmique. Procédant du général au particulier, se trouve d'abord posée en toile de fond, la figure de la voûte céleste. Y sont ensuite situées les constellations en général, puis une en particulier se trouve désignée. Le narrateur positionne dans l'espace les premières étoiles de la constellation, et Orion commence à apparaître par le tracé point par point de son épée. Le narrateur prend ensuite littéralement l'épée dans ses mains et la transfère de sa gauche vers la droite. Ce déplacement est le pivot par lequel on passe d'un narrateur extradiégétique à un narrateur intradiégétique, et au bout du trajet, la personnification commence. La description du personnage d'Orion se fera à l'aide de classificateurs dont la fonction est de spécifier la taille et la forme des objets que Cook, le performeur, applique sur son propre corps. Le pivot semble se

faire sur un temps long. En effet pendant toute la durée de la description, on semble être en présence d'un double narrateur. Le narrateur extradiégétique qui disposait dans le ciel les étoiles qui, une à une, allaient former la constellation d'Orion reste actif. Lorsque Cook, le performeur, par l'utilisation des classificateurs, décrit et fait apparaître attribut par attribut Orion le guerrier romain, il continue d'être ce narrateur extradiégétique qui décrit un personnage de l'histoire. L'expression de son visage, par contre, ainsi que sa posture, nous laisse voir un narrateur intradiégétique. Les mains décrivent, mais le regard, le visage et la posture incarnent déjà le personnage qui agira ensuite. C'est la partition de Mulrooney dont Cook discutait dans sa conférence citée au chapitre précédent.

[VIDEO]

Ici, pour continuer de suivre la suggestion de Bauman, la séquence fait penser à du cinéma d'animation où on verrait le tracé du dessin faire progressivement apparaître le personnage alors que quelques effets spéciaux illustreraient le scintillant de l'armure métallique. Plus tard, le personnage d'Orion sera mis en action, personnifié, et donc joué. Et c'est la question de Sutton-Spence et de Rose qui se posera avec acuité : qu'est-ce qui est de l'ordre du texte, et qu'est-ce qui est de l'ordre de la performance?

Un autre moment intéressant d'existence simultanée de deux niveaux narratifs a lieu lorsqu'est fait le récit du coucher du soleil. En ASL, la descente du soleil à l'horizon est iconique, un bras à l'horizontale illustrant l'horizon alors que la main dominante, en configuration [C], montre le disque solaire descendre vers lui en traçant un arc de cercle. Or, en regardant la vidéo, on remarque cette fois en alternance, un narrateur extradiégétique qui énonce le coucher du soleil et un narrateur intradiégétique dont le visage personnifie le soleil en train de s'endormir. En conclusion de cette séquence, l'alternance prend fin et le soleil personnifié s'endort en prenant pour oreiller le soleil linguistique.

[**VIDEO** Le lien conduit à la section générale du site Web de la thèse, suivre ensuite la table des matière interactive.]



Figure 1.3 Capture d'écran

2.3.2 Jeux d'échelles et de perspectives

La technique permet de donner à voir un même objet du plus près au plus lointain. Elle permet de créer des effets de perspective et de distance, rendant possible des descriptions qui franchissent le seuil du microscopique ou qui embrassent l'infiniment grand.

Un premier exemple a déjà été décrit dans la section 2.2.2 : lorsque les volutes de parfum s'échappant de la fleur rejoignent les rayons du soleil, lorsque de ce mouvement Peter Cook recrée l'image du contact entre les doigts d'Adam et de Dieu dans la fresque de Michel-Ange, il emploie la technique du jeu d'échelle. Le jeu d'échelle consiste à représenter dans un même espace d'articulation, à relier par un mouvement ou à superposer l'image de deux objets qui appartiennent à des ordres de grandeur différents. Une autre illustration simple de celle-ci se trouve dans la portion centrale du poème, lorsque Cook introduit la métaphore qui fait du grain de maïs le symbole d'une puissance de transformation. Les deux premiers grains lancés depuis la surface de la Terre franchiront l'atmosphère pour, dans une explosion, créer une étoile. Le second grain lancé percutera même dans son vol le bouclier d'Orion. En utilisant cette technique, l'auteur met en relation concrète des éléments d'ordre différents. Par le retour cyclique de ce procédé, un sens global de dégage du poème : ici, une interpellation à prendre conscience de l'intégration de l'existence humaine dans l'ordre cosmique.

[**VIDEO**]

Sur le plan de la structure du poème, ces jeux d'échelles sont aussi des leviers pour changer le niveau narratif et, du même coup, contrôler la focalisation du public. Par exemple, le narrateur, lorsqu'extradiégétique, peut manipuler de ses mains tous les éléments de l'histoire, qu'ils soient d'échelle humaine ou cosmique. À un moment, par exemple, ce narrateur borde littéralement le soleil comme on borde un enfant qui s'endort. Il fait ensuite surgir de sa couverture les étoiles qu'il étale dans l'espace devant lui, construisant geste après geste une représentation de la voûte céleste. Pendant ce processus, le narrateur, d'abord omniscient, fait scintiller les étoiles de plus en plus loin devant son corps, jusqu'à ce que, parvenu au complet déploiement de ses bras, d'un mouvement oscillant des doigts il désigne au loin la voûte céleste. Ce mouvement crée un effet de zoom arrière. Le niveau narratif bascule: à la fin du zoom arrière, le narrateur devient intradiégétique. Il est désormais un personnage de l'histoire qui contemple la voûte céleste. L'effet de la technique sur le public est que son regard change en même temps que celui du narrateur. Au début de la séquence, le public est externe au récit, il voit un personnage en action devant lui. Au terme de la séquence, il partage le point de vue du narrateur et contemple avec lui la voûte céleste qui s'est déployée au-dessus de sa tête.

[VIDEO]

Voici un second exemple, tiré de la séquence d'ouverture: le même narrateur extradiégétique désigné dans l'exemple précédent, prend littéralement la terre dans ses mains pour lui impulser son mouvement de révolution. À la fin de ce segment, ce narrateur fait passer la sphère qui représente la terre au travers de sa cage thoracique. Cette traversée de la poitrine fait basculer le niveau narratif, et le narrateur devient instantanément intradiégétique. Dès la première percussio n de la main sur la poitrine, l'image de la sphère terrestre s'est transformée en celle d'un coeur battant. Cette bascule d'un niveau narratif à l'autre nous fait passer en même temps d'une échelle cosmique à une échelle humaine. Revoyons la séquence:

[VIDEO]

[VIDEO]

Ces jeux d'échelle construisent donc ainsi la couche de sens globale à donner à l'oeuvre. Donnons un autre exemple: au milieu de ce même segment pendant lequel le narrateur fait pivoter la Terre entre ses doigts, est rejoué le tir de la balle de fusil qui quelques instants plus tôt évoquait l'assassinat de Martin Luther King. Cette fois, c'est la planète qui est transpercée de la balle de fusil. L'image suggère que l'effet de cet assassinat se répercute sur l'ensemble de l'humanité. Lorsque, ensuite, la sphère terrestre traverse la cage thoracique du personnage pour devenir son coeur battant, le geste donne lieu, du même coup, à une métonymie. Le personnage, témoin de cet événement et qui en comprend la signification, a besoin de réconfort. Comme lui, c'est l'humanité entière qui le réclame. Dans cet instant, l'événement évoqué désigne du même coup tous les événements politiques du même ordre: d'iconique, il devient générique.

J'ai dit précédemment que les jeux d'échelles et de perspectives invitent à faire un lien analogique entre eux et des techniques propres au cinéma d'animation ou aux effets spéciaux rendus possibles par les technologies numériques. Dans ce poème, nous assistons également, à certains moments, à un effet de transformation continu pendant lequel un objet narratif se fond dans celui qui le suit. Cet effet est le fruit de la combinaison des jeux de perspectives et d'échelles avec deux autres techniques.

2.3.3 Techniques cinématographiques

Bauman estime que le fait qu'une critique s'élabore en dialogue avec le cinéma est d'autant plus pertinent qu'elle serait directement cohérente avec certains procédés poétiques utilisés par les poètes. Ainsi, on nomme certaines techniques « cinématographiques » parce qu'elles sont comparables à celles propres au montage non linéaire utilisé en cinéma. Dans une certaine mesure, toutes les techniques

regroupées dans la famille du *Visual Vernacular* pourraient être qualifiées de cinématographiques en cela qu'elles jouent de la composition de l'image, de valeurs de plans, et de conventions d'enchaînement des séquences. Dans certains cas, cependant, la référence au cinéma tend à prendre l'avant-plan. Il y aurait, dans ces cas, un « effet cinéma » plus marqué. Dans *Wise Old Corn*, la scène finale qui raconte la répression de la manifestation conduite par des militants et militantes pour les droits civiques lorsqu'ils tentent de franchir le pont Edmund Pettus en est un bon exemple. Revoyons la première partie de la scène avant de décrire chacun des plans qui y sont mis en séquence :

**[VIDEO Le lien conduit à la section générale du site Web de la thèse,
suivre ensuite la table des matières interactive.]**

Cook raconte cet événement dans une séquence composée de douze plans. Énumérons-les :

1. Plan moyen cadrant un groupe de manifestant.es sur le point de commencer à marcher, déterminé.es/ coupe/
2. Plan moyen contextuel montrant le pont et la rivière/coupe/
3. Incise : métaphore du grain de maïs, mais toujours selon des techniques cinématographiques, plan moyen pendant lequel le grain lancé traverse l'écran de gauche à droite projeté au-dessus du pont/coupe/
4. Plan rapproché, travelling de bas en haut détaillant l'équipement du policier (mélange avec la technique de personnification) / coupe/
5. Plan américain cadrant un policier de la mi-cuisse à la tête, nerveux, tenant à la main un boyau de pompier. /coupe/
6. Plan plus large sur la foule qui commence à marcher. le plan se resserre/coupe
7. Plan américain sur le même policier qui actionne le jet d'eau/ transition sans coupe vers
8. Plan américain sur un manifestant qui reçoit le jet d'eau sous le menton. Usage de classificateur pour montrer qu'il est projeté au sol/coupe/

9. Plan rapproché sur le pompier qui dirige le jet dans une autre direction transition sans coupe vers
10. Plan rapproché sur le visage d'un manifestant frappé par un jet d'eau
11. Même procédé une troisième fois/coupe/
12. Plan rapproché sur un manifestant qui lutte contre le jet qu'il reçoit à la poitrine. Effet de ralenti.

L'effet cinéma est créé notamment par des mécanismes de reconnaissances ou de familiarité avec la façon dont on présente la scène. Si les jeux d'échelle font penser à du cinéma d'animation par sa capacité à prendre des arrangements avec les lois de la physique, cette portion du poème décrite ici rappelle le reportage, le film documentaire, ou la reconstitution historique. La succession des plans, la progression de la scène et son rythme, de même que les stratégies pour créer des effets dramatiques (le ralenti à la fin de la scène) sont familiers parce qu'ils suivent les conventions des courants dominants en cinéma. On a l'impression d'avoir déjà vu cette scène.

Ici, par ailleurs, plus d'une technique est intercalée. Dans le troisième plan énuméré ci-dessus, on trouve une personnification qui coexiste avec les techniques cinématographiques. Un peu plus tard dans la séquence, il y aura également intercalage d'une technique transformative et d'un jeu d'échelle. Comme la technique transformative fait l'objet de la prochaine section, concentrons ici le regard sur le jeu d'échelle et son influence sur la création d'un effet cinématographique. Une fois la scène captée par le caméraman, le signal est envoyé littéralement à un satellite qui le retournera en direction de la terre, propageant les images dans les réseaux de télédiffusion. Si je dis « littéralement », c'est qu'on voit le narrateur prendre le signal et le lancer comme s'il s'agissait d'un objet. Le signal frappera une antenne, descendra le long des fils jusqu'au poste de télévision, ce qui boucle, sur le plan du procédé poétique, le jeu d'échelle. Cook reprend ensuite la même technique

cinématographique et rejoue la scène de la répression policière préalablement construite, en la situant cette fois à l'intérieur d'une diffusion télévisuelle.

De plus, par une ingénieuse mise en abîme, le poète révèle sa conscience, et donc sa maîtrise, des stratégies techniques qu'il met en place. Immédiatement après avoir créé cet effet cinéma, le poème met en scène un caméraman qui, dans le feu de l'action, est occupé à filmer les événements. La même scène de répression, selon exactement le même enchaînement, nous sera montrée tout de suite après; cette fois, elle est située sur l'écran d'un poste de télévision. Il nous montre d'abord la scène comme si nous y étions, puis nous indique la présence d'un caméraman et nous remonte la scène, identique, décalant notre perception, fusionnant le réel et sa représentation et nous faisant douter de notre point de vue premier : était-il le nôtre ou celui du caméraman? Était-il direct ou médié? Le poète nous révèle, du même coup, que les techniques qu'il utilise comme poète sont les mêmes que celles qu'utilise le caméraman.

Lorsque le narrateur lance le signal vidéo vers le satellite, nous sommes en présence d'un jeu d'échelle. L'enchâssement de ce jeu d'échelle dans une séquence dominée par les techniques cinématographiques permet de boucler une des progressions thématiques du poème. Le cycle de circulation entre l'ordre terrestre et l'ordre cosmique est ici repris, mais il ne met plus en relation un être humain et une divinité. La boucle relie maintenant deux appareils issus des avancées technologiques, fruits du travail humain. La figure du satellite nous fait progresser dans le temps. Elle situe l'histoire dans un temps actuel laissant révolu le temps civilisationnel porté par le personnage du canotier autochtone. C'est là le dernier accomplissement de ce cycle, et cette avancée dans l'histoire nous annonce aussi la fin proche du récit. L'histoire sera bientôt terminée, et le narrateur laissera place au performeur face au public avec qui il partage un espace réel et un temps immédiat.

Dans ce dernier cycle, la technologie occupe désormais le lieu du divin, et elle met les êtres humains en relation, liés par une connaissance commune acquise

simultanément. Le poème se conclut sur le même coeur à reconforter qui a ouvert le poème. La première fois, une balle de fusil atteignait Martin Luther King; cette fois, c'est la connaissance qui prend la place du projectile. L'affliction reste pourtant la même, malgré cette transposition.

On hésite alors sur le sens à donner à la conclusion du poème. Ce dernier cycle pourrait exprimer la désolation de la perte de Dieu. Il pourrait signifier la destruction de la divinité par le déplacement des croyances des êtres humains réinvesties dans les technologies qu'ils et elles développent. Mais le coeur qui bat est le même et il semble nous dire surtout la fatalité, avec ou sans Dieu. On hésite parce que tout au long du poème, on nous parle de la puissance de transformation portée par les êtres humains. Or, la conclusion porte plutôt en elle la faillite, comme si la connaissance, la prise de conscience soudaine et partagée par un grand nombre d'individus ne pouvait que fatalement résulter en un besoin de consolation. Comme si ce mouvement circulaire unissant l'ordre terrestre et l'ordre cosmique portait, plutôt qu'une exaltation, un message de désolation. Les deux ordres sont beaux et bien intégrés, l'être humain y est beau et bien assimilé, mais son destin semble plutôt se ranger du côté de l'abandon.

2.3.4 *Morphing* ou technique transformative

La technique transformative rappelle ces images que nous avons beaucoup vues au moment où apparaissaient les technologies numériques de l'image. Une série de séquences très connue présentait des transformations progressives de visages humains en des visages animaux. L'effet est maintenant couramment utilisé. Il permet par exemple de faire vieillir un personnage sous nos yeux, d'assurer plus génériquement une transformation continue entre une image de départ et une image cible. On pourrait tout aussi bien dire qu'il s'agit, en fait, en littérature signée comme en cinéma, de la même technique. Il est possible en effet de penser que la technique utilisée en littérature signée s'inspire des technologies de l'image. Comme elles évoluent cependant à la même époque, il est aussi possible aussi que cette apparition

des techniques transformatives soit générée à partir des capacités iconiques de la langue elle-même. Dans le fil de l'évolution de la poésie signée, cette suite de transitions qui conduisent d'une image à la suivante les fondant pratiquement l'une dans l'autre apparaît comme une forme sophistiquée de l'économie de mouvement qu'avait déjà identifiée Klima et Bellugi (1976). *Wise Old Corn* semble être traversé de part en part par cette technique. Lorsqu'on y prête attention, on sent l'intention des auteurs de créer une transformation continue du tout premier geste au tout dernier, même si certains moments en sont des manifestations plus frappantes.

Reprenons un exemple déjà cité qui en est une bonne illustration : l'image d'ouverture du poème qui relate l'assassinat de Martin Luther King. Sa chute, après avoir été touché par la balle de fusil, est représentée par le tracé en arc de cercle latéral descendant de la tête du narrateur. Arrivé à l'amplitude maximale du geste, le performeur se redresse rapidement. Instantanément, à la dernière localisation occupée par la tête en chute, il fait apparaître une sphère virtuelle représentant la planète Terre qu'il fait tourner entre ses doigts, nous laissant l'impression d'une transformation continue. C'est aussi là l'exemple de l'exercice simultané de deux techniques. La fin de la transition continue est le pivot d'un changement d'échelle.

Un autre exemple remarquable survient vers la fin du poème lorsqu'une église surgit de terre et que le mouvement de sa cloche se transforme en une foule qui chante du gospel, qui danse et se transforme encore pour devenir une foule, en partie la même, cette fois prête à marcher et à faire face à la répression policière.

[VIDEO, déroulez le texte sur la même page]

Les dialogues entre les techniques poétiques signées et le cinéma sont donc multiples : les jeux d'échelles dialoguent avec le cinéma d'animation, les techniques cinématographiques qu'on voit à l'oeuvre, notamment dans la scène du pont Edmund Pettus, rappellent le reportage, le documentaire ou la reconstitution historique, et les

techniques transformatives sont liées aux technologies numériques de l'image. Ces quelques exemples confirment l'intuition exprimée par Bauman et invitent à poursuivre l'élaboration d'une critique d'oeuvres qui prend appui dessus. Ils montrent également le chemin parcouru par le *Flying Words Project* depuis la rencontre avec Allen Ginsberg, et la manière dont il a fait sienne une partie du projet esthétique de la Beat Generation.

2.3.5 Et en termes d'iconicité dynamique?

Cette analyse pourrait aussi être prise sous l'angle formaliste. La grille d'analyse de Russo, Giurranna et Pizzuto (2001) nous permettrait de rendre compte des mêmes phénomènes en utilisant les outils de la linguistique. Nous dirions alors, au lieu de parler en terme de techniques, que ce qui caractérise la démarche du *Flying Words Project* en général, et ce poème en particulier, est la condensation des propriétés d'iconicité dynamique de la langue. C'est grâce à elles qu'il est possible de voir dans le poème entier une transformation continue.

Pour analyser la présence d'iconicité dynamique, je me suis intéressée plus attentivement à trois échantillons. Le premier s'étend de l'ouverture du poème jusqu'à l'énoncé du titre. Le second échantillon est composé de la séquence du lancer du grain de maïs noir qui donne lieu au *Black Power Salute*. Le troisième, enfin, couvre la séquence finale, du moment où la rage de la foule se transforme en moteur de caméra jusqu'à la fin. Dans chacun des trois segments, une majorité des signes sont des signes d'iconicité fixe mis en relation par des signes productifs. Il semble qu'on a recours à des signes qui ne sont pas des signes productifs seulement lorsque le texte devient trop indéterminé et qu'il est nécessaire de le respécifier. Par exemple, en ouverture du poème, alors que le narrateur fait pivoter le globe terrestre sous ses doigts, Cook vient respécifier qu'il s'agit de la planète, en ponctuant de son signe nominal [EARTH]. La même chose se produit dans la dernière partie du poème. Lorsqu'il a placé le pont dans l'espace et qu'il fait couler la rivière dessous, Cook respécifie son référent de la

même manière en signant [WATER]. Selon la typologie proposée par Russo, Giurranna et Pizzuto, et présentée dans le chapitre précédent, on trouverait dans ces trois segments une alternance entre une iconicité de type « respécifiée dans le discours » et iconicité de type « paramètre ».

Le texte de Russo et coll. précise que les types d'iconicité dynamiques ne sont pas exclusifs. Les poètes tendaient à en faire une utilisation riche en faisant intervenir plus d'un type d'iconicité simultanément. Or, il semble qu'il y ait plutôt dans *Wise Old Corn* une économie des types d'iconicités dynamiques. L'iconicité de paramètre et celle respécifiée dans le discours sont utilisées successivement mais rarement simultanément. De plus, s'il y a présence du troisième type d'iconicité, celle dite de réverbération, elle s'étendrait sur une temporalité plus longue que les deux autres, ne venant pas ainsi surcharger les segments. On pourrait par exemple identifier la récurrence du motif du scintillement (le scintillement des étoiles, celui de la cuirasse étincelante d'Orion, celui du reflet de la lune sur le tronc de l'arbre) comme une iconicité de réverbération. Croisant les grilles d'analyse, nous pourrions également qualifier cette récurrence autrement et en parler en terme de parallélismes syntaxiques.

Par ailleurs, le *Flying Words Project* ne se contente pas de jouer avec les capacités iconiques de la langue qui interviennent au niveau morphosyntaxique ou lexical. Ils convoquent également de l'iconique au niveau du discours. Ainsi, la progression du poème s'appuie sur des événements qui, vu leur force et leur impact sur l'imaginaire, ont acquis dans les référents culturels des statuts d'icônes. Nous avons déjà mentionné ces segments à un autre moment de l'analyse; il s'agit, bien sûr, de la référence au salut des Black Panthers fait par les athlètes vainqueurs des Olympiques de Mexico de 1968, ainsi que celle de la traversée du pont Edmund Pettus. La référence à l'assassinat de Martin Luther King est du même ordre. En somme, on active dans ce poème tout ce qu'il est possible d'activer en terme d'iconicité. Du micro au macro, du

niveau sublexical au discours, le texte est épuré de tout ce qui ne comporterait pas de charge iconique.

Aborder la question de l'iconicité sous l'angle proposé par Russo et coll. nous permet maintenant de faire le lien avec les approches formalistes. Dans la prochaine section, nous explorons ce qu'elles peuvent apporter à la critique de *Wise Old Corn*.

2.4 Plus avant selon l'approche formaliste

Sutton-Spence pour sa part aurait placé le travail d'iconicité décrit ci-dessus sous la grande catégorie des déviations. Plus spécifiquement, elle l'aurait vraisemblablement rangé dans la sous-catégorie des ambiguïtés et néologismes. Déviations parce qu'il s'agit de procédés qui font écart par rapport au langage conversationnel. Ambiguïtés et néologismes parce que c'est ainsi que Sutton-Spence caractérise les stratégies poétiques qui font naître de la polysémie dans la réception du discours. Elle caractérise aussi les techniques qui autorisent la transformation d'un signe de manière à induire une connotation qui dérive du sens premier. Cependant, il semble en effet que, si la classification selon une grande catégorie nommée « déviation » semble adéquate, celle qui qualifie d'ambiguïté un travail connotatif, bien qu'elle ne soit pas fautive, laisse insatisfaite. Si « ambiguïté » signifie ouvrir à plusieurs interprétations, le terme est juste, mais la possibilité qu'il signifie aussi « imprécis » ou « manque de netteté » fait douter de la pertinence de son usage comme libellé d'une catégorie. En somme, l'ambiguïté du mot « ambiguïté » invite à le délaissier. D'autant que les propositions théoriques utilisées dans la section précédente semblent nous offrir des outils d'analyse plus précis et plus détaillés.

Par contre, les catégories d'analyse qu'elle regroupe sous la grande catégorie nommée « régularités », c'est-à-dire les parallélismes syntaxiques et la symétrie, nous permettent en effet d'approfondir l'analyse de *Wise Old Corn*. Explorons-en les apports.

2.4.1 Symétrie et parallélisme

Wise Old Corn est indéniablement marqué par des régularités. Sa structure est d'organisation symétrique et stable. Répertorions d'abord les symétries dans la structure globale du poème.

- a. Tout d'abord, le poème est construit selon une symétrie temporelle. Il est composé de trois parties de durées respectives de 2min30, 1min15 et 2min30, c'est-à-dire d'une partie centrale de la moitié de la durée des deux parties d'ouverture et de fermeture.⁵⁷ La première et la troisième partie pourraient être également subdivisées, si on souhaitait traiter indépendamment la figure de la balle de fusil qui scelle à la fois l'ouverture et la fermeture. Cela nous permettrait d'isoler une autre symétrie. Le poème est en effet encadré, comme nous l'avons vu dans la section ci-dessus, de segments similaires. En effet, la balle qui perce le crâne de Martin Luther King en ouverture de poème, devenue en fin de poème métaphore de la conscientisation politique, perce du même mouvement celui des téléspectateurs et téléspectatrices saisies par les images de la contestation politique et de sa répression. De plus, les segments d'ouverture comme la fermeture se concluent eux-mêmes par une même image, celle du coeur battant ayant besoin de réconfort.
- b. On retrouve une symétrie dans l'ordre d'apparition des images qui crée une structure miroir, comme si la seconde moitié du poème était le reflet de la première. Ainsi, nous voyons apparaître dans l'ordre :
 1. la balle de fusil transperçant la tête d'un personnage (historique)/
 2. la rivière bordée de pierres /

⁵⁷ Selon la performance, il peut y avoir une variabilité de quelques secondes. L'intention de symétrie ne s'en trouve cependant pas contredite.

3. la lune et son reflet coupé en deux par le passage du canot (la transformation du personnage de plaisancier en guerrier annonce possiblement les récits de contestation)/

puis en sens inverse,

4. la lune et son reflet coupés en deux par le passage du canot/
 5. la rivière bordée de pierres (possiblement la même rivière, à une autre époque, puisque cette fois le pont Edmund Pettus la surplombe)/
 6. la balle (cette fois métaphorique) transperçant la tête d'un personnage (cette fois, un ou une citoyenne commune)
- c. La section centrale du poème qui raconte la transformation des quatre grains de maïs est aussi organisée de façon symétrique. Les quatre grains sont divisés par paires et les transformations qu'ils symbolisent sont de deux ordres. Les deux premiers grains ont la même fonction. Projetée dans l'atmosphère, leur explosion donnera naissance à des étoiles. Les deux seconds ont également une fonction similaire. Leur transformation symbolise des événements humains à forte charge culturelle. La transformation du premier donne lieu à l'image synthétisant les événements qui se sont cristallisés dans le salut des Black Panthers sur le podium olympique. La seconde transformation donne lieu à la description du rituel de la Danse du Soleil pratiquée par certaines des Premières Nations des Amériques.
- d. Toujours au niveau du discours, on repère également une régularité dans la stratégie narrative employée. En effet, chaque nouvel objet narratif, au moment de sa première apparition, fait d'abord l'objet d'une description détaillée avec des classificateurs avant d'être mise en action.
- e. Finalement, une autre régularité, évoquée déjà dans la section précédente, consiste en la circulation continue entre les éléments de l'histoire d'ordre terrestre et ceux d'ordre céleste. Cette régularité n'est cependant pas stricte. Il ne semble en effet pas possible d'établir des patrons rythmiques constants. Par contre la récurrence est suffisamment régulière pour que s'établisse cet effet de cycle, augmentant, pour reprendre les termes de Sutton-Spence, le sens de

l'histoire. C'est en effet par cette circulation que s'exprime l'unité des ordres terrestres et cosmiques.

Hormis ces régularités qui charpentent le poème, d'autres encore sont repérables à des niveaux lexicaux ou sublexicaux.

- a. La presque totalité des signes est bimanuelle, maintenant un équilibre des deux côtés de l'axe vertical. Lorsqu'une image se répète, la seconde apparition est toujours exécutée du côté opposé à la première. Par exemple, l'image du reflet de la lune dans l'eau apparaît à deux occasions. À sa première énonciation, la lune est articulée du côté droit légèrement en haut de la tête du narrateur. À sa seconde apparition, elle est signée au lieu d'articulation équivalent, mais sur le côté gauche. Outre deux transferts de poids qui conduisent à un équilibre sur un pied, tout se passe autour d'un axe vertical en appui sur un centre de gravité stable.
- b. Dans les termes de Russo et coll., nous avons fait mention d'iconicité réverbérée pour désigner la récurrence d'un motif de scintillement. Dans les termes de Sutton-Spence, nous désignerions le même phénomène par l'expression parallélisme syntaxique, comme il serait le cas également pour désigner la récurrence du motif de l'explosion d'étoiles ou celui du grain de maïs.

En revanche, on détecte peu de parallélisme au niveau sublexical. C'est là un des facteurs sur lequel il est possible de s'appuyer pour distinguer très clairement la démarche du *Flying Words Project* de celle de Clayton Valli, par exemple. Même si, comme chez Valli qui l'a beaucoup travaillé, on peut néanmoins remarquer une certaine économie des configurations manuelles. On retrouve, dans le cas de *Wise Old Corn* une dominante de trois configurations manuelles et leurs variations [5] [1] et [8'].

2.4.2 Métaphores et symbolisme

Lorsque Sutton-Spence fait de la figure de la métaphore une catégorie d'analyse des oeuvres signées, c'est qu'elle s'intéresse d'abord et avant tout à identifier les métaphores courantes dans la poésie signée. Elle semble chercher à tracer les contours d'une praxis qui contribuerait à l'identité, en même temps qu'elle en serait la révélation. Selon elle, c'est cette tendance qui caractériserait la création à l'intérieur des communautés Sourdes. Or, ce poème du Flying Word Project ne peut être classé dans cette tendance. Une partie de la démarche du duo reprend, il est vrai, des thèmes fréquents dans la création de membres des communautés Sourdes. C'est le cas notamment lorsqu'il présente de courts textes humoristiques parodiant la relation entre les communautés Sourdes et les majorités entendantes, ou vantant les avantages des langues des signes par rapport aux langues vocales. Ces textes maintiennent leur démarche dans la continuité des traditions et l'incluent dans le patrimoine partagé par les communautés Sourdes. Par contre, la démarche du *Flying Words Project* se caractérise surtout par le fait qu'elle explore largement des thématiques qui ne sont pas traditionnelles. De plus, contrairement à ce que Sutton-Spence identifie comme étant le propre de la création des communautés Sourdes, le *Flying Words Project* fait appel à l'imagination et dissocie le *je* de l'auteur et le *je* du narrateur. Pour reprendre les cadres de référence posés par Sutton-Spence, la démarche du *Flying Words Project* s'inscrirait davantage dans une culture lettrée plutôt qu'en correspondance avec les modalités propres aux littératures orales. Il semble donc que l'oeuvre du *Flying Words Project* invite à repenser les balises posées par Sutton-Spence et, en ce sens, *Wise Old Corn*, comme d'autres oeuvres du duo, agirait comme un stimulant.

Voici ce que disent les auteurs à propos de la principale figure métaphorique qu'ils mettent en oeuvre dans le poème⁵⁸ :

Corn is life, it is food....it is alive! When you plant seeds, you don't know where they will end up. You don't know who will gain sustenance from them. But the only thing you can do in life is try to plant seeds that will grow into a better future. Our seeds grew into churches and into resistance. They grew into bridges and people crossed those bridges! And that resistance planted seeds in all of America. When the poem ends with the image of resistance crossing space and time. All of America watched those fireman knock people down the street with those firehoses. It forced us all to think about what was happening. There was no hiding from it. That was the genius of the civil rights movement. It planted seeds all over the country and those seeds grew. (...) We've performed that poem all over the world. I don't know who has seen it or where it will end up, but I know that it will continue to grow and spread. (...) So I see corn as being alive, as being something that spreads goodness and truth. And yes, corn is of the earth and like God's touch on the Sistine Chapel, it grows into something greater.⁵⁹

et encore :

⁵⁸ Les citations proviennent d'un échange courriel tenu avec les auteurs entre le 18 et le 21 mai 2013.

⁵⁹ Traduction libre de « Le maïs est la vie, c'est de la nourriture... c'est vivant ! Lorsque tu plantes des grains, tu ne sais pas jusqu'où ils pousseront. Tu ne sais pas qui s'en nourrira. Mais la seule chose que tu peux faire dans la vie est de tenter de planter des grains qui se transformeront en un futur meilleur. Nos grains se sont transformés en églises et en résistance. Ils se sont transformés en pont et les gens ont traversé ces ponts ! Et cette résistance a planté des grains à travers toute l'Amérique. Quand le poème se termine (il se termine) avec l'image de la résistance traversant l'espace et le temps. Toute l'Amérique a vu ce pompier brutaliser les gens dans la rue avec ses tuyaux d'arrosage. Ça a forcé tout le monde à réfléchir à ce qui était en train de se passer. Il n'y avait pas de possibilité de s'en cacher. Ça a été le génie du mouvement pour les droits civiques. Il a planté des grains à travers tout le pays et ces grains ont poussé (...) Nous avons performé ce poème partout dans le monde. Je ne sais pas qui l'a vu et ce qu'il inspirera, mais je sais qu'il continuera à pousser et à étendre sa portée (...) Alors je vois le maïs comme étant vivant, comme étant quelque chose qui étant la bonté et la vérité. Et oui, le maïs vient de la terre et comme le geste de Dieu dans la Chapelle Sixtine, il grandit en quelque chose de plus grand que lui » (Kenny Lerner)

Corn is, to me, is a wise creature who lives thru our planet way before us and absorbs history of thousands wisdoms thru soil. Its kinda of Phoenix archetype. In order to beat wisdom out of humanity, we have to plant and replant corns so the stories can continue, without stories, there will be no human on earth period.⁶⁰

Référant sans équivoque à l'utilisation cérémonielle que les Premières Nations font du grain de maïs, ce dernier est employé ici comme un symbole de vie, de création et de puissance de transformation. Sur le plan symbolique, le grain de maïs est l'élément intégrateur : c'est par lui que s'établit le lien entre les ordres terrestres et cosmiques, c'est lui qui assure la continuité. Le registre métaphorique activé dans ce poème n'a donc pas pour objectif de rendre compte directement de l'expérience Sourde. Quoi qu'il en soit, le public pourrait encore interpréter le hors-texte en ce sens. L'oeuvre est créée en American Sign Language dans un contexte où les communautés Sourdes des États-Unis luttent pour obtenir des droits et faire reconnaître leur langue. Dans l'exemple auquel je fais référence ici (le festival Phenomena), elle est interprétée par un poète Sourd dans le cadre d'un festival qui n'a jamais présenté de littérature signée et dont l'équipe découvre, à son contact, la culture Sourde. À ma connaissance, ceci n'était encore jamais arrivé à Montréal. Ce contexte rend en effet possible l'interprétation de l'histoire des résistances racontées dans le poème en lien avec la lutte pour la reconnaissance et pour l'autodétermination que mènent les communautés Sourdes à travers le monde, et ce, même si le poème n'en traite pas directement. Ainsi, mais par le contexte plus que par le texte, le duo intégrerait l'histoire de la résistance Sourde dans l'histoire de toutes les résistances, et sa survie dans l'histoire

⁶⁰ Traduction libre de « Le maïs, pour moi, est une créature intelligente qui a vécu sur notre planète depuis bien avant nous et qui a absorbé une histoire millénaire de sagesse à travers le sol. C'est en quelque sorte un archétype, un Phénix. Dans le but de faire jaillir de la sagesse de l'humanité, nous devons planter et planter encore du maïs et ainsi les histoires peuvent continuer, sans histoires, il n'y aurait pas d'humains sur la terre, point à la ligne. » (Peter Cook)

de toutes les survies. Dans le texte, c'est la métaphore du grain de maïs qui contient cette histoire.

2.5 Conclusion partielle : Revoir le parcours

Nous appuyant sur les propositions théoriques dont nous avons fait la synthèse au chapitre précédent, le parcours suivant s'est ouvert : d'abord, situer la démarche du *Flying Words Project* dans l'histoire Sourde de la création, et discuter de ses liens possibles avec un mouvement artistique qui a marqué son évolution. Ensuite, en poursuivant la piste ouverte par Cohn, nous avons pu approfondir la réflexion qui lie la démarche du *Flying Words Project* avec celle des poètes de la *Beat Generation*. Certes, *Wise Old Corn* entretient des liens avec la poésie *Beat* sur le plan de la thématique, mais c'est toute la démarche qui lui est liée sur le plan de la forme, par son rapport à l'image. L'appareil critique qui est mis à notre disposition à ce jour permet d'ailleurs de l'aborder sous plus d'un angle. Technique d'un côté, linguistique de l'autre, c'est possiblement le noyau pour lequel nous sommes dotés d'une plus grande richesse d'outils d'analyse. Puisant ensuite dans les propositions faites par Rachel Sutton-Spence, nous avons pu enrichir cette critique d'une observation des structures du poème, et étant donné le rapport qu'elle fait entre l'usage de la métaphore et la construction identitaire, discuter du rôle du poète dans et pour la communauté. Bien des pistes restent à défricher, évidemment. Il serait intéressant de situer *Wise Old Corn* dans l'ensemble de l'oeuvre du *Flying Words Project*, par exemple. Ceci nous permettrait de retracer l'évolution des techniques du duo, de ses thèmes, de son esthétique. Une telle exhaustivité dans l'analyse exigerait également de peaufiner les outils d'analyse, d'en confronter les limites, et d'en développer de nouveaux.

Il serait intéressant, par exemple, de développer tout un pan de l'analyse qui passerait par un regard sur son rapport à la performance scénique et situer l'oeuvre du *Flying Words Project* dans l'histoire des arts de la scène. Le même cheminement serait

possible : situer l'oeuvre du *Flying Words Project* dans l'histoire Sourde des arts de la scène plutôt que dans l'histoire des arts visuels comme nous l'avons fait ici, ou encore le mettre en relation avec l'histoire du théâtre, ou plus spécifiquement de l'oeuvre solo. Il serait aussi possible de le situer dans l'histoire de la poésie performée, le slam, la poésie action, etc.

Enfin, on constate bien qu'à travers cette analyse, la question qui tenaille les théoriciennes est encore laissée sans réponse : qu'en est-il du rapport entre corps et texte? Où est le texte, qu'est-ce qui est de l'ordre de la performance? Où est l'auteur et que se passera-t-il lorsqu'il y aura passage dans un autre corps? L'appareil théorique dont nous disposons laisse encore largement place à l'élaboration.

Dans le prochain chapitre, je poursuivrai la réflexion en ce sens. Pour y parvenir, je reprendrai la critique du même poème en m'appuyant sur des notions élémentaires d'analyse du mouvement. Des intuitions formulées par Rose et Sutton-Spence, je garderai en tête que l'incorporation « est » le texte et que la création en langues des signes manifeste l'unité entre corps et langage, et qu'ainsi le travail du mouvement travaille le texte.

CHAPITRE II

CONTRIBUTION À L'APPAREIL CRITIQUE:

UNE APPROCHE PAR L'ANALYSE DU MOUVEMENT

Il est impossible de parler de danse ou plus généralement du mouvement de l'autre sans se rappeler qu'il s'agit d'une perception particulière, et que la signification du mouvement se joue autant dans le corps du danseur que dans celui du spectateur. Ainsi, le réseau complexe d'héritages, d'apprentissages et de réflexes qui détermine la particularité du mouvement de chaque individu détermine également sa façon de percevoir le mouvement des autres.

Hubert Godard dans (Abdou El Aniou 1995)

3.1 Présentation générale

L'objectif poursuivi dans le présent chapitre est d'enrichir les méthodes d'analyse de la création en langues des signes d'outils qui s'intéressent au corps, plus spécifiquement d'outils issus de l'analyse du mouvement. Mon approche est exploratoire. Il s'agit de se doter de matériaux pour une école du regard, pour reprendre une expression de Hubert Godard. Ainsi, je propose une analyse comparative de deux interprétations de la même oeuvre qui a fait l'objet de la critique analytique au chapitre précédent. La première version est performée par son auteur, Peter Cook, tandis que la seconde est une reprise faite par Théara Yim avec qui j'ai travaillé l'interprétation.⁶¹ En traversant l'analyse, il s'agira de tenter de capter ce que

⁶¹ L'enregistrement de la reprise a été fait dans les Studios de Oboro, en 2011. L'objectif de cet enregistrement était de créer une version de l'oeuvre vidéo intégrant également un travail de dérivation formelle à partir de configurations manuelles créé en collaboration avec deux interprètes en danse

le poétique dans l'oeuvre doit à la gestuelle et l'organisation posturale de son auteur. Il s'agira de capter, dans la reprise de l'oeuvre, ce qui donne l'étoffe à cette autre couche signifiante qui se superpose en gardant intact (ou est-ce vraiment le cas?) le texte premier. Les questions sous-jacentes sont celles partagées avec Rose et Sutton-Spence évoquées au chapitre précédent, et reformulées ainsi : comment fonctionne l'inextricable lien entre le texte et sa performance? Que se passe-t-il dans la transmission d'un texte d'un corps à un autre?

Commençons par une citation : « L'image du danseur, comme toute information visuelle, génère chez le spectateur une expérience kinesthésique : ce qu'il voit produit ce qu'il ressent. Mais réciproquement, son état corporel travaille à son insu l'interprétation de ce qu'il voit. » (Cazemajou, 2005)

Il en sera de même pour l'oeuvre en une langue des signes qui, si elle n'est pas dansée, si elle ne quitte pas la narrativité, opère de façon semblable à un corps en mouvement dans l'espace. Rien n'indique que l'accès au sens ne viendra inhiber la réception kinesthésique. Le projet de ce chapitre est donc d'enrichir les outils dont la critique d'oeuvres littéraires signées dispose de cette attention particulière. Pour y arriver, il convient de prendre l'expérience sensible de la réception comme guide de perception de l'émission, et de prendre appui sur des notions de base d'analyse du mouvement.

Si je ne dispose pas d'information concernant le processus de création tel qu'il s'est déroulé entre Peter Cook et Kenny Lerner, j'ai directement accompagné le processus d'appropriation du texte par Théara Yim. J'ai donc en mémoire des indications physiques et somatiques que j'ai moi-même données pour parvenir à une interprétation que nous avons, ensemble, estimée juste. Mon analyse ne saura faire fi

contemporaine. Le film n'a pas encore été monté et ne fait pas partie de ce qui est étudié dans cette thèse.

de cette mémoire et demeurer strictement sur le plan de la réception. Y référer sera parfois, d'ailleurs, nécessaire au fil de l'argument.

Regardons-les une première fois, toutes deux, immédiatement :

Revoyons d'abord la version originale interprétée par Peter Cook afin de pouvoir la comparer à l'interprétation qu'en fait Théara Yim :

[VIDEO]

Ensuite, la version interprétée par Théara Yim :

[VIDEO]

Puis commençons l'analyse par la description du contexte de réception qui la sous-tend.

3.2 Contexte de l'observation et analyse sommaire

3.2.1 Contexte de l'observation

J'ai vu l'oeuvre un grand nombre de fois. Il y a, d'une part, tous les visionnements que nous en avons fait ensemble Théara Yim et moi, et le grand nombre de répétitions faites pendant son processus d'apprentissage et d'appropriation de l'oeuvre. S'y ajoutent aussi en amont, les visionnements, fait pour le plaisir avant même de formuler le projet de rédiger cette analyse, de la captation vidéo de l'interprétation de Peter Cook à UCSD (Anon. 2001). J'ai eu l'occasion de la présenter et de la commenter alors que j'étais invitée à donner des stages ou des conférences, et ce, dans différents contextes. De plus, avant d'organiser le récital au festival Phenomena, j'en avais vu une autre interprétation scénique lors d'une classe de maître que donnait le *Flying Words Project* à l'Université Ca' Foscari de Venise et à laquelle j'ai eu la chance d'assister. Au moment de commencer cette démarche d'analyse, il me semble intéressant de noter que, bien que je n'aie jamais moi-même interprété l'oeuvre, je la

connais par cœur. Enfin, j'en ai une connaissance réceptive fine. En la visionnant et en la commentant, je suis capable d'anticiper la phrase à venir et je peux pallier au défaut de mémoire de Théara dans son travail d'interprétation, peu importe où ce blanc survient. Je ne peux, par contre, signer moi-même le poème du début à la fin. Je peux interpréter certains extraits sans erreur, mais pas la totalité du poème et jamais non plus dans l'ordre. Ce détail intrigue. Serait-ce que j'en ai une certaine mémoire kinesthésique ? La réponse m'échappe. Il m'est impossible d'identifier les mécanismes de ma propre mémoire. Mais poser la question ne me semble pas dénué d'intérêt, notamment étant donné l'intuition dont l'ensemble des chercheurs et chercheuses semble vouloir collectivement suivre le fil. J'ai une expérience réceptive de l'oeuvre. Je n'en ai jamais fait d'analyse en terme de mouvement avant la rédaction de cette thèse, les commentaires préalablement rédigés s'inscrivaient surtout dans le cadre d'une réflexion sur les liens entre oeuvre artistique et action politique.

Avant même de retourner visionner une captation de l'oeuvre pour le bien de l'analyse de mouvement que je commence maintenant, me référant à la mémoire de ces différents visionnements, j'ai envie de dire que ce qui frappe est la constance et la précision de l'interprétation de Peter Cook. D'un contexte à l'autre, je n'ai pas été étonnée et mon attention n'a pas été attirée par le fait de détecter quelques variations entre les versions. Au contraire, les deux interprétations scéniques auxquelles j'ai assisté m'ont saisie par la stabilité de l'interprétation : stabilité des interprétations vivantes entre elles, et aussi de façon cohérente avec la mémoire des captations vidéos vues précédemment. Des unes comme des autres se dégagent une impression de force, de précision, et d'un très grand enracinement. Ceci semble donner, comme par contraste, une certaine impression de légèreté aux images tracées dans l'air par les mains de Peter Cook, comme littéralement tenues par elles, façonnées par elles, puis laissées libres d'envol. Les propos ne sont pourtant pas légers. Dans *Wise Old Corn*, grâce aux capacités iconiques de la langue, Peter Cook fait apparaître sous nos yeux des images saisissantes de moments emblématiques de luttes politiques. Pourtant, ces

images, ou plutôt les mouvements qui soudainement forment l'image, laissent l'impression de quitter le lieu de leur énonciation pour flotter tout autour du performeur. Un peu comme la trace de certains mouvements dansés qui, nous ayant impressionnés, donnent la sensation de persister dans l'espace.

3.2.2 Analyse sommaire

Je procéderai par couches d'analyse successives. Comme le projet est exploratoire, je me référerai assez librement aux cadres suggérés par certaines méthodes phares en analyse du mouvement : principalement, les notions fondamentales qu'on trouve dans l'analyse du mouvement selon Laban et des notions développées par Hubert Godard et Odile Rouquet pour fonder une approche nommée analyse fonctionnelle du corps en mouvement dansé. Je pourrai aussi puiser dans les apports théoriques de certains et certaines commentatrices. Mon approche sera pragmatique. Ainsi, je présenterai les concepts, les outils et les repères analytiques de chacun en cours de processus pour bien les arrimer aux extraits analysés plutôt que d'en faire une synthèse préalable, abstraite et détachée de l'objet d'analyse.

Commençons par poser certaines observations de base concernant les langues des signes en général, en prenant pour référence la version de Peter Cook. On dira d'abord que cette œuvre respecte globalement les balises spatiales caractérisant normalement l'espace conversationnel dans les langues des signes. Cet espace est généralement délimité par la longueur des bras et se situe devant la personne signeuse, entre la mi-cuisse et un peu au-dessus de la tête. Certains et certaines artistes Sourdes intègrent dans leur projet esthétique des prises de distance, voire des ruptures avec ces balises, incluant des déplacements par exemple. Or, Cook ne choisit pas cette voie. Proche de l'usage conversationnel, le mouvement reste essentiellement gestuel. Il est caractérisé surtout par des actions qui engagent les extrémités, sans transfert de poids ou changement important dans la base de support.

En langue des signes, une gestuelle distale se déploie comme en embranchements à partir du torse, organisée surtout autour de deux pôles d'articulation principaux, l'un situé aux mains, l'autre au visage. Ceci ne signifie pas pour autant que l'organisation posturale n'a pas son importance. En langues des signes, certaines données posturales ont une fonction grammaticale : elles permettent, par exemple, en pivotant les épaules d'un côté ou de l'autre et en marquant un transfert de poids l'accompagnant, de faire la distinction entre deux personnages en dialogue. C'est là son usage le plus simple. Sans entrer dans une description exhaustive de la dynamique grammaticale des langues des signes, disons seulement pour le moment que l'oeuvre analysée ici déroge peu à ces principes de base. Le centre de gravité demeure en général en équilibre stable, la base d'appui reste relativement constante et semble servir de réservoir d'énergie renouvelable dans laquelle on vient puiser l'énergie nécessaire à la continuité du mouvement (et donc du récit). Les transferts de poids sont surtout le fait d'ajustements posturaux ou réalisés pour des fins d'accentuation, mais on ne déplace jamais la kinesphère dans l'espace. Tous les mouvements ont cours à l'intérieur de ces limites sans déplacement significatif.⁶²

Toujours en position verticale, le corps, si on prend le centre de gravité en référence, ne connaît que très peu de changements de niveau. Pas de passage au sol, pas de saut : le mouvement demeure, dans les termes de Laban, au niveau moyen. Les gestes sont pratiquement toujours dirigés vers l'avant. À l'intérieur de ces balises, la gestualité des membres supérieurs, à laquelle s'ajoute celle d'un visage quasi aussi articulé qu'un

⁶² La kinesphère, selon Laban, est le volume spatial autour de chaque corps, à l'intérieur duquel tous les mouvements, sans qu'il y ait de déplacement, s'exécutent. Ainsi, la circonférence de la kinesphère est tracée par l'extrémité des membres déployés à leur pleine amplitude. Selon Godard, la kinesphère n'est pas seulement cet espace physique délimité par l'extrémité des membres à l'intérieur duquel le corps peut bouger. Selon lui, il faut plutôt la percevoir comme une étendue perceptuelle, un gradient de perspectives. La kinesphère contient potentiellement toutes les manières dont nous pouvons percevoir l'espace autour de nous.

corps entier, est foisonnante. Si Peter Cook reste à l'intérieur de ces balises, sa gestuelle, cependant, se déploie jusqu'à pleine amplitude, touchant aux limites de sa kinesphère. Ceci survient plus fréquemment qu'en langage conversationnel, mais de façon plus marquante également que dans l'oeuvre d'autres poètes. Étant donné le contexte scénique dans lequel l'oeuvre est performée, on pourrait poser l'hypothèse qu'il s'agit là de « projections » afin de rendre visible le mouvement pour le public le plus éloigné. Il en va de même pour son engagement postural. L'oeuvre de Cook se distingue d'autres performances de poésie signée notamment par son rapport au souffle et au poids.⁶³

Dès les toutes premières observations, on peut affirmer que les interprétations de Cook et Yim se distinguent de façon très marquée par le rapport que chacun entretient avec la gravité. L'organisation gravitaire de Cook se fait, sans équivoque, autour d'un pôle terre alors qu'elle tendrait plus vers un pôle ciel chez Yim. Le pôle terre est une dynamique ascendante: le mouvement s'organise à partir d'un appui au sol et remonte dans le corps le long de l'axe central. Le pôle ciel, lui, est une dynamique descendante où l'organisation du mouvement se constitue à partir d'une suspension.

De plus, le mouvement chez Cook est dense, compact et directionnel, alors qu'on note une qualité plus aérienne chez Yim, dilatée, indirecte sans pour autant être moins précise. Chez ce dernier, lorsque la main est très articulée, l'appui semble monter du centre de lévité,⁶⁴ vers la ceinture scapulaire et jusqu'à l'extrémité des doigts, alors que Cook compte sur un centre de gravité toujours stable. Il fixe également un appui

⁶³ On renverra, pour en faire un constat général, au poème de Clayton Valli cité au chapitre précédent.

⁶⁴ Le centre de lévité est complémentaire au centre de gravité. Alors que ce dernier nous ancre au sol, le premier nous élève vers les cieux. Tout comme le centre de gravité, il n'est pas situé à un point exact du corps. Il s'agit d'un pôle qui se définit selon les morphologies. Le centre de lévité se situe néanmoins dans la région du plexus solaire.

à la paume de la main. L'action est plus impactive chez Cook, plus continue chez Yim.

Par ailleurs, Cook est plus expressif, son interprétation est marquée d'une plus grande théâtralité que celle de Yim. Ceci donne l'impression d'une focalisation externe chez ce dernier, comme s'il se trouvait hors du récit, alors qu'elle serait interne chez Cook, comme dans un récit à la première personne. On a envie de qualifier l'interprétation de Yim de plus discrète : la performance dominerait chez Cook, alors que l'oeuvre textuelle serait davantage mise de l'avant chez Yim. Une spectatrice non initiée à la langue des signes a qualifié sa version de plus « lisible ». Selon elle, Cook joue davantage les personnages, rendant la compréhension de l'action plus accessible pour une personne comme elle, non locutrice d'une langue des signes, alors que l'interprétation de Yim lui donne davantage l'impression d'un texte « à lire », d'une séquence de signes à déchiffrer. L'intuition est engageante. Gardons-la donc en tête tout au long de l'analyse et voyons ce qu'elle nous amène à formuler concernant le rapport au « texte » et au « corps » de la littérature signée.

Cela étant dit, il est nécessaire d'émettre une remarque quant au contexte d'énonciation de chacune des versions de l'oeuvre étudiées ici. Cook l'interprète sur scène devant une salle d'une capacité de 250 personnes pleine, alors que Yim est en studio d'enregistrement. Il a devant lui quatre personnes silencieuses, concentrées, qui à la direction photo, qui à la réalisation, qui également interprètes et se préparant pour leur propre moment de tournage. Cook doit déployer son pouvoir charismatique, rendre visible les expressions de son visage et le détail de sa gestuelle manuelle au profit des personnes situées tout au fond de la salle, alors que Yim recherche une authenticité et une justesse de mouvement qui a besoin davantage de subtilité que de projection pour parvenir à tromper l'aplanissement en deux dimensions que cause l'enregistrement vidéo. Ces intentions ont une incidence sur la dimension performative de l'oeuvre, qui s'ajoute aux différences de corporéité entre les deux

interprètes. Dans le contexte de ce chapitre, cette accentuation des différences agit davantage comme une aide à leurs révélations que comme un falsificateur des résultats d'analyse. Dans le cas où l'objectif serait d'étudier la biodynamique des corps, par exemple, il serait approprié de contrôler les conditions d'énonciation comme on le ferait en laboratoire. Ici, cependant, je me réjouis de cet état de fait puisqu'en marquant davantage les différences, il facilite leur reconnaissance.

Observons d'abord la préparation, l'instant consacré à la concentration chez l'un et l'autre des performeurs avant qu'ils ne débute leur interprétation. Celle-ci nous donne des informations importantes concernant ce que nomme Hubert Godard le « terrain fonctionnel » de chacun. Par « terrain fonctionnel », il entend : le rapport qu'entretient chaque personne avec la gravité tel qu'il s'est construit tout au long de la vie et depuis aussi tôt que la vie utérine. Dès un très jeune âge, rappelle Godard, s'établit un « dialogue tonique » entre le bébé et les premiers êtres humains qui l'accueillent et le portent, corps contre corps, quotidiennement. Ce « dialogue tonique » crée, nous dit Godard, les premières empreintes qui détermineront de manière importante et durable la manière de bouger de chaque être humain.⁶⁵ En d'autres termes, nous pourrions dire que c'est là ce qui constituera le bouger-propre de chaque personne et qui, dans le cas de personnes locutrices de langues des signes, fera la singularité de son expression verbale.

Dès cette préparation, nous percevons nettement cette distinction entre l'organisation par rapport aux pôles terre pour Cook et ciel pour Yim.

⁶⁵ Godard reprend le concept de « dialogue tonique » à Julian de Ajurriaguerra. Pour une présentation du concept ainsi que de l'histoire de sa formation, on consultera Bernard, Michel. 1995. *Le corps*. Paris: Seuil.

[VIDEO Le lien conduit à la section générale équivalente sur le site Web de thèse.

Déroulez ensuite le texte pour parvenir au vidéo.]

Qu'avons-nous comme indices qui permettent de tirer cette conclusion? L'un comme l'autre construit d'abord son rapport à l'espace dans un mouvement centrifuge, partant du centre du corps vers la périphérie. On les voit se centrer, activer leur perception de leur kinesphère respective, puis l'étendre à l'environnement. Le souffle et le regard sont, chez l'un comme chez l'autre, les éléments d'appui utilisés pour marquer les repères. Ils le font cependant de façon très différente.

Yim amorce sa préparation par un regard intérieur. Le mouvement du corps commencera avant que le regard n'apparaisse pour le ou la spectatrice. Avant le début du mouvement, il n'y a pas de regard caméra, aucun espace relationnel n'est construit. Lorsque le regard apparaît, son point de focalisation est situé sur les mains et accompagne leur mouvement. Une adresse au public n'arrive qu'une fois la narration bien amorcée. Dans le contexte du studio, sans public, sous éclairage, dans un environnement uniforme blanc, peu de repères spatiaux sont possibles et le contact public est abstrait, fictif. Ce dernier peut être suggéré par un regard en direction de la caméra, qui n'offre, elle, aucune rétroaction vivante. Si bien que même lorsque dirigé vers l'avant, le regard garde la qualité d'une attention intérieure. D'autre part, le souffle donne une indication de l'organisation gravitaire. Chez Yim, l'inspiration, dont le flux est contrôlé et continu, est claviculaire et l'expiration ne semble pas descendre en deçà du plexus solaire. Elle est appuyée au centre de lévité et l'énergie semble se répartir horizontalement, suivant la ligne de la ceinture scapulaire. Ces données suggèrent une organisation gravitaire autour du pôle ciel.

Le cadrage de l'enregistrement vidéo ne permet pas d'identifier le point d'initiation de l'inspiration chez Peter Cook. Cependant, l'expiration laisse s'échapper l'air dans un flux libre mais dirigé, descendant en flèche vers le sol, donnant l'indice d'un ancrage au centre de gravité et au sol. Ce premier indice invite à observer l'organisation

subséquente du mouvement pour confirmer si l'organisation gravitaire de Cook privilégiera le pôle terre. Précédée d'un regard intérieur, l'inspiration suivante accompagne une focalisation du regard droit devant, pointant vers le fond de la salle. À l'expiration, le regard balaie largement la moitié du public depuis la gauche du performeur pour s'arrêter au centre. Cook établit ainsi deux repères qui fondent sa relation à l'espace. Le premier geste de prise de repère est dirigé vers le sol. Il est caractérisé par une forte expiration qui traverse le corps suivant son axe médian et active au passage le centre de gravité. Le second établit un horizon lointain, activant pour sa part l'espace entier de la salle, en y incluant le public et en établissant avec lui un rapport relationnel. Le début du poème est précédé d'un autre bref regard au sol qui a pour effet de connecter les deux repères et qui donne l'appui nécessaire à l'initiation de la performance. Contrairement à Yim, cependant, c'est le regard, dirigé directement vers le public, qui lance la narration et non le mouvement des mains.

Ces premières observations se reconfirmeront tout au long de l'analyse. Cook et Yim, interprétant le même récit, le font selon un terrain fonctionnel presque aux antipodes l'un de l'autre. Rappelons-nous ici la réflexion de Heidi Rose, mentionnée au chapitre 2, quant à l'absence de divorce entre la voix intérieure et l'oeuvre en langues des signes, en comparaison à celui qui surviendrait lors du passage de l'idée à sa formulation dans sa forme écrite. Il semble, bien que l'observation n'offre pas de réponse directe, qu'elle entre en résonance avec ce questionnement. Les observations faites ici vont dans le sens des intuitions de Heidi Rose. Il n'y a pas de divorce entre la « voix intérieure » et sa matérialisation sous une forme écrite détachée du corps. La « voix intérieure » de chaque interprète se manifestera par leurs mouvements. Et si leurs mouvements procèdent d'une organisation gravitaire clairement distincte, quelles différences cela provoquera-t-il tout au long de la performance du poème ? Auront-elles une incidence sur le sens de l'histoire ? Toucheront-elles ainsi à l'intégrité du « texte » ? Y trouverons-nous à décrire une qualité d'interprétation singulière qui nous permettrait de saisir des éléments d'intercorporalité ?

En regardant l'oeuvre du début à la fin, nous recevons le même récit dans la version de Cook que dans la version de Yim. Chez l'un comme chez l'autre, il a été question du grain de maïs comme symbole d'un agent de transformation. Dans les deux versions, on a vu s'accomplir cette boucle dans la structuration du récit qui a pour effet d'intégrer en un tout ce qui concerne l'ordre terrestre et ce qui concerne l'ordre cosmique. Nous avons suivi, grâce à l'histoire racontée, le fil de luttes d'affirmation identitaire, passant de la reconnaissance de l'antériorité de la présence des populations autochtones sur le territoire au récit de la marche de Selma à Montgomery pour les droits civiques et sa répression sur le pont Edmund Pettus. Nous avons vu l'image de l'assassinat de Martin Luther King se transformer en l'image de la subite prise de conscience des violences sociales d'un.e citoyen.ne lambda. Certes, l'interprétation à donner au récit peut varier d'une personne à l'autre, mais chez une même « lectrice », on ne peut pas affirmer que de passer d'une interprétation à l'autre perturbe le sens global à donner à la narration. Christine Roquet nous dit que la perception du geste procède par saisie globale. Elle précise que « cette saisie globale permet difficilement de distinguer les éléments et les étapes qui fondent, autant pour l'actant que pour l'observateur, la charge expressive du geste dansé » (Roquet 2002, 16). Il semble que nous recevons en effet le texte du poème par saisie globale; pourtant les corps qui le portent, les mouvements qui en sont le véhicule ne sont pas toujours homologues.

Tâchons de repérer des différences et de voir ce que celles-ci peuvent nous inspirer comme réponses aux questions qui interrogent les notions d'autorité et d'intercorporalité en littérature signée. Voyons si le sens se trouve transformé par le passage d'un corps à un autre, le passage d'un terrain fonctionnel à un autre ou en d'autres termes, pour reprendre l'expression façonnée plus haut, le passage d'un bouger-propre à un autre.

Regardons de plus près tout d'abord un court fragment de l'oeuvre pendant lequel le mouvement des mains de chaque interprète est clairement distinct sans que le sens de

la narration ne s'en trouve changé. Dans ce fragment, on nous fait la description d'un reflet de la lune dans l'eau fendu par le passage d'un canot. Nous amorcerons par là une analyse plus approfondie du poème.

3.3 Analyse approfondie

3.3.1 Premier fragment : le reflet de la lune dans l'eau de la rivière. Mouvements dissensuels, sens conforme

Voici les extraits :

[VIDEO]

Procédons du général au spécifique. La segment est sensiblement plus long chez Cook que chez Yim (près du double de temps). Première distinction : au tout début du segment, Cook spécifie distinctement le référent verbal. Il place dans l'espace le signe dénotant la lune en oralisant ostensiblement « *moon* » avant d'amorcer le signe classificateur, iconique, qui illustre le reflet de la lune dans l'eau de la rivière. Yim ne marque pas cette séquence. Il ne spécifie pas si clairement son référent, il n'y a pas d'oralisation chez lui. Son articulation est fluide, sans ponctuation, et la relation entre la lune et son reflet est beaucoup plus unifiée par un mouvement vibratoire commun plutôt que par un marquage alterné au rythme régulier. Pourtant, que Yim nous dise la même chose que Cook, c'est-à-dire qu'à cet instant la lune se reflète dans la rivière, ne fait aucun doute, que l'on soit ou non une personne locutrice aguerrie des langues des signes.

Avant de regarder le détail du mouvement des mains et de la tête, observons le corps et le rapport à la gravité de chaque interprète. On y décèle les polarités complémentaires tel que nous l'avons vu dans la préparation. Chez Yim, on perçoit une sorte de mise à l'arrêt du corps. Le port se confirmant sur un axe vertical, tout le corps semble être mis au repos pendant que l'action se concentre dans les mains, elles-mêmes unies par un mouvement qui paraît procéder d'une même impulsion. Comme s'il y avait une dissipation de l'énergie qui, quittant le corps, glisse vers les

mains restant seules en action. On reste avec un doute concernant la qualité de cet arrêt. S'agit-il d'une suspension ? D'une mise en inertie ? D'une fixation d'énergie ? Il semble impossible de trancher. Chez Cook, cependant, le tronc reste engagé. Et alors que la tête ponctue, en l'accompagnant, le mouvement percussif de la main, le torse s'adapte et suit l'impulsion donnée par les mouvements distaux. Il accuse de légers déplacements latéraux articulés au centre de lévitité, comme s'il s'agissait d'une contagion descendante de la rotation accentuée de la tête. C'est elle qui conduit le regard de la lune au reflet et, en sens inverse, du reflet à la lune.

Cook marque un tempo. La forme en croissant du signe référent pour désigner la lune part de son œil, accompagné de l'oralisation simultanée « *moon* » et est emmené en position avant-haute, dénotant ainsi le ciel. La main s'ouvre une fois arrivée en position, en classificateur d'objet, et l'autre main, configuration homologue, est placée sur un plan horizontal dénotant à la fois la surface de la rivière et le reflet sur lui de la lune. C'est cette main placée sur la surface de l'eau qui initie une séquence en six temps, alternant les mouvements successifs de chacune des mains : le reflet dans l'eau, la lune dans le ciel, en 3 répétitions d'un rythme régulier et marqué d'une pause entre chaque geste. Le phrasé est impactif, c'est-à-dire caractérisé par un accent en finale de mouvement. Le flux est totalement contrôlé, le poids est ferme, le focus est fortement canalisé. Il s'agit, chez Cook, d'une suite d'actions, là où il y aura la continuité d'un seul mouvement chez Yim. Si on prend la paume en point de référence, le mouvement de chacune des mains effectue un tracé rectiligne. Il est initié au poignet, dans une direction ascendante, et l'engagement du segment avant-bras/coude se répercute jusqu'à l'épaule. Ce mouvement du poignet initie également un déroulé des doigts dans un mouvement d'ouverture partant du centre vers la périphérie.

Chez Yim, on retrouve, en tout, l'antagonisme.

C'est le majeur de la main gauche, celle désignant le reflet dans l'eau, qui initie le mouvement. Contrairement à l'organisation privilégiée de Cook, le mouvement chez Yim part du bout du majeur et, dans une légère action dynamique glissée, se propage vers la paume de la main. L'action provoque une très courte contagion de l'avant-bras s'amortissant avant même d'atteindre l'articulation du coude. Contrairement à l'interprétation de Cook, le mouvement prend appui sur le reflet dans l'eau pour aller ensuite activer le lieu de la lune réelle. On remarque également une légère anticipation du regard qui ne quittera plus ensuite ce point focal. Une fois l'initiation faite, on assiste à un mouvement au phrasé oscillatoire qui engage simultanément les deux mains et donne l'impression qu'il s'agit d'un seul geste.

Sur le plan sémantique, il convient de noter la richesse du sens contenu dans ces gestes : l'énoncé contient simultanément la présence de la lune dans le ciel et son reflet sur la rivière. Simultanément également, il précise la forme en croissant de la lune et la distingue du caractère diffus de son reflet. De plus, par le tremblement de la main, le mouvement indique la propriété vibratoire de l'onde lumineuse. C'est le cas chez les deux interprètes mais néanmoins de manière différente. Chez Yim, la main gauche, celle désignant le reflet dans l'eau, posé sur le plan horizontal semble légèrement plus articulée que la main droite, on perçoit une faible asymétrie dynamique. Comme la main droite désigne la source de lumière, il en résulte une légère impression d'inversion des rapports de cause et d'effet. Ceci, pourtant, reste insaisissable bien que perceptible sans décomposer le mouvement par un visionnement image par image. Le flux est libre chez Yim, contrairement à Cook; le poids léger, le focus diffus. Prenant la paume en référence, le mouvement ne semble pas clairement rectiligne sans être franchement courbé non plus —encore une manifestation d'un effort indirect, sans la tension qui caractérise celui de Cook.

La conclusion du segment contient, chez les deux interprètes, et ce de façon tout à fait cohérente avec l'analyse qui vient d'être faite, des mouvements dont les qualités sont

opposées les unes aux autres. Après avoir terminé la séquence de ses trois répétitions de mouvement, Cook s'interrompt et s'immobilise saisissant une forme fixe. Ses deux mains ramenées devant lui sur le plan horizontal, il encercle de ses doigts le reflet de la lune et marque un temps d'arrêt. Yim, pour sa part, enchaîne, dans un mouvement d'une grande amplitude, le cycle d'oscillation de ses deux mains avec une coulée vers la même forme que celle faite par Cook. Sa main droite en position haute vient rejoindre la main gauche et, formant un cercle ouvert, elle glisse vers un mouvement ondulatoire au flux libre illustrant le reflet déformé par le mouvement de la vague de l'eau.

Dans ce cas-ci, bien que le bouger-propre de chaque performeur soit nettement différent, et que l'exécution des signes soit dissemblables de diverses manières, il n'y a pas de divergence sémantique. L'interprétation de Yim ne prend pas de libertés avec le sens à donner à l'histoire. La couche verbale de sens reste identique. Et pourtant, il y a bel et bien l'empreinte de chacun qui teinte la réception de chacune des interprétations. De quelle nature est cette empreinte ? Y a-t-il variation sur la figure première ? Si, comme nous disent Rose ou Sutton-Spence, corps et texte sont inextricablement liés, quel impact sur le texte a le mouvement de Yim caractérisé, d'une part par son terrain fonctionnel et, d'autre part, par l'intention qu'il donne à son interprétation ?

Poursuivons, pour donner de la matière à la réflexion, l'analyse à une échelle micro. Observons un autre fragment où, de façon très claire, le sens du segment est transformé par la performance du texte.

3.3.2 Second fragment : le rapport au cosmos, mouvement divergent, sens distinct

Roquet, précédemment citée, nous disait que la perception du mouvement opère par saisie globale. Ceci pourrait expliquer, dans le cas d'une narration signée, qu'il est possible de ne pas percevoir de déviation du sens global d'un récit alors que certains de ses fragments sont pourtant bel et bien porteurs de sens distincts. Pour continuer à

réfléchir à cette question, observons ici un extrait pendant lequel, en plus des différences observées dues au *bouger-propre* de chacun des interprètes, on note une nette distinction au niveau verbal. Dans ce segment, les deux interprètes n'utilisent pas, à strictement parler, les mêmes signes.

[VIDEO Le lien conduit à la section générale équivalente. Suivre ensuite le menu interactif.]

Il est ici question du rapport qu'entretient l'humain avec le cosmos. Dans ce segment, nous sommes en présence d'un narrateur omniscient. Dans la version de Cook, on nous transmet une expérience émerveillée face à l'étendue infinie du ciel étoilé. Or, dans la version de Yim, l'être humain dont il est question est littéralement bousculé par l'intensité de l'explosion d'une étoile. Dans cette variante, la distance stellaire est anéantie par la puissance du phénomène, le personnage subit l'impact de l'explosion comme s'il se situait physiquement tout juste à côté de l'étoile. Le mouvement de recul du narrateur/performeur nous incite alors à interpréter l'explosion comme une figure métonymique de la puissance des phénomènes cosmiques. Dans la version de Cook, la représentation de l'univers est à échelle réaliste et l'expérience décrite reste près de l'expérience humaine commune face au ciel étoilé.

En terme de mouvement, la distinction se matérialise de façon évidente selon des facteurs d'espace et de temps. D'abord, le phrasé du segment est très différent. Il est impulsif chez Yim, c'est-à-dire caractérisé par un accent fort au début de la phrase, alors qu'il est uniforme chez Cook. Sur le plan de l'espace, on observe trois différences marquantes. Chez Cook, le corps reste stable, sans déplacement du centre de gravité, sans déplacement du tronc. Seuls les bras bougent, dans un mouvement latéral centrifuge sur le plan horizontal, en une action d'éparpillement. Le mouvement en arc tracé par les bras dépliés au maximum de leur amplitude est accompagné par un mouvement vibratoire des doigts. Bien que le corps soit en position neutre, l'allongé des bras partant d'une position haute et aux limites avant de la kinesphère, laisse percevoir un mouvement dirigé vers l'avant. Chez Yim, le corps recule. Le

tronc, avec le centre de lévité comme point d'appui, tout comme les mains tracent un mouvement rectiligne et direct vers l'arrière. Les coudes se fléchissent, et on observe un lâcher soudain de la forme initiale des mains vers une fermeture libre des doigts. Fait intéressant, on observe chez les deux interprètes un contraste par rapport à la qualité dynamique générale de leur mouvement. Le poids chez Yim, généralement léger, s'accroît tandis qu'il s'allège chez Cook. Leur organisation gravitaire est opposée, et le contraste est caractérisé par un mouvement inverse.

Cet extrait cité ici ne souligne que l'un des écarts qui surviennent à différents moments dans la progression de la narration. Un autre exemple de ceci a lieu dans la continuité de l'extrait que nous avons analysé dans la section précédente. Après la description du reflet de la lune sur l'eau, un canot en fend l'image et apparaît un personnage qui navigue sur la rivière. C'est un membre d'un des peuples autochtones des États-Unis qu'on reconnaîtra par la description faite de sa coiffe traditionnelle et des motifs peints sur son visage. Dans la deuxième interprétation, l'expérience de navigation du personnage est complètement différente que celle décrite dans la première et l'attitude du personnage lui confère une intention très différente. Chez Yim, on énonce d'abord un déplacement tranquille, potentiellement de plaisance. On verra apparaître progressivement sur son visage l'expression d'une inquiétude puis les traits peints sur les joues marqueront le passage d'un état de paix à un état de guerre. Chez Cook, aucune trace d'une telle transition. Le personnage est déterminé, son attitude est guerrière du début à la fin de la séquence.

Pourtant, ici, contrairement à la séquence précédente, ce sont bel et bien les mêmes signes qui sont articulés. La qualité de leur mouvement est toutefois sensiblement différente et l'écart ainsi produit a un impact décisif sur le sens. Nous retrouvons ainsi ici, au plus vif, l'intuition formulée par Heidi Rose dans ses travaux du début des années 1990 : dans les langues des signes, le mouvement définit le texte, les deux ne pouvant exister indépendamment.

Il devient alors particulièrement intéressant de se demander dans quelle mesure, ou plutôt de quelle manière l'organisation gravitaire de l'interprète est responsable de l'écart de sens que nous observons entre les deux interprètes ? Est-il possible que le terrain fonctionnel de Yim fasse en sorte qu'il soit amené à d'abord performer une navigation paisible, puis à transitionner progressivement vers une énergie qui s'apparenterait davantage à celle de Cook dans la version originale, maintenant ainsi la continuité et la fluidité de son récit ? Rappelons que le mouvement chez Yim est organisé autour du centre de lévité et caractérisé par une suspension, un poids léger et un rapport indirect à l'espace. Le mouvement chez Cook, nous l'avons vu, s'organise de toute autre manière, fermement enraciné au sol, d'un rapport spatial extrêmement directionnel, il est caractérisé par une grande tension musculaire beaucoup plus immédiatement cohérente avec la détermination incisive de son personnage perceptible dès l'amorce du segment. Ces observations invitent l'analyste à maintenir à l'esprit le doute suivant : dans quelle mesure est-ce que ce sont ces approches fondamentalement différentes du mouvement qui teinteraient l'enchaînement des mouvements avant même, ou en même temps, qu'il y ait formation de l'intentionnalité du contenu du message verbal ?

Regardons de nouveau l'extrait :

[VIDEO, déroulez le texte sur la même page]

Afin d'affiner la réflexion, concentrons-nous sur l'une des deux propositions. Je choisis ici celle de l'interprète bien que la question soit tout aussi pertinente pour le processus de création de l'oeuvre originale. Je fais ce choix pour la raison très simple qu'il m'a été donné de participer au processus de composition de l'interprétation alors que je n'ai pas eu l'occasion d'observer le processus de création du poème. Posons qu'il y a, chez Yim, au moins deux motivations possibles pouvant être responsables de cet écart. La première serait de l'ordre de la prise de liberté de l'interprète par rapport à l'auteur, une façon de faire sien le poème. Ainsi, il pourrait s'agir d'une

décision délibérée d'affecter le premier niveau de sens de la narration. Yim pourrait avoir sciemment décidé, par exemple, de ne pas incarner un personnage d'emblée sur le pied de guerre, mais plutôt transformer son attitude en cours de trajet, et par cette progression, suggérer un changement de climat social. Il proposerait ainsi une interprétation du texte original et sa démarche serait de l'ordre du raisonnement.

J'aimerais cependant explorer plus avant une seconde hypothèse qui peut être concomitante avec la première, s'y mélanger, mais qui pourrait aussi permettre de déceler une autre logique à l'oeuvre dans le processus d'élaboration de l'interprétation. Posons l'hypothèse, afin de l'étudier, que cette différence dans l'énonciation verbale est une manifestation d'un certain dialogue kinesthésique entre Cook et Yim. La façon dont Yim interprète la phrase pourrait ainsi manifester ce qu'il serait possible de nommer une « métabolisation » du texte; c'est-à-dire manifester la transformation subie par le texte dans le parcours entre sa réception visuelle à son incorporation. La différence entre l'interprétation qu'il en fait et la version originale, rendrait visible ce qui a été éprouvé sur le plan kinesthésique pendant le processus d'apprentissage du texte jusqu'à sa fixation dans une interprétation estimée satisfaisante.

L'hypothèse se forme notamment en cours de pratique. Elle provient du processus que nous avons traversé pour parvenir à cette interprétation, processus nourri par ma pratique antérieure en danse, par notre expérience de travail commun et par des lectures concernant les approches somatiques. Pendant toute la période d'apprentissage, nous avons travaillé à ce que Théara précise la perception kinesthésique de ce provoquait en lui le visionnement du texte original. J'ai guidé son interprétation en lui demandant de se laisser conduire par cette sensation. En d'autres mots, la consigne qui guidait le travail d'interprétation demandait de convoquer l'empreinte somatique que le visionnement du texte avait laissée en lui puis de cultiver l'état de corps susceptible de la laisser affleurer. L'interprétation relèverait ainsi, non pas uniquement le résultat d'un travail analytique du sens de l'histoire

racontée, mais également celui d'un travail kinesthésique de réception d'abord, puis d'interprétation du mouvement qui porte le sens (plutôt qu'une interprétation du sens directement). Le public (ou est-ce le lectorat? Serait-il juste d'utiliser ce vocable?), comparant les deux interprétations, serait alors témoin de la métamorphose qui survient dans le passage d'un corps à un autre. Cette intercorporalité impliquant un métabolisme, ce métabolisme impliquant une mutation de forme, elle-même invitant la personne en position de réception à poursuivre la chaîne : métabolisant à son tour l'oeuvre reçue et, éventuellement, proposant sa propre interprétation.

L'hypothèse formulée ici suggère que l'écart entre les deux interprétations prendrait sa source dans la logique même du mouvement, sa racine serait ainsi radicalement matérielle. Ce qu'elle suppose c'est qu'en-deça même du processus de développement d'une interprétation, cet écart pourrait déjà être induit par l'organisation gravitaire, le terrain fonctionnel, le *bouger-propre* de l'interprète à strictement parler qui parvient, au moment de la performance et si elle est réussie, à son plus ample déploiement possible. Dans ce cas-ci, par exemple, un interprète dont l'organisation gravitaire tend si fortement vers l'autre pôle que celle de l'auteur, peut-il faire autrement que de prendre la responsabilité de tels écarts afin de parvenir à une interprétation juste qui échappe au risque d'une imitation de piètre qualité ou simplement maladroite? En cours de processus, c'est répondre « non » à cette question qui nous a servi de guide.

Bien évidemment, ce choix n'évacue pas pour autant la complexité de ce qui est en jeu dans l'entreprise. Si, pour poursuivre le raisonnement, on adopte de nouveau la posture réceptive, on peut poser la question suivante : au terme d'un visionnement répété des deux interprétations de l'oeuvre, est-il possible de distinguer, chez l'interprète, ce qui relève du travail analytique de compréhension de l'oeuvre à interpréter et ce qui dépend d'un travail kinesthésique ou de son terrain fonctionnel? Est-il même possible de parvenir à de telles distinctions en regardant l'oeuvre originale interprétée par son auteur ?

L'hypothèse la plus probable me semble être celle d'une perméabilité, d'un mouvement perpétuel et multidirectionnel qui mélange les trois d'une façon telle qu'il est impossible de les dissocier vraiment. La tâche de la critique ne consisterait alors pas tant à les départager qu'à les décrire, saisir les inflexions de sens qui en découlent au niveau verbal et interpréter la couche de sens produite par le mouvement. En d'autres termes, nous aurions par exemple ici au moins deux couches significatives superposées, encastrées l'une dans l'autre. La couche narrative verbale, qui fait l'objet d'une réception disons, cognitive, et la couche portée par le corps en mouvement qui, elle, fait l'objet, d'une réception kinesthésique. Les deux couches seraient à la fois inextricables et pourtant possibles à commenter de façon distincte. Ainsi, contrairement à ce qu'avancait Heidi Rose, une interprétation secondaire d'une oeuvre n'a pas obligatoirement à passer par une mimesis, ni même par l'expression d'émotions. L'interprète d'une oeuvre peut aussi la travailler en l'abordant par sa matérialité. Une fois le récit appris, l'interprétation peut être peaufinée en recherchant la justesse du mouvement et son adéquation avec son propre terrain fonctionnel. Cette hypothèse nous ramène aussi en tête la comparaison qu'elle faisait entre l'oeuvre de Valli et son interprétation par Ella Mae Lentz. Si l'oeuvre lui semblait couler de source chez Lentz, il est donc possible que ce soit parce qu'elle l'avait « incorporalisée » selon son propre terrain fonctionnel, réussissant la transmission du texte sans pour autant chercher à le reproduire à l'identique. Rose, en encourageant, voire en croyant la mimesis obligatoire affirme du même coup l'oeuvre reproductible. Les observations faites ici nous amènent à préférer le terme « transmissible ». Bien que l'histoire racontée puisse rester la même, il semble impossible qu'elle soit reproduite à l'identique par une autre personne. Elle sera transmise, mais transformée par son passage d'un corps à l'autre.

Approchons encore la loupe.

3.3.3 Troisième fragment : deux versants différents de la même histoire

[**VIDEO** Le lien conduit à la section générale équivalente. Suivre ensuite le menu interactif.]

Donnons la clé d'entrée de jeu. Dans cet extrait, Peter Cook offre le versant matériel, ou physique, du récit ici fait du rituel communément appelé « Danse du Soleil ». Yim semble, lui, rendre compte plutôt du versant spirituel de l'expérience. L'argument, déjà, est cohérent avec l'organisation gravitaire de chaque performeur postulée jusqu'ici. Reprenant la réflexion ci-haut formulée, nous pourrions dire que les qualités de mouvement dominantes chez l'un et chez l'autre correspondent aux topoï qui associent le léger avec l'immatériel et le poids enraciné avec le charnel nous invitant à cette réception différenciée de la narration. La distinction se voit particulièrement clairement dans la description faite de l'insertion des crochets sous la peau et de la suspension subséquente du personnage. Elle se perçoit aussi très clairement dans la façon dont, en deuxième partie de la séquence, le canotier reçoit l'oeil enflammé que vient de lui jeter Orion.

Regardons ces captures d'écran :





Figure 2.1 Captures d'écran

Dans la seconde image, par exemple : chez Yim, la cage thoracique ouvre en direction des extrémités, donnant l'impression d'une suspension. Cette impression est accentuée par la direction du mouvement des mains qui accompagne la respiration en pointant vers le haut. Tout est en suspension, chez Yim, jusqu'aux sourcils. De façon attendue, le mouvement est à l'inverse chez Cook. Le mouvement dominant de la cage thoracique est la contraction. Tout descend. Les doigts repliés, la forme de la main mime celle de la cage thoracique, accentuant la contraction. Sans surprise non plus, les mouvements du visage redoublent ceux du torse et des mains, dans une attitude descendante. Le pôle ciel domine chez Yim, le pôle terre chez Cook.

Au moment de la description du rituel en tant que tel —c'est-à-dire l'insertion des crochets dans la peau— la suspension du corps et l'expérience cathartique qui s'en suit, Cook transmet l'expérience de la souffrance physique. Chez Yim, cependant, la dissipation d'énergie causée par la pratique mystique semble avoir déjà eu lieu. On assiste, dans son interprétation, à l'ascension de l'âme tandis qu'on voit le corps résister à son élévation chez Cook, et ce concrètement : il y a un relâchement musculaire chez Yim alors que chez Cook, on discerne une tension extrême dans le cou et le visage qui se raidissent en s'opposant au mouvement des bras tirant, en diagonale, vers le haut.

On nous raconte donc deux dimensions de la même histoire. Or, dans quelle mesure est-ce par cohérence avec son organisation gravitaire que l'un réalise le versant matériel de l'histoire et l'autre, son versant spirituel? En cours d'élaboration d'une interprétation secondaire, nous avons suivi la piste somatique. Nous avons estimé qu'une interprétation juste serait celle qui intégrerait le texte au terrain fonctionnel de l'interprète. Sommes-nous, ici, allés trop loin? Avons-nous ainsi trahi l'auteur?

C'est un débat éthique qui se trouve soulevé. Mais qu'on réponde oui ou non à la question, la piste somatique n'épuise pas sa pertinence. L'observation nous permet de rapporter la question au processus original de création : dans ce qui conduit la génération des images et des idées, dans ce qui fait émerger la structure du poème et son enchaînement, quelle est la part de l'organisation gravitaire du mouvement?

Ces intuitions en tête, poursuivons l'observation : dans ce troisième segment, Orion lance son oeil enflammé en direction de la terre. Le personnage navigant en canot recevra la boule de feu dont il absorbera l'énergie. Il sera traversé par cette boule de feu qui ressortira par sa bouche avant de se disperser dans l'espace. Le personnage, après avoir vécu l'expérience, poursuit sa route. Mais de quelle expérience s'agit-il ?

Encore, elle est très nettement différenciée chez l'un et chez l'autre. Elle est passive chez Yim et active chez Cook. Dans la version de Yim, le personnage en canot semble percevoir, sans le saisir, un phénomène surnaturel. Il voit la boule de feu descendre, la suit du regard, mais l'ouverture du visage, sans aucune tension, muscles maxillaires relâchés en plus des qualités de mouvements décrites préalablement, communiquent une expérience qu'on éprouve sans avoir prise sur elle. Le personnage est également traversé par la boule de feu sans l'avoir anticipé, et sans pouvoir comprendre ce qui lui est arrivé après coup.

Chez Cook, l'expérience est radicalement différente. D'abord, l'Orion de Cook n'est pas l'Orion de Yim. L'oeil d'Orion ne prend pas feu de la même manière chez l'un et

chez l'autre. La différence de l'interprétation de la chute de l'oeil vers la terre, surtout, est marquée, et ce toujours en cohérence avec ce qui domine dans le patron d'organisation de mouvement de chacun des interprètes du poème. Chez Yim, l'oeil est dévissé en un léger pivot de la main puis est lancé par un mouvement fouetté du bras à demi-fléchi sans autre engagement du corps. Sitôt après, on change de plan, substituant le personnage du canotier à celui d'Orion. Le déplacement de la main pour qualifier la chute de l'oeil se fait en 3 temps, deux brefs, un long. Il y a suggestion plutôt qu'une franche rotation du poignet : les doigts allongés, sans tension, s'ouvrent et se ferment, solidaires, imprimant au mouvement une qualité mystérieuse de flottement. Chez Cook, on trouve tout le contraire. L'oeil est arraché. Pour réaliser l'action, la main prend appui sur un corps en flexion et en torsion. Pour préparer le lancer, les deux bras sont allongés jusqu'à leur extension maximale. Cook escamote le lancer lui-même, passant immédiatement à la descente de l'oeil; pourtant, on a l'impression de le voir.



Figure 2.2

Captures d'écran

Chez Cook, trois secondes entières sont consacrées à la description de la chute de l'oeil en flamme avant qu'il ne passe à la personnification du canotier. Pendant ces trois secondes, si l'on reporte la kinesphère à la main prenant la paume comme centre de référence, on peut détailler pas moins de 17 mouvements impliquant le poignet et la main dans une extrême différenciation des doigts. Le mouvement des doigts a la complexité du mouvement des flammes.⁶⁶

Ensuite, si, comme chez Yim, le personnage semble capter quelque chose d'étrange dans l'atmosphère, l'expression du visage chez Cook, à un instant précis (voir à 6 min 22 s), change radicalement. Son regard est directionnel, le focus —c'est-à-dire le lieu où se concentre et se fixe le regard— se fait précisément sur la main signant le mouvement de la boule de feu. À cette seconde, toute la tension du visage se dissipe en un léger sourire. Le personnage accueille sciemment la boule énergétique,

⁶⁶ L'énumération alourdirait inutilement le texte, mais un lectorat passionné appréciera la description détaillée de chacun de ces dix-sept mouvements: 0. main en conf [E] à l'initiation./1. Initiation par fléchissement du majeur et de l'annulaire vers la paume à la phalange./2. Dégagement par extension de l'index et de l'auriculaire. Se déplie./3. Rétablissement initié par les doigts du centre vers une main ronde. Remarque: pendant tout ce temps, aucun mouvement sympathique ailleurs dans le corps, malgré l'extrême tension de la main, l'autre bras et l'autre main reste détendu allongé le long du corps./4. Main passe à ouverture complète, mais pouce replié à l'intérieur, paume vers lui./5. Pression, vers configuration [E], pouce mouvement vers l'extérieur./6. Rabattement du pouce sur l'index vers la configuration [A']./7. Initiation par l'index. Sort de la configuration (restant fléchi), mais qui replonge immédiatement alors que les autres doigts se lèvent à commencer par le majeur./8. Auriculaire fait mouvement latéral vers l'extérieur de la main. La paume est en légère suspension, léger mouvement ascendant du poignet./9. Initiation par rotation externe du poignet, les doigts sont ramenés vers la paume, la main refermée. Nous en sommes à 06:17:04 dans la vidéo du poème complet./10. Majeur, extension initiée à la phalange, replonge immédiatement./11. Complétion de la rotation du poignet, relâchement de la tension, ouverture des doigts./12. Recontraction notons ici une avancée plus grande de la paume (accélération ?) sur sa trajectoire rectiligne descendant en diagonale./13. Ouverture puis fermeture de la main en patte de chat de l'auriculaire à l'index./14. Rotation interne du poignet. Nous sommes à 06:18./15. Déploiement (extension) de tous les doigts. Fin de la totale rotation interne, va vers un mouvement d'attraper./16. Patte de chat, de l'auriculaire à l'index, dans une flexion du poignet plus marquée que la précédente, pouce en extension./17. La flamme devient main, qui se dépose sur l'olive de l'aviron. Conclusion à 06:19

l'internalise, prend le temps d'en apprécier l'effet, puis la fait activement ressortir de son corps.

Au moment de l'apprentissage du poème, nous avons eu conscience de cet écart de sens qui s'installait. Théara Yim a remarqué l'interprétation faite par Peter Cook, mais son terrain fonctionnel à lui est dominé par un rapport indirect à l'espace. Les signes lexicaux qu'il a privilégiés, lorsqu'ils se distinguent de ceux présents dans l'oeuvre originale, sont cohérents avec son *bouger-propre*, et lorsqu'il s'est approprié les signes de l'auteur, il les a réalisés selon son propre schéma postural. Or, ceci a pour conséquence une inflexion du sens. Nous avons consolidé sciemment cette interprétation. Ce qu'il est intéressant d'observer ici, c'est qu'il semble ne suffire que d'une variation ténue du mouvement pour que le sens se trouve immédiatement et radicalement transformé.

Arrêtons-nous par exemple à cet instant où toute la tension du visage, chez Cook, se dissipe. Il faut 1\8 de secondes pour que la transformation de l'expression du visage soit complète et que le personnage passe d'une expérience passive de la situation à une attitude active. Le sens de l'énoncé pivote donc sur un microdegré d'étirement de la commissure. Puisque l'analyse nous conduit à faire cet examen, regardons attentivement la matérialité du mouvement des visages de chacun des interprètes. Toute la complexité de mouvement d'un corps entier semble s'y trouver et son organisation, chez l'un comme chez l'autre, se trouve en complète adéquation avec l'organisation de son schéma corporel. Le mouvement du visage chez Yim est très peu détaillé, il semble se conformer à un mouvement de respiration caractérisé par une alternance d'ouverture et de fermeture. Il est marqué de longs temps d'immobilité complète, laissant au corps en mouvement toute la responsabilité de l'énonciation. Chez Yim, le visage semble assurer la continuité tranquille de la qualité suspensive de son mouvement.

Chez Cook, au contraire, beaucoup de détails, du *shaping*, c'est-à-dire le façonnage de formes définies et complexes, une tonicité du visage similaire à celle du corps, beaucoup d'intentionnalité et un foisonnement de micromouvements précis. Il y a, dans le visage de Cook, le même principe de stabilité et de mobilité qu'à l'échelle du corps entier : il fixe une partie du visage pour en mobiliser une autre. La plupart du temps, comme on peut le voir par exemple pendant cette séquence de la chute de l'oeil, il stabilise le haut du visage dans un froncement de sourcils alors que le bas du visage est mobile. Mais son visage est articulé beaucoup plus finement encore que cette principale dissociation. En plus de la dissociation haut-bas qu'on vient de nommer, d'autres mouvements qui engagent de plus petites parties du visage sont également contrôlés. On note des dissociations engageant les yeux seuls, les sourcils, mobilisés de façon indépendante l'un de l'autre, la demi-lèvre supérieure, etc. Bref, le mouvement du visage chez Cook peut faire preuve d'une grande précision et d'une grande variabilité, et même, contenir tout un pan de l'histoire.

En outre, le regard de Cook n'est pas intérieur comme celui de Yim : le sien est projeté vers l'extérieur et participe à une structuration de l'espace. Il n'est pas exclusivement un regard d'orientation dans l'environnement. Ce regard crée à lui seul des objets et les déplace dans l'espace. C'est par son regard que Cook montre au public la trajectoire suivi par l'oeil enflammé lancé par Orion. Ce seul regard suffit encore pour signifier au public que cet oeil enflammé est apparu clairement à la vue du personnage. À certains moments, c'est par lui également que Cook indique un changements de niveaux narratifs.⁶⁷

⁶⁷ On regardera avec intérêt, à ce sujet, la conférence présentée au Colombia College de Chicago. Il y fait une démonstration approfondie de la manière dont le contrôle du regard suffit à signifier les changements de niveaux narratifs. Cook, Peter. 2012. *Fall 2012 LAS Dean's Lecture with Peter S. Cook: « Performance Narrative in Storytelling »*.

Rose, Sutton-Spence également, partageaient de l'idée qu'un texte dans une langue vocale était d'abord pensé pour se matérialiser sur papier, divorçant ainsi du corps. Déjà, nous avons déplacé l'idée selon laquelle un texte se concevrait en représentation mentale pour se concrétiser dans le geste. Il semble bien que le corps ne peut pas être considéré uniquement comme véhicule de l'intention narrative, l'idée en amont, le texte en aval. En regard de l'analyse que nous venons de faire, la séquence paraît invalide. Il semble plus juste de penser qu'il s'agit de circulations. Le mouvement pouvant potentiellement être celui qui induit l'émergence des idées.

3.4 Apports pour la critique, apports de la critique

Au moment de débiter l'analyse de l'oeuvre, une des préoccupations importantes qui me guidait était de découvrir ce que le fait d'adopter l'angle de l'analyse du mouvement pouvait offrir à la réflexion amorcée par Heidi Rose puis par Rachel Sutton-Spence concernant l'inextricable relation qui lie corps et texte en langues des signes et la manière dont il convient de le penser. Le champ ouvert est vaste, mais nous pouvons déjà commencer à dégager des pistes de réflexion à suivre et formuler quelques remarques.

Une première remarque concerne le processus d'apprentissage d'une oeuvre en vue de son interprétation publique. Nous avons vu plus tôt que Rose estime nécessaire, pour interpréter une oeuvre, d'identifier les émotions vécues par l'auteur de l'oeuvre puis de les susciter en soi afin de parvenir à une expression authentique de celles-ci. Pour ce faire, dit-elle, ainsi que pour respecter l'autorité sur le texte de son ou de sa créatrice, il faut cultiver un degré de mimésis suffisant pour permettre au public de reconnaître le mouvement de l'auteur dans celui de l'interprète. Il importe aussi,

cependant, d'y ajouter une « touche personnelle » (Rose 2007, 137). Le rapport à la mimesis a déjà été abordé plus tôt dans ce chapitre, mais arrêtons-nous ici un instant à cette « touche personnelle » qui reste, dans le texte de Rose, plutôt indéfinie. S'y on se réfère à la description qu'elle fait alors des expérimentations conduites au cours du projet *Poetic Images*,⁶⁸ on comprend qu'elle sent que cette « touche personnelle » est à cultiver mais sans qu'on ne sache vraiment comment s'y prendre. Elle serait une conséquence naturelle de la personnalité qui s'exprimerait d'elle-même et qui se déploierait, marque de talent, pour un peu que les encouragements aident à la percevoir, sinon à identifier ce qui la constitue.

L'approche par l'analyse du mouvement adoptée ici permet de suggérer que cette « touche personnelle » pourrait, notamment, être le fait de l'organisation gravitaire propre à l'interprète qui, toute naturelle qu'elle soit, peut être analysée et sciemment travaillé. Une fois le texte mémorisé, son sens compris, guider un travail d'interprétation en portant attention à la matérialité du mouvement peut être un processus fructueux afin de parvenir à une bonne interprétation de l'oeuvre. Certes, il est possible d'effectuer un travail d'interprétation par le jeu, se concentrant sur l'émotion et en modelant son expression. Le cadre de référence mobilisé ici suggère qu'une interprétation juste peut aussi s'atteindre par le biais de la recherche d'un mouvement juste, c'est-à-dire, sommairement, en cherchant comment la gestualité du texte peut épouser le terrain fonctionnel de l'interprète. Lorsque Rose observait que l'oeuvre de Valli semblait couler de source dans l'interprétation qu'en faisait Lentz, on

⁶⁸ Il existe très peu de textes de descriptions ou de réflexions concernant les processus de création que ce soit d'œuvres originales ou d'interprétations. L'expérience pratique des artistes, les réflexions qui se développent autour des processus de création ou de l'expérience de réception des œuvres s'échangent surtout en conversations informelles ou lors d'ateliers. Je ne peux donc ici référer qu'à ce texte, le seul à aborder le processus sous cet angle. Le constat appelle à l'élaboration de projets de recherche fouillant la question à l'aide de méthodologies adéquates.

pas tant cherché à imiter Valli, comme le suggérait d'abord Rose. Elle pourrait plutôt avoir ajusté le mouvement du texte à son propre terrain fonctionnel donnant ainsi cette impression d'aisance. La recherche et l'analyse restent à faire, bien sûr, pour pouvoir avancer de telles informations. L'intérêt réside surtout ici dans le fait que ce doute ouvre une voie de réflexion dont pourrait bénéficier la pratique, enrichissant les approches dramaturgiques ou les outils d'enseignement. Raffinant ainsi la pratique, nous pourrions également raffiner les balises permettant de penser l'enjeu éthique soulevé dans la section précédente. À partir de quand, commençons nous à dévoyer le texte, à trahir l'auteur? Quel type d'interprétation souhaitons-nous faire? Construire du répertoire ou du patrimoine? Interpréter l'oeuvre d'un ou d'une auteure? Proposer une nouvelle version? Ou encore, s'inscrire dans une tout autre démarche et, rejoignant certains courants, défier la notion d'auteur en proposant des créations, des remix, des dérivations? Questions auxquelles s'ajoute celle-ci : comment se posent-elles dans le contexte sociopolitique particulier qui est celui des communautés sourdes et du statut minoré des langues des signes? De quelle manière avons-nous besoin de la notion et de la figure de l'auteur dans ce contexte?

Une seconde remarque concerne plus spécifiquement l'enjeu de l'intercorporalité qui, inévitablement, transporte avec lui toutes ces questions. Dans une section précédente a été dit qu'une oeuvre signée peut être transmissible sans pour autant être reproductible. Dans les textes de Rose comme de Sutton-Spence, on notait une crainte de la disparition de l'auteur dans le passage d'un corps à l'autre tant le texte et le mouvement de la personne qui le porte sont intimement liés. Ceci rendrait impossible l'interprétation d'une oeuvre sans fatalement trahir l'autorité de son créateur.⁶⁹ Ces questions familières aux artistes en danse, théâtre, aux professionnels et

⁶⁹ Ces préoccupations sont très vives parmi les poètes. Voir pour un témoignage à ce propos le billet de blogue intitulé « L'oeuvre des autres, pouvons-nous y toucher? » consigné sur ce site.

professionnelles de la traduction, se posent dans le contexte des langues des signes avec une acuité renouvelée. Elles sont intrigantes autant que sensibles. Intrigantes parce qu'il s'agit en effet de les revisiter à l'aune de langues qui bouleversent les habitudes de pensées concernant le lien entre corps et langage. Elles sont sensibles également puisque, du fait de leur minoration, une conséquence parmi mille, les infrastructures de publication des oeuvres sont loin de bénéficier des mêmes moyens et réseaux que celles qui diffusent les oeuvres en langues écrites affaiblissant d'autant, semblent craindre les théoriciennes comme les poètes, l'empreinte dans les mémoires de la signature des oeuvres.

L'analyse réalisée dans ce chapitre nous permet de prendre le relais de Rose et de Sutton-Spence et de proposer quelques observations. L'auteur peut échapper à la dissolution, même dans un processus de métabolisation qui modifie le sens de certains segments. Dans le passage du corps de Cook au corps de Yim, le contenu narratif, l'histoire racontée, résiste bel et bien à l'intercorporalité : le contenu du poème demeure bien l'oeuvre d'imagination du *Flying Words Project*. Les figures de style, c'est-à-dire chacune des images créées, sont également transmises d'un corps à l'autre et restent bien l'oeuvre du *Flying Words Project*. Theara Yim ne peut en revendiquer la création. Toutefois, ce que l'analyse du mouvement permet, c'est de qualifier avec plus de détails et finesse ce qui survient dans cette intercorporalité. Le texte ne reste pas intact, c'est vrai.

D'abord, l'un des éléments importants tirés de cette analyse réside dans cette observation que le mouvement procède par saisie globale. Ainsi, devant deux interprétations d'une même oeuvre, on peut recevoir le même contenu narratif en ayant l'impression d'un coloris singulier et propre à chacune. Ce n'est que par l'analyse qu'on décèlera l'origine de cette teinte singulière. Origine qui pourra également, parfois, être celle de modulations de sens légères ou plus importantes. En effet, on observe que le mouvement chez l'un et chez l'autre peut être parfois dissemblable

sans occasionner d'écart dans la signification de l'énoncé. En d'autres occasions, cependant, la réalisation d'un mouvement ou d'une séquence de mouvements provoque une dissociation avec le sens de la phrase originale. L'un des éléments particulièrement intrigants de cette analyse est cette impression qu'il est probable que ces variations de sens ne soient pas perceptibles si on ne prend pas la peine de décortiquer chacune des interprétations de l'oeuvre. C'est là l'un des rôles que peut jouer la critique qui s'appuie sur des outils d'analyse du mouvement : approfondir la compréhension de cette relation établie entre le texte et le mouvement. On voit poindre ici également ce que cette posture, celle de la critique de la création narrative en langue des signes particulièrement, peut apporter de spécifique à la critique littéraire prise plus généralement.

En somme, Bauman a proposé une critique des oeuvres narratives signées passant par une analyse de la ligne ou de l'image. Cette thèse propose, à la suite de Rose et de Sutton-Spence, des outils pour la critique qui passe par le biais d'une analyse du geste et du mouvement. Entrevoir la multiplication de publications d'analyses basées sur ces deux approches laisse envisager le développement d'un discours esthétique à leur sujet — j'entends, par là, l'apparition d'un discours qui aborde les oeuvres de plus en plus comme des objets artistiques au côté des discours qui les abordent comme des objets linguistiques dont il s'agit de comprendre les mécanismes. Ces deux approches en sont à leurs premiers balbutiements; là où elles peuvent mener reste encore à découvrir. Dans l'immédiat, elles permettent déjà de revisiter et de proposer des solutions aux limites rencontrées dans des textes publiés dans les dernières années qui posent des amorces de propositions théoriques.

À la lumière de ce qui vient d'être analysé ici, on peut déjà, par exemple, se demander si le « style » que cherchait à circonscrire Bahan lorsqu'il tentait d'échafauder une nomenclature pourrait résider dans ce qui qualifie le mouvement? Nous pourrions éventuellement parvenir à faire des liens entre la démarche d'un certain nombre de

poètes parce qu'ils et elles ont une façon de travailler le corps et le mouvement apparenté. Nous pourrions suivre, sous cet angle également, l'évolution des techniques ou de démarches de création. Cette critique prise sous l'angle de l'analyse du mouvement ouvre aussi la possibilité d'une critique de la représentation qui approfondirait les liens à tisser avec les arts de la scène.

Elle peut également s'agencer et compléter les autres outils d'analyse présentés dans cette thèse. Il serait intéressant d'évaluer comment pourraient se féconder les théories de l'iconicité dynamique et différents courants de l'analyse du mouvement; faire une analyse sous deux angles d'une oeuvre qui, comme celle du *Flying Words Project*, se fonde sur l'iconicité : en suivant l'intuition de Bauman qui propose de s'inspirer des études cinématographiques d'une part, et d'une analyse du mouvement de l'autre pour découvrir ce que peut générer ce croisement. Peut-être l'analyse du mouvement est-elle susceptible de nous éclairer encore davantage sur les fonctionnements des parallélismes syntaxiques ou sur les logiques internes de création de néologismes ou de polysémies.

Des questions jaillissent également librement de ce parcours. S'il existe des métaphores spatiales, pouvons-nous imaginer des métaphores de mouvement, existe-t-il des topoï gestuels ? Peut-être, également, y a-t-il là relance à faire aux linguistes : qu'est-ce que Blondel et Miller, par exemple, dans leurs analyses sur la phonologie, alors qu'ils s'interrogent sur le fonctionnement du rythme et du mouvement et qu'ils utilisent à certains moments des termes comme « tension musculaire », auraient à gagner d'une connaissance des approches d'analyse du mouvement ? Se pourrait-il, par exemple, qu'aux paramètres constitutifs des signes, tels que la linguistique les a identifiés : configuration manuelle, orientation de la paume, rythme, trajectoire, etc. puissent s'en ajouter un autre ? Pouvons-nous imaginer que deux signes semblables en tout point pourraient se trouver distingués, telle une paire minimale, uniquement par une différence dans l'attention kinesthésique qui lui est portée ?

En somme, déjà au terme de cette première tentative à faire appel à des notions élémentaires d'analyse du mouvement, nous entrevoyons le potentiel d'une telle approche pour contribuer à la construction d'un appareillage critique adéquat pour la littérature signée. Par ailleurs, ce premier essai d'une critique d'oeuvre par le biais de l'analyse du mouvement, soulève un grand nombre de questions, chacune étant la promesse de nouvelles pistes à parcourir ou à approfondir. Dès la première exploration, tout un programme de recherche se dégage. Le souhait qui en émerge également est que la boucle se fasse, que la critique rende à la création son potentiel de stimulation et que ce programme de recherche puisse se penser en circulation entre réflexions théoriques, explorations créatives et participation à la constitution de communautés épistémiques.

Explorons les propositions d'actions collaboratives présentées dans les sections Développer la critique, Création Émulation et Traductions avant de tirer une conclusion générale de ce parcours.

CONCLUSION

L'objectif annoncé de cette thèse-intervention était de proposer à la communauté un espace virtuel regroupant réflexion théorique, propositions d'actions collaboratives en ligne, ainsi que de la documentation témoin d'ateliers ayant eu lieu pendant son processus d'élaboration. Son but est de participer à la scène littéraire et artistique en langues des signes et dès lors contribuer, dans la mesure de nos moyens, à sa vitalité. Son but est également de contribuer à sa visibilité, et par là au mouvement d'affirmation de sa légitimité.

La thèse inclut une partie théorique portant plus spécifiquement sur la critique, et trois parties pratiques proposant une série d'actions concrètes qui concernent tantôt la création, tantôt la critique. Cette conclusion revient sur l'ensemble de la thèse. Ainsi, il convient, avant de la lire, d'avoir parcouru la totalité du site Web et d'avoir pris connaissance de chacune des propositions.⁷⁰

Reparcourons l'ensemble de la thèse et ressaisissons ses grandes articulations.

⁷⁰ Je rappelle également que la thèse se borne à soumettre à l'évaluation la conception des activités collaboratives en ligne et ne tient pas compte de la participation communautaire effective une fois mise en ligne. La raison en est simple: il est impossible de s'assurer que des internautes anonymes avec qui n'aurait pas été prise une entente préalable participent en toute connaissance du processus d'évaluation doctorale en cours. Ainsi, les personnes dont on retrouve la participation sur le site Web ou dans la mise en ligne sont des collaborateurs et collaboratrices à part entière, ayant formellement donné leur accord soit par la signature d'un formulaire, soit par l'enregistrement filmée de leur acquiescement. Une fois la thèse soutenue, les activités en ligne pourront se développer librement, donner lieu à de nouvelles collaborations, suivre leur voie ou bifurquer vers d'autres pistes.

4.1 Sur le plan pratique

D'abord, le format de la thèse, numérique et en ligne, a été choisi pour sa cohérence avec le propos afin d'en actualiser le projet. Ce que la thèse souligne, c'est que les technologies disponibles rendent possible la rédaction de textes universitaires qui font cohabiter pleinement langues écrites et langues des signes. Il devient possible, dans les institutions d'enseignements ou dans les structures de publications qui ont pour langues officielles l'une ou l'autre des langues écrites, de transformer radicalement les pratiques discursives lorsqu'il est question de langues des signes. Tout comme on cite dans le texte le corpus étudié lorsqu'il est d'une autre langue que celle de la rédaction, il devient possible de faire de même avec les langues des signes, et ce, pour les mêmes raisons c'est-à-dire, notamment, pour rendre compte pleinement de la formulation originale, de son sens dénotatif et connotatif, etc. Dans le cas des langues des signes, l'insertion de la vidéo directement dans le texte facilite grandement le développement d'approches comme celles regroupées ici sous l'appellation « théories exploratoires ». Tout le chapitre consacré à l'analyse du mouvement dans cette thèse en est une illustration. La possibilité d'attirer le regard sur quelques secondes de mouvement, de mettre en comparaison deux interprétations en les présentant côte à côte, la possibilité de mettre en opposition une séquence de mouvement et une image fixe pour démontrer leur relation, etc. En bref, la possibilité de discuter du mouvement et de le donner à voir sans le figer dans une seule description améliore grandement la précision du regard.

Par ailleurs, une revue en ligne comme le Digital Journal of Deaf Studies reste un modèle. Elle indique qu'on peut imaginer la multiplication des revues universitaires dont les langues de publication seraient d'abord signées. On verrait alors se développer une cohabitation sur un autre plan encore, les revues en langues des signes joignant celles en langues écrites et occupant conjointement ce champ culturel spécifique que constituent les publications universitaires.

Dans le cadre de cette thèse, bien qu'elle permette en effet d'actualiser certaines de ces possibilités, je me frappe de toute évidence certaines limites. Il m'est, par exemple, impossible, malgré mon souhait, de présenter l'entièreté du contenu de ce site dans les deux langues, LSQ et français. Je suis contrainte sur le plan linguistique, n'ayant pas une maîtrise suffisante de la LSQ soit pour mener directement la réflexion dans cette langue ou pour traduire moi-même un texte de ce niveau langagier et de cette ampleur. Je suis aussi contrainte sur le plan technique, le site Web étant à l'image des compétences que j'ai acquises pendant le processus d'élaboration de cette thèse. Accessoirement, des contraintes financières empêchent, pour le moment, la collaboration avec des personnes qualifiées tant pour la traduction que pour le développement technique nécessaire.

Un programme de recherche qui se développerait après la thèse inclurait nécessairement un travail de traduction vers la LSQ (et éventuellement d'autres langues des signes, selon les liens collaboratifs qui se noueront) de textes importants pour la critique. Cette démarche est nécessaire à la circulation des idées parmi les artistes en sign'art, qui pourront ainsi bénéficier d'une rétroaction sur leur travail et y trouver matière à exploration. La disponibilité du contenu de ces textes directement en langues des signes participe également à offrir du matériel de discussion à la critique se développant à l'intérieur des communautés sourdiennes. En définitive, c'est la circulation entre les deux, celle développée en langues écrites et celle développée en langues des signes, qui permet d'imaginer arriver à un appareillage critique saisissant pleinement les enjeux esthétiques et sociopolitiques soulevés par la création signée.

Le début de ce travail de traduction est présenté dans la section du site intitulée Traductions. On y jette les bases d'un effort collectif en ce sens. Une première personne, Gabrielle Pillet, a mis son travail à contribution. Ainsi, deux textes en cours de traductions sont en ligne et prêts à être diffusés, deux autres le seront sous peu,

d'autres sont encore à l'état de projet. La mise en ligne de cette thèse permettra de faire connaître l'initiative et ainsi de faire un appel ouvert à quiconque souhaiterait mettre l'épaule à la roue. Elle permettra notamment d'interpeller des personnes capables de développer des traductions en langues des signes et d'autres capables de développer l'infrastructure technique adéquate pour la mise en ligne de longs textes signés.

Cet esprit de collaboration est, en somme, la pierre angulaire de toutes les propositions regroupées sous les onglets Développons la critique et Création Émulation. Le choix des formats qui appellent à l'utilisation des médias sociaux de partage de vidéo pour construire, par la discussion, un discours critique, ou pour mettre en commun les explorations en création, a été inspiré par l'usage courant que font les communautés Sourdes d'internet et des médias sociaux.

Partir de là m'a aussi permis de découvrir cette mouvance de la culture libre qui valorise la constitution de communautés épistémiques où la connaissance se construit par la mise en commun et où les documents sont produits et modifiés par les unes et les autres afin de les bonifier.⁷¹ Toutes les propositions faites dans cette thèse entrent en résonance avec elle puisqu'elle propose des outils ou méthodes collaboratives en ligne et en présence et invite ainsi à la mise en commun des énergies pour stimuler la création, le développement de la critique et augmenter son accessibilité.

⁷¹ Wikipédia étant une émanation très connue de la culture libre, référons donc à sa définition de celle-ci: http://fr.wikipedia.org/wiki/Culture_libre. Pour une présentation plus approfondie de son histoire, de ses principes et des modes collaboratifs qu'elle valorise, nous lirons la thèse de doctorat de Goldenberg, Anne. 2011. « La négociation des contributions dans les wikis publics: légitimation et politisation de la cognition collective ». Montréal: Université du Québec à Montréal. En ligne. <<http://www.archipel.uqam.ca/3904/>>. Consulté le 13 août 2013.

Le texte même de cette thèse a été rédigé sur une plateforme wiki. Il m'est possible d'offrir, par l'octroi d'un mot de passe, un accès direct aux outils de rédaction à des partenaires, collectivisant ainsi l'espace créé au cours de son processus d'élaboration. Ainsi, des partenaires pourront, au fur et à mesure du développement des partenariats, contribuer directement au blogue ou à la traduction des textes, mettre des vidéos en ligne qui élaborent sur les sujets proposés ou initient d'autres conversations, ouvrir une page où seraient discutée, dans le but de son amélioration, critique, ou complétion la partie théorique de cette thèse, etc. Il est par là souhaité de contribuer à la mise en réseau de communautés épistémiques participant du même coup à leur consolidation.

De plus, ce croisement ouvre une perspective de recherche prometteuse. Il serait pertinent, notamment, de mener une étude approfondie portant sur l'utilisation des technologies de l'information et de la communication (TIC) par les communautés locutrices des langues des signes. Si on admet l'hypothèse que l'impact des TIC pour les langues des signes pourrait correspondre à celui qu'a eu l'apparition de l'imprimerie pour les langues écrites, on pressent l'ampleur potentielle de son incidence sur l'affirmation des langues des signes et de la culture Sourde. Or, on observe, en effet, dès une première observation superficielle, une grande diversité des modalités d'usage d'internet par la communauté sourde : information générale et spécialisée, mobilisation politique, divertissement, enseignement et diffusion de résultats de recherches universitaires, diffusion artistique, commentaires sociopolitiques, éducation populaire, documentation et consolidation communautaire, etc. Les TIC permettent sans aucun doute aux communautés signeuses de prendre place, d'élargir le rayonnement de leurs productions culturelles dans l'espace public. Le sujet est vaste et important et il semble, à première vue, encore peu exploré du point de vue de la recherche universitaire.

Or, au-delà de l'étude des comportements d'appropriation des TIC, une telle recherche permettrait entre autres d'examiner plus minutieusement ce qu'il advient de la relation des productions signées avec le texte. On peut se demander si l'utilisation des TIC a, en définitive, une influence sur l'usage de la langue elle-même. De quelle manière les personnes qui produisent les messages interagissent-elles avec les contraintes spécifiques du médium? Comment l'adapte-t-on? Comment la modifie-t-on? Pouvons-nous y déceler des traits qui distingueraient le langage conversationnel et les formes langagières destinées à la vidéo et à la diffusion par enregistrement? Y'a-t-il là, en somme, une forme d'écriture qui émergerait et qui serait à distinguer des essais de formalisations graphiques? Et si oui, quelles conséquences pour la littérature en découle-t-il?

4.2 Sur le plan théorique

Le travail de synthèse fait pendant la recension des écrits a permis de dresser un état du développement des outils utiles à la préparation de critiques d'oeuvres signées. Cette cartographie, qu'on peut revoir en suivant [ce lien](#), propose une structure sur laquelle il est possible de s'appuyer pour échafauder une critique. Sans répéter ce qui a déjà été dit en conclusion de chacune des sections du texte, ressaisissons-nous tout de même de ses grandes lignes.

Les questions générales qui mènent à chaque agrégat d'outils permettent d'orienter la stratégie d'analyse et de faire des choix : s'agit-il de situer l'oeuvre, que ce soit dans l'histoire de la création signée ou en relation avec d'autres disciplines artistiques? S'agit-il d'interroger ses formes et sa composition? L'approche sera-t-elle alors plus linguistique, dans la foulée des théories exploratoires, ou une combinaison d'outils tirés de l'une et de l'autre? Voudrions-nous commenter les techniques qui y sont à l'oeuvre, ou encore, s'en inspirer pour explorer des questions esthétiques plus larges comme le rapport établi entre le texte et la performance, le statut du corps dans la poésie signée, la question de la traduction et de la cohabitation entre les langues?

La représentation structurée des outils disponibles qu'offre la carte donne un appui à l'organisation de la critique. Donnant en un mot-clé l'élément principal étudié par chaque auteur et auteure, la carte permet de planifier la rédaction d'une critique et oriente vers les textes à lire pour approfondir sa connaissance des outils (sachant cependant que tous sont encore en friche. Tous ont besoin d'être développés, mis en relation les uns avec les autres, confrontés aux oeuvres, commentés et améliorés). À ce stade-ci du développement de la critique des oeuvres signées, deux pistes très claires s'offrent aux théoriciens et théoriciennes. Ainsi, il est possible de poursuivre le travail amorcé et de parfaire les outils d'analyse proposés à ce jour. D'ailleurs, d'autres sont encore à produire, les approches exploratoires notamment ont ouvert de grandes brèches laissant entrevoir des matériaux conceptuels encore totalement inexploités — je pense ici par exemple à l'intuition formulée par Heidi Rose selon laquelle la philosophie de Maurice Merleau-Ponty peut être d'une grande inspiration pour la critique de la littérature signée. Il est aussi possible de faire le choix d'utiliser les outils disponibles pour constituer un corpus à diffuser de critique d'oeuvres signées. Bien sûr, les deux voies ne sont pas incompatibles et confronter les outils aux oeuvres obligera leur raffinement. Néanmoins, au terme de la rédaction de cette thèse, on ressent l'envie de voir se déployer un discours critique sur les oeuvres qui se détache de la nécessité de développer des méthodologies pour s'inscrire davantage dans le champ de l'art.

En cela, les approches exploratoires donnent un élan appréciable. Le projet formulé par Bauman qui vise à considérer les oeuvres signées par le biais de l'observation de leur composition graphique, convoque les méthodes d'analyse des images conçues par l'Histoire de l'art. Sa brève exploration de la ligne dans *Snowflake* de Valli a permis de pressentir tout le potentiel d'une telle prospection. Or, la voie est encore totalement inexploitée. Bauman nous a aussi permis d'entrevoir ce que pourrait offrir un dialogue avec les études cinématographiques : sur le plan de la critique, puisqu'en poésie comme en contes et récits, les artistes font un usage de techniques tout à fait

similaires, et que le vocabulaire des unes convient à l'autre, et permet d'étendre la façon d'en parler; sur le plan de la création également puisqu'en effet, un dialogue avec le cinéma aurait matière à inspirer des stratégies de construction des trames narratives et même inciter le développement de nouvelles formes. Heidi Rose a jeté un oeil du côté des études sur la danse, mais nous n'en sommes qu'à l'évocation d'oeuvres de grandes figures comme Doris Humphrey ou Mary Wigman. Or, l'intuition est bonne : les études sur la danse offrent de multiples perspectives pour aborder le mouvement et je pense notamment, pour continuer de nourrir la réflexion sur l'intercorporalité, à celles qui s'intéressent à la transmission et à l'apprentissage d'oeuvres de répertoire par des interprètes qui n'ont pas participé à leur création. Avec elles, s'ouvre également tout le champ de l'analyse de la représentation qui permet d'aborder la poésie signée en tant qu'art de la scène. De façon connexe, l'oeuvre d'une artiste comme Jolanta Lapiak se situe concrètement dans le champ de la performance, et plusieurs de ses oeuvres sont le trait d'union avec cette discipline qui crée un lien entre les arts visuels et la poésie signée. Or, aucun texte théorique, hormis son propre mémoire de maîtrise, n'y a encore été consacré.

D'autres projets pour la critique ne demandent qu'à être réalisés. Des monographies sur l'oeuvre de tel ou telle poète. Des approches transversales comparant les techniques ou les esthétiques privilégiées par l'une ou l'autre pour dégager des courants, des écoles, ou des styles. L'histoire de leur évolution reste aussi encore à écrire, ce qui nous mènera d'ailleurs aux explorations actuelles qui s'emparent des nouvelles technologies, et qui fusionnent littéralement la langue et l'imagemouvement. Et nous n'avons pas encore parlé de l'expérience de la réception des oeuvres. En somme, les pistes de recherche à parcourir abondent et la conclusion de cette thèse n'est qu'ouverture.

Plus spécifiquement, l'apport théorique de cet ouvrage-ci s'est situé principalement dans le défrichage d'un outil d'analyse qui n'avait pas encore été du tout exploré par

les études antérieures. La thèse a jeté les bases d'une critique de la poésie signée par le biais de l'analyse du mouvement. Elle a pointé en direction des approches somatiques ouvrant à son tour une brèche qui laisse entrevoir un monde à explorer. Dans le cadre de la critique de *Wise Old Corn*, j'ai tenté de démontrer en quoi une telle approche permettait notamment de mieux cerner et ainsi commencer à répondre aux questions posées par Rose et Sutton-Spence concernant l'auteurship, c'est-à-dire distinguer ce qui appartient au texte original de ce qui appartient à l'interprète, ce qui résiste au passage d'un corps à un autre, et ce qui se transforme. L'analyse s'approche aussi de ce qui semble relever de l'indicible, de la trace sensible que laisse la réception de l'oeuvre mais dont on ne sait identifier l'origine. Ce qu'on perçoit, c'est le bouger-propre de chaque poète, ce qui dans le mouvement dépend de l'organisation gravitaire de chaque personne, selon les mots d'Hubert Godard. Les notions développées par l'Analyse Fonctionnelle du Corps et du Mouvement Dansé, que nous avons à peine effleurées, ouvrent une perspective pour la critique des oeuvres, qui permet de discuter non seulement de leur mécanique, mais aussi de leur esthétique. Elles offrent par ailleurs des ressources fertiles pour travailler la justesse d'interprétation des oeuvres pour des gens qui, comme Rose, sont aussi enseignantes ou... dramaturges.

Un regard par le biais de l'analyse du mouvement introduit la kinesthésie et la somatique au nombre des éléments qui forment une oeuvre poétique signée et qu'il faut observer. Il pourrait aller en ce sens jusqu'à entrer en relation et nourrir les théories linguistiques. L'attention portée à la sensation du mouvement au moment de réaliser un signe a certainement une incidence sur la qualification du référent, c'est ce qui fera par exemple la différence entre dire qu'une chose est douce ou très douce. Le signe reste le même, et pourtant on ressent la différence à la surface de la peau. Que découvrirait les linguistes en s'interrogeant sur son rôle dans la courbe prosodique des phrases ? Qui sait, peut-être joue-t-elle même un rôle au niveau lexical ou sublexical ?

« La danse comme poétique du mouvement ne vaut ni par l'originalité ni par la configuration spatio-temporelle de ce dernier, mais par l'intensité de l'expérience qui le porte (et qu'il transporte) » disait Laurence Louppe (1997). Ce qui peut très bien être transposé à toute création narrative ou non en langues des signes.

Ici aussi donc une ouverture, béante. Un programme de recherche subséquent à cette thèse inclurait, dès son amorce, la rédaction d'une série de critiques d'oeuvres par ce biais afin de faire évoluer l'outil, de dépasser les élémentaires, d'en révéler la portée, de tenter des croisements avec d'autres approches, celles proposées par Bauman, notamment, qui s'attardant à l'image semblent mues par une sensibilité commune.

En somme, issue des grandes lignes du projet de recherche qui a fait l'objet de cette thèse et la deuxième étape qui commence maintenant inclura : la rédaction et publication de critiques d'oeuvres, un approfondissement d'une méthode d'analyse qui passe par le biais de l'analyse du mouvement, une réflexion concernant le rapport entre texte et performance ainsi que sur l'intercorporalité, une réflexion concernant traduction et la cohabitation entre les langues dans les performances narratives signées, une étude concernant l'usage des technologies de l'information et de la communication (TIC) par les communautés Sourdes. Ce dernier volet aura pour but d'une part de mettre en valeur et de soutenir des communautés épistémiques qui font vivre et évoluer la création signée et la critique qui lui correspond, et d'autre part, de déceler l'influence que ces TIC peuvent avoir sur l'usage de la langue.

BIBLIOGRAPHIE

- Abdou El Aniou, P. 1995. « Extrait d'une interview de Hubert Godard ». *Notes funambules*, vol. octobre, no 4 (1995), p. 5-21.
- Anon. 2001. *Flying Words Project: en performance à UCSD*. UCSD. En ligne. <<http://youtu.be/rm0WOZqItHg>>. Consulté le 22 juillet 2012.
- Anon. 2011. *Rolfing: interview Hubert GODARD*. En ligne. <<http://vimeo.com/23724419>>. Consulté le 19 février 2013.
- Bahan, Benjamin J. 2007. « Face-to-Face Tradition in the American Deaf Community: Dynamics of the Teller, the Tale, and the Audience ». Dans *Signing the Body Poetics: Essays on American Sign Language Literature*, p. 21-50. Berkeley : University of California Press.
- Bauman, H-Dirksen L. 1997. « Toward a Poetics of Vision, Space, and the Body: Sing Language and Literary Theory. » Dans *The Disability Studies Reader*, p. 315-331. New York : Routledge.
- . 1998. « American Sign Language as a Medium for Poetry: A Comparative Poetics of Sign, Speech and Writing in Twentieth-Century American Poetry ». Binghamton University.
- . 2007. « Getting out of Line: Toward a Visual and Cinematic Poetics of ASL ». Dans *Signing the Body Poetics: Essays on American Sign Language Literature*, p. 95-117. Berkeley : University of California Press.
- Benvenuto, Andrea. 2009. « Qu'est-ce qu'un sourd? De la figure au sujet philosophique. » Paris : Paris 8.
- Blondel, Marion et Christopher Miller. 2001. « Movement and Rhythm in Nursery Rhymes in LSF ». *Sign Language Studies*, vol. 2, no 1 (2001), p. 24-61.
- Bochner, Salomon. 1973. « Symmetry and Asymmetry ». *Dictionary of the History of Ideas*. London : Faber.
- Cazemajou, Anne. 2005. « Analyse du mouvement. Une nouvelle vision du corps en mouvement. » *Centre National de la Danse*. En ligne. <[http://thot.cnd.fr/fiche.php?idfiche=/content/theme/1147709125305.xml&titre=Analyse+du+mouvement+\(th;me\)&type=1&menu+Pensées+du+corps+et+théories+du+mouvement&nummenu=11](http://thot.cnd.fr/fiche.php?idfiche=/content/theme/1147709125305.xml&titre=Analyse+du+mouvement+(th;me)&type=1&menu+Pensées+du+corps+et+théories+du+mouvement&nummenu=11)>. Consulté le 4 mars 2013.
- Cohn, Jim. 1986. « The New Deaf Poetics: Visible Poetry ». *Sign Language Studies*, vol. 52, no automne (1986), p. 263-277.
- Coleridge, Samuel Taylor. 2001. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton University Press.

- Cook, Peter. 2012. *Fall 2012 LAS Dean's Lecture with Peter S. Cook: « Performance Narrative in Storytelling »*. En ligne. <http://www.youtube.com/watch?v=qop8MEOVt_8&feature=youtube_gdata_player>. Consulté le 5 juin 2013.
- Cuxac, Christian et Elena Antinoro Pizzuto. 2010. « Émergence, norme et variation dans les langues des signes : vers une redéfinition notionnelle ». *Langage et société*, vol. 1, no 131 (2010), p. 37-53.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement*. Paris : Editions de Minuit.
- Dubuisson, Colette, Christopher Ray Miller et Lynda Lelièvre. 1999. *Grammaire descriptive de la LSQ.: Le comportement manuel et le comportement non manuel*. Université du Québec.
- Encrevé, Florence. 2012. *Les Sourds dans la société française au XIXe siècle, idée de progrès et langue des signes*. Coll. « Silex ». Paris : Créaphis Éditions.
- Fenollosa, Ernest F et Ezra Pound. 1968. *The Chinese written character as a medium for poetry*. (San Francisco, Calif.) : City Lights Books. En ligne. <<http://www.worldcat.org/title/chinese-written-character-as-a-medium-for-poetry/oclc/476747901>>.
- Frishberg, Nancy. 1988. « Signers of Tales: The Case for Literary Status of an Unwritten Language ». *Sign Language Studies*, vol. 59, no Summer (1988), p. 149-170.
- Gaucher, Charles. 2008. « “Ma culture, c’est les mains”, Aborder l’expérience de la différence: anthropologie de l’identité sourde au Québec ». Québec : Laval. En ligne. <www.theses.ulaval.ca/2008/25142/25142.pdf>.
- Genette, Gérard. 1985. *Figures III*. [Paris] : Editions du Seuil.
- Ginsberg, Allen. 2006. *Illuminated Poems*. Running Press.
- Godard, Hubert. 1990. « à propos des théories sur le mouvement ». *Marsyas*, no 16 (1990), p. 109-111.
- . 1994a. « Le Souffle et le lien ». *Marsyas*, no 32 (1994a), p. 27-31.
- . 1994b. « Reading the Body in Dance ». *Rolf Lines*, vol. octobre (1994b).
- . S.d. « Le geste manquant, entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant ». *Revue internationale de psychanalyse*, no 5 (S.d.), p. 63-75.
- Jakobson, Roman. 1963. « Linguistique et poétique ». Dans *Essais de linguistique générale*, trad. par. Nicolas Ruwet. Éditions de Minuit. Paris.
- Kaneko, Michiko et Johanna Mesch. 2013. « Eye Gaze in Creative Sign Language ». *Sign Language Studies*, vol. 13, no 3 (2013), p. 372-400.
- Kaneko, Michiko et Johanna Mesh. 2010. « Eyegaze in Creative Sign Language ». Dans Purdue University.
- Kaneko, Michiko et Rachel Sutton-Spence. 2012. « Iconicity and Metaphor in Sign Language Poetry ». *Metaphor and Symbol*, vol. 27, no 2 (2012), p. 107-130.
- Klima, E. S. et U. Bellugi. 1979. *The signs of language*. Cambridge : Harvard University Press.

- Klima, Edward et Ursula Bellugi. 1976. « Poetry and song in language without sound ». *Cognition*, vol. 4 (1976), p. 45–97.
- Klima, Edward S et Ursula E Bellugi. 1978. « Poetry Without Sound ». *Human Nature*, no octobre (1978), p. 74–83.
- Krentz, Christopher. 2007. « The Camera as Printing Press: How Film Has Influenced ASL Literature ». Dans *Signing the Body Poetics: Essays on American Sign Language Literature*, p. 51–70. Berkeley : University of California Press.
- Laban, Rodolf. 1994. *La maîtrise du mouvement*. Arles : Actes Sud.
- Lachance, Nathalie. 2007. *Territoire, Transmission et Culture Sourde: Perspectives Historiques et Réalités Contemporaines*. Presses Université Laval.
- Ladd, Paddy. 2003. *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*. Clevedon : Multilingual Matters.
- Lapiak, Jolanta. 2007. « and/or (barré) ». Mémoire-crédation de maîtrise, Halifax : Nova Scotia College of Art and Design.
- Leão, Maria. 2003. *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui.
- Leech, G. 1969. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Longman. London.
- Lentz, Ella Mae. 1995. *The treasure poems by Ella Mae Lentz*. San Diego, Calif. : InMotionPress : Distributed by DawnSign Press.
- Lerner, Miriam Nathan et Don Feigel. 2009. *The heart of the hydrogen jukebox*. Rochester, NY : Rochester Institute of Technology.
- Liddel, S.K. et R.E. Johnson. 1989. « American Sign Language: The phonological base ». *Sign Language Studies*, no 35 (1989), p. 195–278.
- Loupe, Laurence. 1997. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- McHose, Caryn. 2009. « Phenomenological Space an interview with Hubert Godard ». *Structural Integration*, vol. juin (2009).
- McManus, Chris. 2002. *Right Hand, Left Hand. The Origins of Asymmetry in Brains, Bodies, Atoms and Cultures*. London : Weidenfield & Nicolson.
- Miller, Christopher Ray. 2000. *La phonologie dynamique du mouvement en langue des signes québécoise*. Les Editions Fides.
- Mottez, Bernard. 2006. « Expérience et usage du corps chez les sourds et ceux qui les fréquentent ». Dans *Les Sourds existent-ils?*, par Andrea Benvenuto, p. 392. L'Harmattan. Paris.
- Napoli, Donna Jo et J. Wu. 2003. « Morpheme Structure Constraints on Two-Handed Signs in American Sign Language: Notions of Symmetry ». *Journal of Sign Language and Linguistics*, no 6 (2003), p. 123–205.
- Nelson, Jennifer L. 2007. « Textual Bodies, Bodily Texts ». Dans *Signing the Body Poetics: Essays on American Sign Language Literature*, p. 118–129. Berkeley : University of California Press.
- Newton, Alice. 1992. « Interview avec Hubert Godard ». *Rolf Lines*, no winter (1992), p. 42-49.

- Ormsby, Alec. 1995. « Poetic Cohesion In American Sign Language Valli's Snowflake & Coleridge's Frost at Midnight ». *Sign Language Studies*, vol. 88, no Fall (1995), p. 227-244.
- Padden, Carol et Tom Humphries. 2006. *Inside deaf culture*. Cambridge, Mass.; London : Harvard University Press.
- Rachel Sutton-Spence et Donna Jo Napoli. 2010. « Anthropomorphism in Sign Languages: A Look at Poetry and Storytelling with a Focus on British Sign Language ». *Sign Language Studies*, vol. 10, no 4 (2010), p. 442-475.
- Roquet, Christine. 2002, janvier 1. « La scène amoureuse en danse : codes, modes et normes de l'incorporéité dans le duo chorégraphique ». Paris 8. En ligne. <<http://www.theses.fr/2002PA082158>>. Consulté le 10 février 2014.
- Rose, Heidi. 1992a. « A Critical Methodology for Analyzing ASL literature ». Arizona State University.
- . 1992b. « A semiotic analysis of artistic American Sign Language and a performance of poetry ». *Text and Performance Quarterly*, vol. 12, no 2 (1992b), p. 146-159.
- . 1994. « Stylistic features in American Sign Language literature ». *Text and Performance Quarterly*, vol. 14, no 2 (1994), p. 144-157.
- . 2007. « The Poet in the Poem in the Performance: The relation of Body, Self and Text in ALS literature ». Dans *Signing the body poetics*, p. 130-146.
- Russo, Tommaso. 1999. « Immagini e metafore nelle lingue parlate e segnate: Modelli semiotici e applicazioni alla LIS (Lingua Italiana dei Segni). » Universities of Palermo, Calabria, and Rome "La Sapienza.".
- Russo, Tommaso, Rosaria Giuranna et Elena Pizzuto. 2001. « Italian Sign Language (LIS) Poetry: Iconic Properties and Structural Regularities ». *Sign Language Studies*, vol. 2, no 1 (2001), p. 84, 112.
- Topin, Nicole. 2001. « L'Analyse du Mouvement Dansé, une danse du regard l'enseignement de Hubert Godard ». *Nouvelles de danse « Incorporer »*, vol. Printemps-été, no 46-47 (2001).
- Sacks, Oliver. 1990. *Seeing Voices: A journey into the World of the Deaf*. Harper-Perennial. New York:
- Stokoe, William C. 1960. *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf*. Silver Spring : MD: Linstok.
- Sutton-Spence, R. 2010. « Spatial metaphor and expressions of identity in sign language poetry ». *Metaphorik.de*, vol. 19, no 12 (2010), p. 1-40.
- Sutton-Spence, Rachel. 2001a. « British sign language poetry: A linguistic Analysis of the work of Dorothy Miles ». Dans *Signed Languages: Discoveries from international research*, par Valerie Dively, Melanie Metzger, Sarah F. Taub, et Anne-Marie Baer, p. 231-242. Gallaudet University Press.
- . 2001b. « Introduction ». *Sign Language Studies*, vol. 2, no 1 (2001b), p. 20-23.
- . 2005a. *Analysing Sign Language Poetry*. Palgrave Macmillan.

- . 2005b. « Blended Sign Language and Spoken Language Poetry ». Dans *Analysing Sign Language Poetry*, p. 148–167. Palgrave Macmillan.
- Sutton-Spence, Rachel. et Michiko. Kaneko. 2007. « Symmetry in Sign Language Poetry ». *Sign Language Studies*, vol. 7, no 3 (2007), p. 284–318.
- Valli, Clayton. 1989. « Snowflake ». Dans *Original Works in ASL by Clayton Valli*. Sign Media, Inc. Burtonsville, MD.
- . 1990. « The Nature of A Line in ASL Poetry. » Dans *SLR '87 Papers from the Fourth International Symposium on Sign Language Research*, sous la dir. de William Edmondson et Fred Karlsson, p. 171–182. Lappeenranta, Finlande : Signum Verlag.
- . 1993. « Poetics of American Sign Language Poetry ». The Union Institute Graduate School.
- . 1995. *ASL Poetry, Selected Works of Clayton Valli*. En ligne. <<http://www.dawnsign.com/store/products/search.php?q=ASL+poetry>>.
- Watts, Alan. 1975. *Tao: The Watercourse Way*. New York : Pantheon Books.
- West, D. et R. Sutton-Spence. 2012. « Shared Thinking Processes with Four Deaf Poets: A Window on “the Creative” in “Creative Sign Language” ». *Sign Language Studies*, vol. 12, no 2 (2012), p. 188–210.
- Weyl, Herman. 1952. *Symmetry*. Princeton : Princeton University Press.
- Wolter, Liz. S.d. « ASL Literature Comes of Age, Creative “Writing” in the Classroom ». Dans *Signing the Body Poetics: Essays on American Sign Language Literature*. Califo.