

PiLAB

COLLECTIF DE RÉDACTION

Mélanie Joseph

Christine Mahdessian

Franca Trovato

MAQUETTE ET MISE EN PAGE

Mélanie Joseph

AVEC LES CONTRIBUTIONS DE :

Quentin Bernard, Levent Beskardes,
Primavera Gomes Caldas, Won Jin Choi,
Marine Comte, Fabienne Guiramand,
Fathia Haski, Pascale Houbin, Mélanie Joseph,
Yuhang Li, Camille Llobet, Suzon Magné,
Jean-Cédric Ménard, Luc Pelletier, Omar Rachedi,
Jean-Claude Ruggirello, Flore Saunois,
Audrey Taguet, Aboudou-Hassani Takim,
Frédéric Valabrègue

REMERCIEMENTS À :

Pierre Oudart,

Jean-Louis Connan pour nos échanges passionnés
et son soutien,

toute l'équipe d'interprètes français/Langue
des Signes Française, de la Société Coopérative et
Participative asip, les enseignant.e.s et étudiant.e.s
qui ont pris part aux activités et celles et ceux
qui en ont eu l'initiative : François Bazzoli,
Vanessa Brito, Philippe Delahautemaison,
Anna Dezeuze, Charlie Jeffery, Cécile Marie-
Castanet, Frédéric Pradeau, Frédéric Valabrègue,

à Cécile Braneyre, Estefany Fajardo, Cécile Marie-
Castanet, Éric Pasquiou, Denis Prisset,
Marta Rueda pour leurs précieux conseils,

à l'équipe du MAC VAL, Stephanie Airaud,
Thibault Caperan, Luc Pelletier,

et à Diane Pigeau et Oriane Zugmeyer
du lieu d'art contemporain 3bisf.

Photographie de couverture © Cécile Braneyre

Le programme PiLAB Création développé au sein des Beaux-Arts de Marseille est précieux à plus d'un titre. Tout d'abord, il ne procède pas d'une décision administrative, mais de l'initiative de personnes au sein de l'école, dont les fonctions n'étaient pas, à priori, de lancer un tel programme. Il s'agit donc d'une initiative « ascendante » et le mérite des administrations successives n'aura été que de le laisser croître et de l'accompagner. Il est précieux parce qu'il ne s'embarrasse pas de chiffres. À l'heure du rendement et des gains de productivité, peu importe le nombre d'étudiant.e.s Sourd.e.s ou malentendant.e.s. Un.e seul.e suffit pour que le programme existe et se développe. Mais enfin, il est précieux parce qu'il n'y est pas question de handicap. Et c'est cela qui me semble le plus important.

Quand je suis arrivé en octobre 2017 et que le programme m'a été présenté par Franca Trovato, cela a réveillé en moi des souvenirs du temps où je travaillais sur les questions de plurilinguisme et d'intercompréhension, au milieu des années 1990, et plus précisément sur ce que les technologies pouvaient apporter à des contextes plurilingues. Ainsi, c'est par là, le plurilinguisme et l'intercompréhension, que j'ai considéré ce programme.

Une école d'art offre un contexte plurilingue complexe. Étudiant.e.s et enseignant.e.s n'ont pas toujours la même langue native ; les lexiques spécialisés abondent ; les tropismes linguistiques professionnels aussi. On apprend par exemple que lorsqu'un artiste est « convoqué », ce n'est pas par la police, mais le plus souvent par un discours critique ou le travail d'un commissaire (d'exposition). S'entendre ou ne pas s'entendre est ainsi toujours incertain, comme, d'ailleurs, toute situation qui se veut relative à la transmission est incertaine. Ainsi, au sein de l'ESADMM, PiLAB Création n'est pas et ne doit pas être un programme « réservé » mais bien un programme ouvert qui pose en recherche la question de la communication entre les êtres.

Pierre Oudart

Directeur général des Beaux-Arts de Marseille

« ... à cause des vents contraires et des calmes fréquents qui se produisent habituellement en mer pendant la saison estivale, notre passage dura cinquante-deux jours. Ce fut un peu long ; mais dans l'ensemble, le voyage fut agréable. J'appris à M. Gallaudet la méthode des signes pour les idées abstraites et lui m'apprit la langue anglaise. Je tins mon journal, et puisque mes pensées venaient en français plutôt qu'en anglais, je commis plusieurs erreurs ridicules dans la construction de mes phrases, que M. Gallaudet corrigea... »

Le plaisir de la conversation, Joseph Grigely,
Éditions FRAC Limousin 1996

C'est pendant un voyage que l'idée de PiLAB *Création* a germé. Nous revenons du festival sign'Ô de Toulouse en juin 2010. Nos conversations ont porté sur les travaux d'artistes ayant eu recours aux langues des signes. Depuis quelques années, l'art contemporain s'empare de l'image de la surdité, met en scène les langues des signes... dans une vidéo musicale mais non sonore, Christian Marclay a demandé à un acteur Sourd¹ américain de traduire en langue des signes des critiques musicales tirées de revues spécialisées (Mixed reviews), l'artiste polonais Artur Zmijewski filme une chorale composée de chanteurs Sourds (Deaf Bach), dans une pièce in-situ dans un centre commercial belge, l'espagnol Jordi Colomer fait circuler les images d'un film muet et son commentaire en langues signées flamandes et wallones, via tous les écrans en vitrine des magasins (Babelkamer).

La communauté Sourde se revendique d'une culture et d'un « art Sourd ». Art d'une minorité culturelle donc. Des festivals internationaux rassemblent les artistes Sourds de toutes nationalités, diffusent des oeuvres visuelles: cinéma, poésies de et en langue des signes, théâtre... artisanat. Levent Beskardes, propose au MAC VAL, pour tout public, des visites gestuelles qui ne sont pas en langue des signes.

1 Sourd avec un grand " S " pour différencier la personne " Sourde ", dont la modalité langagière passe par le canal visuel/gestuel, de la notion de handicap ou déficience avec " s ".

D'autres artistes ou auteurs Sourds, ne se revendiquant pas d'une communauté, mettent toutefois la surdité au centre de leurs productions... Joseph Grigely demande à des personnes Sourdes pouvant lire sur les lèvres, l'interprétation ainsi faite, de chansons traditionnelles américaines. Le résultat donne lieu à d'autres chansons dont le sens est très loin de l'original (St Cecilia). Dans d'autres pièces, il s'agit de la communication écrite (post-it, petits croquis sur le coin d'une nappe...) qui devient le matériau de ses compositions et installations.

Différentes perceptions sensorielles, différents rapports à la langue, différents rapports à la pensée, différents rapports à l'art... Différents rapports au monde. Mais aussi dans quelles tensions ou vers quels points de convergence ?

L'intérêt porté par ces artistes à la langue des signes est de déplacer les codes de l'oralité, de combiner une poésie de mouvement. Ces artistes nous apportent aussi une réalité esthétique et une conception « d'un langage parallèle ».

L'avènement des Deaf Studies, champ dédié à l'étude des langues des signes a fait émerger une dimension politique mais aussi vise à décrire et déconstruire les identités Sourdes et entendants.

Le sociologue Bernard Mottez, dans une conférence en 1987, propose l'expérience de la surdité dans un rapport Sourd/Entendant :

« on n'est pas Sourd tout seul. Il faut être au moins deux pour qu'on puisse commencer à parler de surdité. La surdité est un rapport. C'est une expérience nécessairement partagée »

L'existence de la langue des signes fut éprouvée pendant son histoire. Un congrès de 1880, rassemblant à Milan les éducateurs européens pour Sourds, a décidé que la langue des signes n'était pas la bonne méthode pour l'éducation des enfants et que seule la rééducation par la parole serait admise. Cela a signé près d'un siècle d'absence et d'interdiction des langues des signes dans les instituts pour jeunes Sourds. Et ce n'est qu'aux environs des années 70, avec le Réveil Sourd et la création de IVT (International Visual

Theatre), qu'une identité Sourde s'est réappropriée sa langue. Plus tard avec la loi du 11 février 2005, la Langue des Signes Française est de nouveau une langue à part entière reconnue et admise dans l'éducation.

À partir de cette histoire, sans cesse revécue comme blessure par les Sourds dans leur quotidien et rejouée dans nos sociétés médicalisées, PiLAB, pour élargir la question de nos singularités, a questionné la mise en partage et la réparation à partir de l'actualité artistique :

« La communauté se construit autour d'un récit. L'autre prend en charge tous les conflits, l'autre devient l'ennemi. La menace est toujours l'autre »². Mais aussi quel rôle s'assigne-t-on et dans quelle conformité ? (Them, Artur Zmijewski, 2007). Avec *réfléchir la mémoire*, Kader Attia émet l'hypothèse d'une réparation possible par l'image. Image nécessaire à la reconnaissance d'une souffrance.

« Qu'elles soient religieuses, politiques, culturelles, historiques, les blessures sont là parce qu'on ne les a pas traitées... on veut en finir avec les clichés et les caricatures, inventer un discours nouveau, voir ce que l'on peut construire à partir de l'héritage de la décolonisation... »³

PiSOURD s'est voulu comme fondement d'une culture d'échanges, a toujours été conçu pour créer des passerelles et surtout pas des noyaux culturels isolés; pour que les étudiant.e.s Sourd.e.s et entendant.e.s puissent échanger sur du commun, disposer des mêmes contenus; et c'est donc à partir de ce dispositif, de la présence de la langue des signes dans l'école et d'une mixité

² Regards croisés sur les communautés, La grande table d'été, entretien radiophonique avec Tony Gadlif et Clément Cogitore, France culture le 3 août 2017.

³ Réaction de Kader Attia aux attentats de Paris, « Le Monde » du 19 janvier 2015. Kader Attia, lauréat du prix Marcel Duchamp en 2016.

culturelle Sourds/Entendants que ces questions, textes et créations ont été mis en partage dans l'atelier PiLAB pendant ces années.

Des rencontres avec des intervenants et des artistes ont permis la poursuite de notre voyage. D'une langue à l'autre, d'un monde à l'autre, d'un support à l'autre, avec leurs différences, leurs spécificités, leurs porosités... dépassant la dualité Sourd/Entendant et ouvrant des champs :

Comment un mot peut devenir une frontière, quel rapport entre langue et lait maternel, le geste spontané est-il du domaine du langage, une langue est-elle naturelle, que se passe-t-il quand on est devant une langue qui nous est étrangère, qu'est-ce qu'on entend et qu'est-ce qu'on voit, quel déplacement et quel gain lorsqu'un des sens manque, la place de l'odorat dans la création contemporaine, l'instrumentalisation, l'art peut-il blesser, peut-on tout partager, peut-on avoir accès à tout, l'erreur comme vecteur de création ?

Comment un atelier dans une école d'art peut-il interroger la dimension linguistique, la parole et sa traduction, dans et avec la création visuelle et sonore ?

Voici des morceaux choisis de ce travail de laboratoire, espérant ainsi faire partager nos regards multiples, notre engagement et notre enthousiasme.

Christine Mahdessian et Franca Trovato

SOMMAIRE

CHAPITRE I	15
LE GROS PLAN	17
Extraits d'une séance PiLAB avec pour intervenants : Quentin Bernard, Fabienne Guiramand, Jean Cédric Ménard, Franca Trovato, Frédéric Valabrègue	
DU CRAYON AU CORPS	23
<i>Pascale Houbin</i> Questions du collectif de rédaction et entretien avec Franca Trovato	
EXPRESSION, GESTUELLE ET COMMUNICATION	35
<i>Levent Beskardes</i> Entretien avec Franca Trovato et Marine Comte	
LES VISITES GESTUELLES AU MAC VAL	45
<i>Luc Pelletier</i>	
CHAPITRE II	49
CITATIONS ET EXTRAITS	
CHAPITRE III	59
FAIRE DE LA SCULPTURE AVEC DE LA VIDÉO	61
<i>Jean-Claude Ruggirello</i> Entretien avec Mélanie Joseph et Audrey Taguet	

CHAPITRE I

CHAPITRE IV	95
LE CORPS PARLANT	97
<i>Camille Llobet</i>	
Entretien avec Franca Trovato	
QU'EST-CE QUE L'ON PERÇOIT D'UNE LANGUE ÉTRANGÈRE ?	107
Conversations d'atelier avec Won Jin Choi, Marine Comte, Mélanie Joseph, Yuhang Li, Suzon Magné, Omar Rachedi, Flore Saunois, Aboudou-Hassani Takim	
BOUCHE SUSPENDUE [PROCOLE]	115
<i>Mélanie Joseph</i>	
GANT ROUGE, LONGS DOIGTS, GANT PISTOLET, BAGUE 3 DOIGTS (1), BAGUE 3 DOIGTS (2), GANT DISLOQUÉ	121
<i>Suzon Magné</i>	
QUELLE LAOH, QUELLE LANGUE ? [PROCOLE]	125
<i>Won Jin Choi</i>	
“UNE LANGUE ÉTRANGÈRE”	127
<i>Yuhang Li</i>	
CHAPITRE V	129
MÉMOIRE ET LANGAGE	131
<i>Flore Saunois</i>	
SIGNIFIANT ET/OU SIGNIFIÉ ?	135
<i>Primavera Gomes Caldas</i>	
LANGUE MODULAIRE	139
<i>Marine Comte</i>	
Rapport de diplôme 2018, extraits	
PEUPLE EXPOSÉ	143
<i>Mélanie Joseph</i>	

LE GROS PLAN

Extraits d'une séance PiLAB avec pour intervenants :

Quentin Bernard (QB),
formateur en Langue des Signes Française.

Fabienne Guiramand (FG),
interprète en français/Langue des Signes Française.

Jean Cédric Ménard (JCM),
guide conférencier en Langue des Signes Française
au Centre Pompidou.

Franca Trovato (FT)

Frédéric Valabrègue (FV)

Texte paru dans *Ceci est un livre*, CDNO
(Centre National Orléans/Loiret/Centre), 2015.

FT Je me souviens de mes cours de théorie de Langue des Signes Française, qu'il y a deux manières de dire. Il y a une manière de dire en montrant et puis une autre manière qui est plus standard, en utilisant des signes (un signe = un mot), mais ce n'est pas si simple non plus parce qu'il y a de l'icônicité même dans le signe standard.

Ce « dire en montrant » permet justement des tas de compositions et c'est ce que l'on appelle des transferts... Enfin, je le vois comme ça, ou pour le dire plus simplement, comme un montage de cinéma. On passe du gros plan au plan moyen, du plan moyen au plan d'ensemble en permanence et ça c'est déjà une composition « imagée ».

La langue des signes passe sans arrêt d'un mode à l'autre. Il n'y a pas un mode figé une fois pour toutes. Elle a, dans sa structure même, besoin de passer du signe standard à l'icônicité, au transfert, etc.

L'humour dans la culture Sourde n'est pas non plus le même que dans le monde « entendant ». Ce qui nous rassemble peut-être et qui serait une langue commune, ce serait le cinéma. De ce que je connais de la culture Sourde, Charlot c'est un personnage ! Donc il y a du burlesque qui fait rire autant une personne Sourde qu'une personne entendant.

En revanche tout ce qui, en tant qu'entendants, nous fait rire, en terme de jeux de mots etc., même si une personne Sourde en comprend le sens, ne la porte pas à rire. L'humour Sourd est beaucoup plus fondé sur des situations burlesques et pour le coup, aussi, avec une construction très iconique. La langue des signes est conceptuelle. La démonstration d'un linguiste vue récemment lors d'une conférence est assez juste, la main n'est pas une main, c'est tout objet plan, ça peut devenir une table ou le proforme d'une voiture, c'est un concept.

FV La langue des signes a toujours un petit peu le même débit, tandis qu'une voix n'a jamais le même débit.

FG Un interprète se cale sur la voix du locuteur. S'il parle très vite, on va signer très vite...

Mais par rapport à sa dimension artistique, la langue des signes peut se tordre au même titre que la langue vocale peut se tordre dans le domaine artistique. Pina Bausch n'est pas seule à avoir travaillé avec la langue des signes, Pascale Houbin, Découfflé et d'autres artistes, notamment aux Etats-Unis, ont travaillé autour et avec la langue des signes.

JCM Concernant les transferts de personne, on prend le rôle, le transfert des émotions, des sentiments, la notion transférentielle des objets... je vais vous donner des exemples: une poêle, un œuf, je casse l'œuf et ensuite je deviens l'œuf, je deviens un transfert d'œuf avec une expression du visage qui est très importante, voilà je suis l'œuf qui est dans la poêle...

Cela alterne entre le gros plan et une vision plus large. C'est ce que permet la langue des signes, indéfiniment, ou le VV, le Visuel Virtuel, qui est plus proche de l'icônicité. Le VV est vraiment de l'icônicité et c'est purement visuel, c'est-à-dire qu'on travaille sur le transfert de forme et sur l'emplacement, pour faire deviner une histoire. Il n'y a pas de signes standard, c'est en lien avec la grande icônicité, le mime. Là, par exemple, on a bien compris que je portais quelque chose mais on ne sait pas réellement quoi. Par le mouvement, on va pouvoir faire deviner au fur et à mesure précisément ce dont on souhaite parler, et cela a vraiment une dimension visuelle et iconique.

Pour la poésie je vais le faire différemment, je vais contextualiser. Je vais poser un arbre pour expliciter la dimension poétique (configuration main ouverte [arbre] et [scie], la scie coupe l'arbre).

FT Pour indiquer qu'une action se passe le soir, au cinéma on aura par exemple la lumière du soleil couchant sur une façade, et dans la langue des signes aussi peut-être. Pour situer

une action, on ne dira pas « le soir ». On ne va pas utiliser le signe standard « soir », mais on peut avoir envie de montrer le soleil qui se couche, une action va se passer et, du coup, ça va apporter aussi un élément de temps, de durée. Je me rappelle une très belle description qu'avait faite un étudiant linguiste qui travaillait sur les questions du temps en LS et il nous avait donné cet exemple deux petites filles étaient sur une balançoire et un chien tournait autour de l'arbre. La répétition de la scène du chien en train de tourner autour de l'arbre indiquait la durée...

- FV** D'ailleurs c'est toujours la dimension du téléviseur regarde ça arrive ici, ça marque là, un espace qui se dessine...
- FT** Cela s'appelle l'espace de signation et c'est en trois dimensions. Quand on est dans la langue des signes, l'espace de signation est posé dans ce cadre. En danse, au théâtre, c'est tout le corps.
- FV** Quelqu'un qui parle le napolitain, le marseillais, il fait éclater ce cadre, non ?
- FT** Oui. Chacun a sa manière de signer avec son propre caractère...
- QB** La langue des signes est effectivement très riche, ça part dans tous les sens. De ce que disait Jean Cédric sur la route, je peux, moi, partir dans une autre histoire. Comme ça le bras peut vouloir dire que les arbres défilent lentement côté fenêtre de la voiture ou que la route est douce ou rapide et donc on peut partir à l'infini.
- FT** Peut-être qu'il y aurait deux ou trois images à l'écran, puisque tu verrais en même temps la route défiler... Quand Frédéric dit que quelqu'un d'un peu latin pourrait faire exploser cette langue des signes, pas besoin d'être latin, il suffit d'être acteur.

Je me rappelle avoir vu un acteur, Jeff, dans un festival à Toulouse. Son One Man Show racontait une histoire drôle entre entendants et Sourds sûrement, je ne me rappelle plus. À un moment donné, quand il a parlé du regard et des paupières qui devaient s'ouvrir, tout à coup c'est lui tout entier qui est devenu un œil. Là, il explosait totalement la langue et ce n'était plus le signe [paupière] qu'il utilisait mais tout son corps.

DU CRAYON AU CORPS

Pascale Houbin

Questions du collectif de rédaction

*Y a-t-il eu des inquiétudes,
lesquelles?*

Je n'ai pas eu d'inquiétudes particulières en commençant le workshop avec les étudiants des Beaux-Arts, j'étais plutôt dans l'étonnement de ce qu'ils allaient faire de mes consignes. Comment ils allaient se les approprier, comment ils allaient les comprendre avec leur corps, les assimiler puis les organiser gestuellement pour en faire une représentation.

*Qu'est-ce que ça a changé dans
la pratique? Est-ce que ça
a changé quelque chose?*

Pour les étudiants, il fallait passer du « crayon au corps », porter l'oeuvre à même le corps, ressentir et admettre qu'elle sera réelle si je la reconstruis à chaque fois, encore et encore... que cette création chorégraphique individuelle ou collective ne pourra exister qu'avec l'engagement entier de mon corps et de celui des autres. Et que cette création deviendra oeuvre grâce au regard des spectateurs.

Cela a-t-il construit des relations nouvelles? Généré des questions nouvelles?

Oui, la parole étant « hors jeu » il fallait trouver des situations de corps dans le travail de composition. Pour les compositions de groupe, il fallait s'accorder sur des intentions de travail, se mettre au service du groupe, trouver la juste mesure de son engagement, optimiser la création collective. Il était intéressant de poser des mots ensemble sur ce déroulé.

Quels repères cela a-t-il bousculé?

Le repère essentiel que cela bouscule est, à mon avis, le regard que l'on pose sur soi et sur les autres pendant le temps de la création et au moment de la performance publique. Il s'agit là du regard dans sa bienveillance, sans jugement immédiat.

*Qu'est-ce qui a été possible?
Qu'est-ce qui a été impossible?*

Le travail de la danse permet de toucher... il nécessite assez vite le toucher des uns et des autres. C'est un toucher pour s'appuyer, pour chercher des

appuis, pour sentir les transferts de poids, pour permettre d'autres sensations d'équilibre... le toucher devient un outil dansant, tout en gardant son enracinement affectif.

PiLAB a-t-il sa place, sa légitimité dans une école d'art, dans l'art contemporain?

Oui, tout à fait. PiLAB dans son lien avec la Langue des Signes permet cette ouverture à une autre langue, une langue particulière à même le corps qui engage le sens et les sens tout entier dans l'action de communiquer avec les autres. La LSF enroule le corps, l'esprit, les affects... dans la parole énoncée. Oui, PiLAB dans une école d'art, encore et toujours.

Qu'a apporté PiLAB?

Un lieu où l'on peut expérimenter des imaginaires différents: l'imaginaire des personnes entendantes baignées dans l'oralité et celui des personnes Sourdes qui s'est construit essentiellement avec le regard.

Quel est le lien entre PiLAB et l'ontologie du langage?

Peut-être un lien organique au langage?

La performativité a sa pertinence dans PiLAB?

PiLAB se questionne sur la traduction, la transmission, les échanges entre mots, signes, gestes... alors la performativité a bien sûr sa pertinence dans PiLAB. Elle en est sans doute son axe original.

Comment est né votre rencontre avec PiLAB?

J'ai depuis 20 ans des liens de travail forts et réguliers avec des comédiens Sourds d'IVT (International Visual Theatre) et c'est ce qui m'a permis cette belle rencontre avec PiLAB.

Comment vous êtes-vous approprié la langue des signes?

J'ai appris la LSF en stages successifs à IVT parce que je travaillais avec des comédiens Sourds d'IVT et que j'y ai fait une création.

Entretien avec Franca Trovato (FT)

FT Le geste, la main sont très importants dans ta recherche d'artiste chorégraphe. Plusieurs de tes travaux ont donné lieu à des vidéos: des *portraits de gestes*, filmés à blanc (pépi-niériste, boulanger, pilote de chasse, couturière...) et plus récemment tes recherches t'ont portée vers *le geste exilé* (2015). Comment ces rencontres ont-elles eu lieu ?

PH C'est une commande et j'ai rencontré les grands-mères. Il y a beaucoup de choses à dire sur comment s'est faite cette première rencontre. D'ordinaire ces commandes s'adressent à des artistes, des plasticiens des arts visuels. Là c'était la première fois qu'ils s'adressaient à quelqu'un qui vient du spectacle vivant. C'était donc intéressant à divers points de vue et je pense qu'on avait fait appel à moi suite à mes portraits gestuels des artisans et à mon apprentissage de la langue des signes.

FT La «transmission» était quelque chose que tu avais déjà questionné auparavant ?

PH Non, mais dans les portraits gestuels des artisans il y a ça aussi, c'est inhérent au projet.

Pour les grands-mères il ne s'agissait pas de transmission professionnelle, mais de transmission dans le cadre familial, donc une transmission très affective... de choses qu'on ne note pas forcément parce qu'on baigne dedans.

FT Dans certains portraits, les gestes accompagnent aussi une histoire assez traumatisante.

PH Non, en fait je ne sais pas si on peut dire ça comme ça, mais les grands-mères que j'ai rencontrées sont des personnes hy-

peractives, elles ne correspondent pas à l'image habituelle que l'on a de la grand-mère. Elles sont dans des associations, dans des combats politiques, elles sont très engagées, à différents niveaux, mais c'est ce genre de femmes. D'ailleurs ce sont celles qui étaient dans cette association* qui ont eu envie de ce projet.

Elles sont toutes venues d'ailleurs il y a environ 30 ou 50 ans. Elles sont arrivées en France et elles ne sont jamais reparties. Beaucoup de leurs enfants sont nés en France et maintenant leurs petits-enfants sont complètement Français. Beaucoup de choses ont été faites au niveau de la transmission de la langue, mais ça n'intéresse pas beaucoup les petits enfants. Mais au niveau de la geste, de la gestualité, ça n'a pas été questionné et de toute façon ça se transmet sans s'en rendre compte.

FT Comment ces gestes se transmettent-ils ? Est-ce que sont les gestes du quotidien, les gestes domestiques... ?

PH Ce qui m'avait intéressée au tout début ce sont tous les tics familiaux, ce que l'on reconnaît dans sa fratrie par exemple et qui viennent des parents, des grands-parents...

Mais ce n'est pas évident d'avoir le recul de ça, ce sont des choses qui durent un dixième de seconde, c'est très bref...

Les petits-enfants n'habitent pas forcément à côté, dans la même ville, donc au bout de deux séances de discussion avec elles, je me suis rendue compte que ce n'était pas possible. C'était trop fugace pour en faire quelque chose et puis si ce lien existait entre elles et les petits-enfants, eux n'étaient pas forcément là.

J'avais l'idée de faire une vidéo et au bout de deux trois séances avec elles il a fallu trouver des solutions. Ce sont elles qui m'ont dit... moi je n'avais pas envie d'aller dans la cuisine... elles m'ont dit que peut-être le plus concret c'était dans la cuisine parce que c'est là où le lien entre parents et

enfants, entre grands-parents et enfants, se fait le plus naturellement possible. Et surtout c'est là que les enfants sont dans leurs pattes et que la vie se raconte... Elles ont raison.

Donc on est allé dans la cuisine, dans les gestes de cuisine. L'une d'entre elles est Brésilienne. Elle est très représentative d'une femme libre, ouverte sur l'extérieur, généreuse. Lorsqu'elle est arrivée en France, ça s'est très mal passé, elle a vécu un peu dans la rue, ça a été vraiment difficile... elle s'en est sortie parce que disait-elle, quoi qu'elle dispose, de maïs, de cacahuètes, elle en fait un plat. Elle cuisine très bien avec trois fois rien.

Elle est pour moi emblématique d'une femme libre parce qu'elle est débrouillarde, elle a une faculté de résilience formidable, elle peut oublier les galères et aller de l'avant. Elle voyage beaucoup, elle en a l'opportunité et elle aime ça. Sa fille habite Rennes et fait de la danse et travaille avec des personnes handicapées ou en difficulté... Elle a vraiment repris quelque chose qui fait partie de l'histoire de sa maman.

Pour les trois femmes, ce sont des gestes de cuisine qui sont reliés à leur pays d'origine. Mais les paroles ne sont pas des paroles qui sont reliées à la cuisine. Ce sont des paroles qui sont vraiment constitutives de ce qu'elles sont. Et la liberté de cette première femme, je suis sûre que ça se ressent dans le travail de chorégraphie que font sa fille et sa petite fille.

La deuxième est Congolaise. À chaque rencontre elle parlait de ce qu'il se passe à l'est du Congo: le viol des femmes. On prend des terres en violant des femmes. Pas forcément des étrangers, ou des peuples lointains, mais entre Congolais puisqu'il y a différents clans... surtout à la frontière du Rwanda. Cette femme me racontait que les anciens tortionnaires du Rwanda sont aujourd'hui au Congo, à l'est du Congo.

FT Cette femme était-elle venue à Rennes pour cette raison ?

PH Elle était déjà là avant, mais elle dit que le viol des femmes s'est accentué après le génocide de 1994. Mais elle était venue quelques années auparavant.

Aujourd'hui elle est très engagée auprès de ces femmes de l'est du Congo. Le viol est vraiment une arme de guerre... et dont on ne parle jamais. Elle dit «on ne parle pas de ça, mais c'est pourtant souvent ainsi que les terres sont prises». Les terres ayant un sous-sol riche en terres rares, sont prises à travers le viol des femmes. Donc j'ai mis ses paroles sur ses gestes qui sont des gestes de cuisine, de portage d'enfants...

La troisième grand-mère est Française, elle a été marquée par différentes maladies, a vécu au Cambodge. C'est une artiste, et ce qui est beau dans ce portrait, c'est sa capacité de résilience. Son petit fils faisait les Beaux-Arts. Il est venu sur le tournage et a fait une danse avec les gestes de sa grand-mère, ceux qu'elle utilisait avec la presse et dont il gardait la mémoire. De son souvenir, il en a fait une danse.

Ce qui m'a intéressé c'est comment cela s'est transformé en fonction de ce qu'étaient chacune d'elles. Ce travail s'est réparti sur presque deux ans, parce qu'elles étaient très prises et moi aussi. Se retrouver ensemble, sur une date, trouver un lieu... tout cela était un casse-tête... trois portraits ont été réalisés. Il n'y avait pas assez d'images pour pouvoir monter le quatrième, mais ça donnait envie d'en avoir dix... mais au bout du compte il n'y en a eu que trois de réalisés.

FT Tu viens de terminer un workshop en tant qu'intervenante invitée à IVT...

PH Cela m'a fait vraiment penser à celui que nous avons fait à Marseille. C'était plus dense parce que sur deux semaines à 6 heures par jour... avec des personnes qui signaient bien, 6 femmes dont trois Sourdes de naissance et une CODA (Child

Of Deaf Adults: enfant entendant de parents Sourds). On a travaillé à chercher la danse à travers les signes... à travers la traduction des poèmes de Prévert. On n'a jamais été dans la danse directement.

FT Aux Beaux-Arts de Marseille la consigne était de ne surtout pas partir du signe, les étudiants étaient dans une mixité Sourds/Entendants. Tu ne voulais pas partir de la langue des signes, mais du geste spontané, à partir de sentiments, d'émotions, des mots du texte...

PH Oui je me souviens. Mais je ne sais pas si au bout du compte c'est très différent. Parce que le signe, on ne le voit presque plus. Ce qui était intéressant c'est de trouver l'espace, le rythme et puis la forme et d'aller dans la danse.

On aurait pu aller forcément beaucoup plus loin... et puis c'était des femmes qui étaient au bord du théâtre, au bord du chansigne, enfin qui avaient vraiment envie d'être dans le corps. Il y avait une bienveillance extraordinaire... mais ça je pense que c'est inhérent à cette langue.

FT Est-ce que c'est une redécouverte de la douceur? Et cette bienveillance dès qu'il est question du corps et du corps de l'autre, est-ce que c'est parce que cette douceur du geste est souvent perdue dans nos actions communes ou banales?

Je viens de voir un film formidable, *Signer*, de Nurith Aviv. Une scène se passe à Tel Aviv avec une troupe de théâtre. J'ai pensé à toi. Une troupe de théâtre travaille cette question du signe, dans l'invention, dans la créativité... une séance de répétition est filmée. Un chorégraphe qui lui est entendant, demande à des personnes Sourdes, comédiennes, de travailler trois signes en même temps, sur le visage uniquement... et ça m'a fait beaucoup penser aux étudiants et à toi. Dans cette scène chacun est devant le miroir, à se déformer le visage, à tester des gestes... à trouver des expressions avec les

signes devant le visage... un signe en devient un autre... et en regardant cette scène j'ai revu mentalement comment les étudiants travaillaient chacun devant le mur, chacun devant son texte dans cette grande salle de l'école des Beaux-Arts, c'était très beau. Il y avait une telle concentration, un tel sérieux... ce début de workshop était très émouvant. Comme tout workshop bien sur, mais là il y avait en plus une douceur, une bienveillance comme tu le dis... déjà même avec des gestes en solo. Une grande attention et une grande concentration émanaient d'eux et étaient très belles. Cette scène du film *Signer* m'a ramenée à ce souvenir et au souvenir de la rencontre des étudiants avec ton travail de chorégraphe.

* Travesías travaille depuis quatre ans sur les récits de grands-mères — immigrées pour une grande part d'entre elles —, tissant petit à petit un réseau de grands-mères en Bretagne. L'intention de Travesías est de créer une œuvre d'art autour de la question de la transmission intergénérationnelle chez des femmes d'origine étrangère ou d'une autre région de France. Ayant immigré en Bretagne dans les années 1960-1980 pour suivre leur mari, pour échapper à la répression politique ou par choix personnel, elles sont aujourd'hui grands-mères, coupées de leurs racines pour beaucoup d'entre elles. Leurs enfants ont été élevés dans une autre culture. Que peuvent-elles transmettre à leurs petits-enfants comme souvenirs de leur propre enfance? Leur situation fait également écho à ce qui s'est passé en Bretagne: la rupture avec la langue qui a empêché des grands-parents bretonnants de communiquer avec leurs petits-enfants.



EXPRESSION, GESTUELLE ET COMMUNICATION

Levent Beskardes

Entretien avec Franca Trovato (FT)
et Marine Comte (MC)

FT Les visites en langue des signes qui existent dans les musées sont souvent similaires et classiques. Au MAC VAL, toi Levent, tu performs en quelque sorte la langue et dans une autre sorte de visite. Tu nommes cet espace entre les langues « langue gestuelle naturelle ».

Nous t'avons invité à Marseille pour un workshop nommé *Descriptions* et pendant lequel tu interagissais de cette manière avec les étudiants.

Est-ce que c'est le partage qui t'intéresse ?

LB Les Sourds ont un rapport différent à l'art. Les guides entendants dans les musées parlent, ont lu des textes très approfondis en langue française, très complexes, précis ou simples, ont écouté et entendu des commentaires. Ils n'ont pas besoin d'approche visuelle pour que le public puisse se concentrer sur la voix et l'écoute.



Nous les Sourds, nous avons la langue des signes. Il existe bien sûr des guides Sourds qui lisent des textes précis, par exemple d'histoire de l'art, pour exercer leur métier. Là aussi, il y a plusieurs manières et niveaux d'explication en langue des signes, complexe, longue, précise ou bien simple et concise... Mais pour qui ne lit pas ?

On fait alors avec sa curiosité, sa sensibilité, son ouverture. Pour qui ne comprend pas les textes, il y a le voir et les images. Et alors, la sensibilité, le voir et l'expression gestuelle, la Langue des Signes Française, rendent possibles la théorie et la visite en langue des signes. Moi, en tant qu'artiste, j'expérimente une autre voie : ce qui m'intéresse c'est que les Sourds et les entendants se retrouvent ensemble. C'est pour cela que je mets de côté la lsf. Alors... comment je fais entre les deux langues ?

Cela fait 29 ans que j'anime un atelier d'art thérapie, dans un institut. Le programme s'appelle "Langage, création, regard, silence". Le public est constitué de médecins, d'infirmiers, de danseurs, de clowns, de chanteurs... Nous ne parlons pas, tout se fait dans le silence. Je n'enseigne pas, chacun m'envoie sa propre expression et c'est moi qui apprends, par les entendants, par leurs inventions gestuelles. C'est ce que je fais aussi au musée avec le public et c'est pour ça qu'avec le public entendant on arrive à se comprendre et à s'adapter. Entre Entendants et Sourds dans la vie quotidienne on s'adapte, c'est simple.

Au musée ce n'est pas moi qui guide. Je travaille avec des médiateurs de l'accueil des publics qui ne connaissent pas la langue des signes. Je ne leur enseigne pas la lsf, je les regarde, je regarde les gestes qu'ils font pour le public et je les guide, je les aide. Si je vois que le public comprend, ça va. Si le public a des difficultés à comprendre leurs gestes alors je les aide en leur posant des questions, en entrant en interaction avec les guides. Par exemple en faisant des petits jeux avec les guides pour que le public comprenne.

Mais est-ce que j'ai répondu à la question ?

Ah oui ! Mon intervention à Marseille...

Ce qui m'a intéressé, c'est de voir ces jeunes en recherche. C'est comme de voir l'émergence de quelque chose qui n'est pas terminé. Je ne me rappelle pas de tous, mais j'ai souvenir de deux d'entre eux. C'est un moment de leur travail, je ne sais comment leur recherche a évolué, quel lien y a-t-il eu avec la suite. L'une photographiait l'entrejambe des gens assis dans le métro. Pour l'autre c'était du dessin, style BD, de très grands formats. Mais je suis frustré, je ne connais pas la suite... j'ai aussi souvenir d'une jeune asiatique qui travaillait avec des feuilles d'arbre, puis un garçon Sourd qui avait dessiné un personnage très long... je ne me souviens pas de tout, c'est il y a longtemps...

FT Nous t'avions invité suite à notre visite au MAC VAL. Nous avons remarqué que ce que vous faites, les médiateurs de l'accueil des publics et toi, avait nécessité de la part de chacun de nous une énorme concentration sur ce qui est vu, regardé et cela nous avait semblé très important. Ensuite nous avons voulu répéter avec toi cet exercice mais sur le travail même des étudiants. Cela nous semblait pédagogiquement intéressant, cette manière de voir et de dire autrement ce que l'on fait, sans discours, dans l'effort de trouver le geste pour se faire comprendre et dans l'effort du voir.

LB Autrefois j'avais un atelier avec des Sourds et des Entendants. Je distribuais des images. Pour les entendants (ils avaient des boules Quiès), l'expression gestuelle ça fonctionne bien. Mais souvent dans la même situation les Sourds se retrouvent bloqués.

Pourquoi ? Les Sourds ont grandi dans la langue des signes, pas les entendants. Comme les entendants sont contraints au silence, ils ont quelque chose qui reste enfoui à l'intérieur et qui doit sortir. Et comment ? Ils inventent, ils inventent... Je suis surpris à chaque fois de voir leurs inven-

tions, c'est incroyable. Alors que les Sourds, quand ils essaient en face d'entendants de donner une expression naturelle, ils sont rattrapés par la LSF, c'est la LSF qui prend le dessus; ça demande un effort de mettre la LSF de côté. Le «mime» c'est facile, montrer quelqu'un qui marche etc, mais s'imprégner d'une image et la restituer de manière plus fine et subtile c'est difficile. Il faut mettre de côté le «mime». Une fois c'est au quatrième jour seulement qu'un Sourd a enfin réussi à faire comprendre sa langue gestuelle naturelle, que j'ai vu que les entendants avaient compris et ce sont eux qui l'ont dit, que cette fois-ci le Sourd était allé chercher plus profondément son expression. Ce sont eux qui décident, ce n'est pas moi. C'est quand la compréhension de l'un à l'autre a été rendue possible. Moi je n'enseigne pas. J'aide, je guide, j'interviens. C'est tout. La langue naturelle ce n'est pas facile.

- MC** Et pour les entendants qui connaissent déjà la langue des signes, c'est différent?
- LB** Non, ce n'est pas différent. Il faut oublier les signes, voilà tout. Mais c'est difficile. Les personnes dans ces ateliers ont des niveaux de langue des signes différents. Et c'est toujours celui qui ne connaît rien à la langue des signes qui trouve les meilleures gestuelles, qui invente. Et si dans ces ateliers il n'y a que des personnes qui connaissent un peu ou très bien la LSF, ça ne marche pas. Il faut qu'une personne ne connaissant pas la LSF participe pour que ça fonctionne. On en a besoin, c'est plus riche, ça donne une ouverture. C'est important.
- MC** Une personne qui ne connaît pas la LSF va devoir aller chercher très loin. C'est comme une nouvelle langue.
- LB** Un jour dans un atelier de 15 personnes environ, une femme d'une soixantaine d'années restait dans un coin, elle ne pouvait pas participer. Puis le dernier jour elle s'est peu à peu

rapprochée et comme une sorte de rattrapage, elle s'est mise à s'exprimer très bien.

Une autre fois, une dame malentendante, je l'ai su plus tard, était bloquée. Les entendants faisaient des efforts vers elle, mais elle ne voulait rien savoir. Je distribuais des images, avec des mots, c'était les sept péchés capitaux. Quand est venu son tour, elle a fait une boule du papier que j'avais distribué et elle s'est mise à pleurer. Pendant les quatre premiers jours elle s'était retenue et elle a explosé le cinquième jour. Pour les personnes Sourdes, malentendantes, qui ont été oralisées, cela peut être difficile ou même dangereux psychologiquement. La mixité c'est bien mais pour elle c'était différent. Ça a été très dur pour elle, je n'oublierai jamais.

Pour les personnes Sourdes profondes, c'est facile, il n'y a pas de problèmes psychologiques par rapport à l'entendre; pour les Sourds implantés ou malentendants, c'est fragile.

- MC** Est-ce que ce n'est pas le social plus que le degré de surdité qui créait cette difficulté? Ou le déni de la personne elle-même qui refuse sa surdité?
- LB** Les entendants qui ont des problèmes psychologiques ça existe aussi... Des professionnels du mime sont venus dans mon atelier et je les ai prévenu que nous ne faisons pas de mime ici. Mais le mime les rattrapait toujours et ils n'arrivaient jamais à cette langue naturelle gestuelle. Heureusement que tout le monde n'a pas la pratique du mime. Il faut laisser de côté la technique et se laisser aller de manière libre. Une femme comédienne m'a dit un jour «comment dire un homme?». Et elle a inventé ce geste (la main et l'avant bras devant le buste, mouvement de gauche à droite). C'était drôle et vulgaire aussi, on a tous bien ri.

- FT** Tu ne dis jamais « mime », tu dis « expression », « expressivité », tu montres quelque chose qui sort du corps... comment traduire le plus justement en français ?
- LB** C'est vrai, le mot n'existe pas. On peut traduire par « gestuelle », « gestualité », « langue naturelle ».
- MC** Est-ce qu'on peut dire « expression corporelle et mouvement » ?
- LB** Le nom de mon groupe se nomme « expression, gestuelle et communication ». Dans « expression corporelle » il n'y a pas l'idée de communication. On peut faire de l'expression corporelle tout seul alors que pour communiquer il faut être deux.
Les trois termes sont importants : l'expression vient du corps, la gestuelle c'est le mouvement, la communication pour dire quelque chose.
- FT** Ce que tu fais avec la question du partage, entre les langues est assez unique je crois. C'est à dire en dehors de tout standard et en dehors de toute codification. C'est un entre-deux des langues, ça rend le partage possible, c'est ce qui est intéressant.
- LB** Cette idée de langue visuelle et gestuelle je l'utilise aussi dans ma réflexion sur la poésie. J'écris des mots et je les remplace par des objets, des visuels. Dans une phrase, j'enlève le mot et je le remplace par un équivalent visuel. On comprend quelque chose du résultat mais ça n'est pas très clair. C'est comme un jeu.
- MC** Est-ce que parmi les rencontres que tu as faites, dans d'autres pays plus pauvres peut-être, il y avait des personnes Sourdes sans langue des signes, qui seraient isolées par exemple à la campagne ? Et cela a-t-il permis à ces personnes de pouvoir s'exprimer et d'être comprises ?

- LB** Oui. Un jour un député en Turquie m'a demandé de rencontrer une personne en prison. Cette personne n'avait pas de langue des signes, n'écrivait pas, était sans aucune langue. Elle avait été inculpée pour vol et meurtre. Comment avait-elle pu être jugée ? Qui avait témoigné ? Y avait-il eu de faux témoignages ?

Je suis allé dans cette prison.

Comment j'allais communiquer puisqu'elle ne comprenait pas la langue des signes ? Avec l'index, en montrant, avec le corps et les expressions. En décrivant tout autour, la prison, l'enfermement, dormir ici et pourquoi avec l'expression du visage.

Quand la langue manque... On est comme un animal, comme un chat. Que fait le chat ? Il mange, il dort... le visuel gestuel permet un minimum de communication, ce n'est pas la connaissance d'une vraie langue, mais ça permet de communiquer un minimum.

- FT** Pouvons-nous finir par la poésie ? Comment crées-tu tes poèmes, Levent ? Avec quelle méthode, as-tu une technique ?
- LB** Je ne connais pas le mot poème, je connais la configuration, la forme de la main, les signes. La forme et le mouvement. Je joue avec ça, voilà : court poème utilisant les configurations [pierre], [mer], [vague], [éclabousse].
Pourquoi vas-tu me dire, pourquoi ?
C'est comme une leçon, c'est comme dans la vie quotidienne, quelqu'un se moque de toi et en retour tu lui donnes une leçon.
J'ai vu une fois, pendant les vacances, un vieil homme et un enfant d'environ 4 ans. Ils marchaient le long de la plage. L'enfant a pris une pierre et l'a lancée dans l'eau et une vague a arrosé l'enfant. Il était tout mouillé. Ça m'a fait rire et c'était intéressant. C'était comme la moquerie et, en retour, tu te prends une leçon.

Autre poésie avec la configuration V: [voir], [danser], [dessiner].

Ce ne sont pas des poèmes, ce sont des Haïkus (deux doigts sur le poignet, à l'endroit, à l'envers).

MC Le Haïku c'est japonais.

LB Oui mais le japon a ses Haïkus, moi j'ai inventé le Haïku en langue des signes.

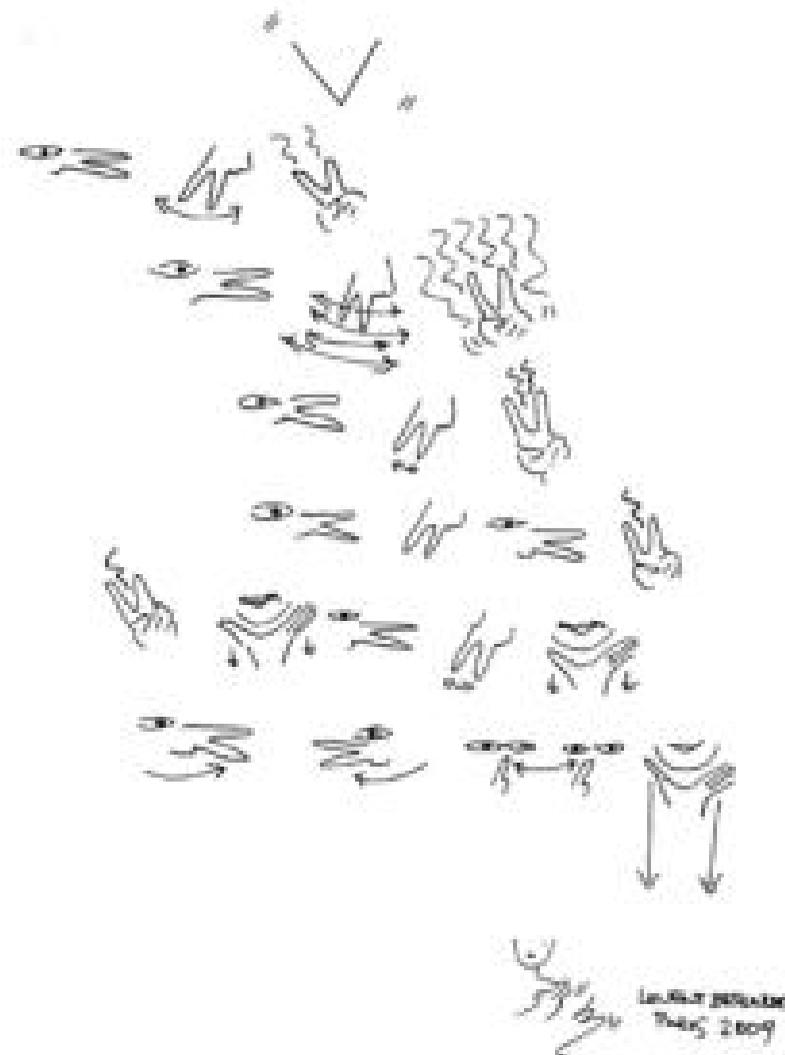
FT La semaine dernière, tu participais à un festival de poésie.

LB Je suis très content mais aussi très surpris. L'éducation en langue des signes est en recul, c'est le tout implant cochléaire. Pourtant ce que je vis montre le contraire, je suis invité comme artiste, je signe, je participe à des expositions. Je suis très surpris par cette contradiction, c'est très bizarre.

Aux États-Unis, on peut étudier ce que l'on veut, on lutte mais on y arrive. Il y a je crois trois cents avocats Sourds et malentendants. J'ai rencontré un avocat Sourd qui était toujours accompagné de son interprète, il le payait. Ça marche bien, je suis surpris qu'en France ça ne marche toujours pas.

C'est assez contradictoire. En France, la langue des signes est encouragée dans le monde de l'art. Pas aux États-Unis. Là-bas, tu ne peux vendre un spectacle en langue des signes que s'il a un rapport avec l'éducation. En tant qu'artiste je préfère vivre en France.

Mais il faut reconnaître qu'en termes d'éducation, de mise en confiance en soi, d'enseignement des responsabilités, les États-Unis sont vraiment un bon modèle pour les Sourds.



LES VISITES GESTUELLES AU MAC VAL

Luc Pelletier

Ce qui est singulier dans la visite gestuelle est l'abandon de toute langue codifiée pour communiquer au moyen de ce qui est en fait un langage inventé par ses locuteurs. Je trouve important de faire la distinction entre une langue et un langage : le langage est la capacité de communiquer au moyen de signes et une langue est un système de signes établi. C'est pour cela que Levent Beskardes ajoute le terme « naturelle », dans le sens que ce ne sont pas des gestes appris. Il ne s'agit pas non plus de mime, car ces gestes sont des symboles créés pour signifier des réalités aussi diverses que des objets matériels, des personnages réels ou fictifs, des abstractions comme une sensation, une couleur, une époque, une humeur... On est en fait dans l'improvisation : il s'agit de se faire comprendre de ses interlocuteurs sans avoir au préalable de convention de vocabulaire ni de grammaire. On doit donc essayer un geste, une combinaison de gestes, et vérifier sur le visage des participants si le message est compris. Si oui, on continue le propos ; sinon, il faut essayer d'autres gestes. L'idée est de construire un terrain commun pour s'entendre. Cette gageure découle de la combinaison des contraintes et des objectifs auxquels nous avons été confrontés dans l'élaboration d'une proposition de visite accessible aux personnes Sourdes. D'une

part nous ne connaissions pas la LSF, d'autre part nous ne voulions pas séparer les visiteurs par catégories, mais plutôt favoriser la rencontre entre les personnes différentes. L'IVT (International Visual Theatre) proposait à l'époque un « niveau 0 » de l'apprentissage de la LSF qui était la communication gestuelle. Nous avons demandé une formation pour toute l'équipe des conférenciers, et c'est ainsi que nous avons rencontré Levent. Ses capacités de communication exceptionnelles et son engagement profond en faveur du rapprochement entre Sourds et Entendants nous ont décidé à proposer des visites en binôme : un conférencier ou une conférencière avec Levent face au public. Nous avons découvert chez lui une intelligence visuelle hors du commun qui enrichit continuellement notre travail de médiation des œuvres.

Chaque visite est précédée d'une séance de travail qui constitue pour les conférenciers et les conférencières en même temps un entraînement continu à la communication gestuelle et la préparation de la visite à venir. Elle consiste en la présentation à Levent Beskardes de l'exposition visée. Les conférenciers s'expriment à tour de rôle pour présenter les œuvres et les artistes, pour répondre aux questions de Levent et discuter tous ensemble sur le plan des connaissances et des interprétations tout en travaillant sur la communication gestuelle. Ainsi nous faisons apparaître un corpus de propos, de commentaires, d'explications sur les œuvres qui servira de terreau au discours tenu pendant la visite. Ces échanges ne sont pas exempts de polémique et il est courant que des contradictions persistent et soient exprimées encore devant le public. Le tout se fait bien entendu uniquement par gestes (pas de français ni de LSF). Cette séance dure environ deux heures ou deux heures et demie. Ensuite, un conférencier ou une conférencière est choisi pour la visite, en prenant soin de faire tourner pour que tous et toutes aient une pratique régulière. Levent et le ou la conférencière décident ensemble du choix des œuvres qui seront présentées.

Au moment de commencer la visite, il est indiqué aux visiteurs que la parole et la langue des signes sont exclues, et on distribue des casques de protection phonique à ceux qui ne sont pas Sourds.

La visite se déroule sous la forme d'un échange entre les protagonistes au sens large, puisque l'enjeu est d'y entraîner les visiteurs : le conférencier ou la conférencière s'adresse d'abord au public, l'intervenant demande une précision ou ajoute un commentaire, se tourne vers le public pour solliciter un avis, etc. La visite dure environ une heure.

Elle est présentée une seule fois, pour chaque nouvelle exposition, soit environ quatre fois par an. Gratuite et ouverte à tous sans réservation, à un jour et une heure de grande affluence.

Le public est mélangé : il y a peu de Sourds, une partie des visiteurs vient en connaissance de cause pour une visite gestuelle, les autres découvrent sur place. Certains abandonnent en cours de visite, il faut dire que ça demande une attention soutenue. Nous tâchons de la promouvoir auprès du public Sourd, mais elle n'en intéresse qu'une petite frange. Cela demeure cependant une zone de rencontre et d'échange privilégiée entre deux mondes qui se connaissent mal : les Sourds et les Entendants.

Cette pratique entraîne les conférenciers et les visiteurs dans une expérience radicalement différente de la médiation culturelle. Le discours ne peut plus rester celui du savoir livresque car le corps du locuteur est engagé. À cause de cela et de l'imprécision de l'expression, on entre dans une dimension du langage plus intuitive, plus créative, plus proche des sentiments : on s'approche du poétique.

En dehors de ces visites dites VIP – Visites Inventées à Partager –, les conférenciers utilisent leurs compétences gestuelles pour des visites sans Levent Beskardes, ces techniques sont donc intégrées à un ensemble flou de « visites multi sensorielles » mettant en jeu le corps et l'imaginaire des visiteurs de multiples façons et qui sont proposées à un public de groupes, scolaire et autres aussi bien qu'à un public individuel. Ce mode de communication est parfois mis à contribution dans des visites accueillant des publics non Sourds avec lesquels le conférencier n'a pas de langue commune.

CHAPITRE II

le Gabat



le Gabat
Paris 2011

« Hans: On jette des pierres?

Alejandro: J'y pensais. La mer si calme
...Essayons de jeter des pierres.

Hans: Ok?

Alejandro: dis-moi si tu entends
quand je jette une pierre?

Moi je la vois uniquement. Je vais la jeter.

Alejandro: Ok. Oui.

Hans: J'ai juste vu la mer bouger.
Qu'as-tu entendu?

Alejandro: J'ai entendu
la pierre dans l'eau,
comme si elle cassait l'eau.
J'ai entendu. C'est dur à expliquer. Je vais
essayer de trouver
le mot juste pour te l'expliquer.
Ça ressemble au bruit... du verre...

du verre qui se casse,
c'est un très beau bruit,
comme de la vaisselle cassée.

J'exagère le son
pour que tu puisses...

Une ressemblance?

Je fais une comparaison...
pour que tu puisses essayer de...
J'essaie maintenant, mais je me mets
devant, pour ne blesser personne.
Je vais l'envoyer plus loin.

Hans: Arrête-toi là.

Alejandro: Allez, je la lance.

Tu vois?

Je l'ai lancée vers le haut
pour lui donner plus de force,
C'est allé fort vers le haut
et ça a mis du temps à tomber.
Je vais te dire ce que j'ai entendu.
J'avais la pierre en main.
J'ai fait comme ça pour lui donner

de l'impulsion et je l'ai jetée.

Puis j'ai entendu la pierre voler
pendant une seconde environ.

Une seconde et elle est tombée.

Le plongeon que j'ai entendu était
plus fort car je l'ai jetée en l'air.

Hans: Je l'ai vu tomber dans l'eau
et ça a fait des éclaboussures.

Ça a fait des vagues sur les côtés.

La pierre est tombée, l'eau a fait
des vagues et des éclaboussures.

Puis les gouttes d'eau
sont retombées dans l'eau.

C'est tout ce que je vois.

Je n'entends rien. Je vois juste. »

Ver y Escuchar, José Luis Torres Lieva, Chili, 88 minutes, 2013

« J'imagine que si le son est très fort, ça fait bouger la tôle non ?

Il n'y a pas de musique...? Non... Quand on se regarde on imagine de la musique en se regardant dans ces miroirs...

Un avion. Un moteur d'avion peut-être...? Un avion qui passe juste au-dessus d'un immeuble, comme si on était dans un immeuble et qu'un avion passait juste au-dessus de nos têtes.

Je me rappelle une fois j'étais chez un ami qui habitait près de l'aéroport et le matin très tôt, j'avais ressenti des vibrations dans le mur de mon ami me disais que oui, c'était les avions... Chaque fois qu'il y avait les vibrations on savait que c'était un avion qui allait atterrir ou qui décollait. C'est la même sensation ça me rappelle ça.

Je ne sais pas, j'imagine quelqu'un qui essaye d'inventer des super technologies, qui imagine vraiment tout est en fait placé... tout est cassé, parce qu'on voit ses bouts de tôles qui sont un peu à droite à gauche, cassé ce sont tous les déchets de cette personne qui essaie de créer ces nouvelles technologies et tous les morceaux qui restent. C'est ce qu'on ne voit pas en fait, toutes ces tôles. Et lui rêve de super-sons, de méga-sons avec ces nouvelles technologies. Là on voit bien les disques qui sont une technologie pour diffuser le son, et il aimerait vraiment, vraiment pouvoir le faire et il n'y arrive pas, et voilà, l'échec de son travail c'est toute cette histoire de tôles cassées...

C'est lié, on voit bien que c'est lié, toute cette tôle on a l'impression que ça retranscrit un bruit très très fort, visuellement c'est ce que ça m'évoque.

Et ça ce sont comme des personnes, avec le visage, le corps positionné de cette manière... Ils me regardent et j'ai l'impression que s'il y a beaucoup de bruit le fait d'avoir ce miroir en face de moi, m'aidera à ressentir ce bruit. Je sens très légèrement les vibrations. »

Commentaire de Fathia Haski, Dans le labyrinthe, pièce sonore de Julien Sirjacq et Simon Bernheim, à partir de l'exposition Le temps de l'écoute, pratiques sonores et musicales sur la Côte d'Azur de 1950 à nos jours, Villa Arson, 2011

CHAPITRE III

FAIRE DE LA SCULPTURE AVEC DE LA VIDÉO

Jean-Claude Ruggirello

Entretien avec Mélanie Joseph (MJ)
et Audrey Taguet (AT)

MJ J'ai pu observer des ressemblances dans le travail plastique de Jean-Claude avec celui d'Audrey et le mien, par rapport au geste. En effet la gestualité est forte et rappelle l'iconicité du signe dans la langue des signes. C'est très codifié. Que pensez vous par rapport à cela ?

AT J'ai regardé une des vidéos de Jean-Claude sur son site internet et ce qui m'a le plus frappé, ce sont des objets qui se déplaçaient en continu. Le titre de cette pièce est 1stream. Nous pouvons voir toutes sortes d'objets comme une tortue ou un marteau qui se déplacent avec une vitesse impressionnante. Le plus fort c'est le papier d'emballage. Quand on réussit à le froisser, nous ne voyons pas le froissement mais la conséquence de ce froissement. L'emballage se déplie un certain temps. Et c'est très fort. Il y a comme une forme de violence, mais la violence n'y est pas.

C'est juste une conséquence de violence. Ça résiste, il n'y a pas de violence, c'est juste un geste corporel.

JCR Tu as posé à l'instant la question de la main en lien avec le geste, je pense que l'intelligence est au bout de la main, c'est en touchant la chose que celle-ci nous donne des informations, on peut savoir si c'est lisse, mou, creux ou plein, ce sont des informations sur le matériau. C'est dans ce sens que ces vidéos sont des vidéos de sculpture. Le toucher révèle les qualités du matériau, en ce sens le film progresse comme une sculpture. Ensuite il y a le fait qu'on se sert de nos mains, pour se déplacer dans l'espace... je dirais même pour réfléchir. Quand on a quelque chose à faire ou à dire, c'est toujours les mains qui sont sollicitées, ce sont elles que l'on envoie sur l'affaire. C'est aussi la raison pour laquelle les mains m'ont toujours intéressé, ce sont elles qui reçoivent l'information, ce sont des instruments de navigation. Tout le monde a déjà pris une bouteille vide en pensant qu'elle était pleine, dans ce cas la rétine nous donne une information erronée, le geste est surpris par la légèreté de la bouteille, toutes ces affaires ont avoir avec la neurologie sans doute, cela aussi m'intéresse beaucoup.

Ce que Audrey disait tout à l'heure, sur le papier qui se déploie à la recherche de la position initiale, cela pourrait être en lien avec la vidéo d'Audrey qui tape avec un rondin de bois sur le cube en aluminium.

Quand on contraint une forme dans une certaine position, la « chose » se déforme, cela peut aussi s'entendre dans une situation du vivant, quand la force exercée se relâche, la chose libérée retourne ou tente de retourner à sa position naturelle. Une des choses qui m'a intéressé dans cette vidéo-là était le son. Quand le matériau se déploie pour retrouver sa position, il produit un son, le son qui ressemble à une plainte...

MJ Il y a des corps qui sont transformés. Au départ il y avait un corps et il devient autre. Un corps et un autre entrent en symbiose et deviennent autre sans être ce qu'ils étaient. Ce qui est intéressant, c'est quand vous transformez un objet qui est parfois un animal ou une plante, un être vivant. Il y a un conditionnement pour devenir autre chose. Il y a un processus, pas de réparation, pas de métamorphose mais de modification.

JCR Je suis actuellement en train de travailler sur mes archives, et j'ai trouvé quelques documents assez anciens de 1986-87. J'avais écrit un petit scénario sur le mouvement et la modification des objets au moment du naufrage du Titanic. Le navire est horizontal puis il s'incline doucement pendant six heures. Il est donc passé d'une position horizontale à une position verticale. Au cours de ces six heures, les objets ont glissé à l'intérieur du navire, d'abord les petits objets puis les canapés, les meubles plus lourds.

Les objets tombaient selon une courbe logique indexée sur l'inclinaison du bateau. J'ai réalisé une série de dessins qui ont inspiré sur une série de travaux vidéo montrant la transformation des objets par rapport à la modification de l'espace.

AT L'action dure un certain temps, le suspense est très prenant. Le suspense est bien plus important que le temps lui-même.

JCR Le temps de la vidéo ce n'est jamais du temps réel. Ce qu'il y a d'intéressant avec la vidéo c'est de créer du temps. C'est une des choses qui m'intéresse dans la vidéo de Mélanie, elle crée un temps, ou peut être la sensation d'un temps qui ne se mesure plus avec les mêmes instruments de mesure.

C'est cette vitesse qui permet en vingt minutes de vidéo, de ressentir dix années de vie ou d'ennui. C'est la grande affaire du cinéma que de tordre le temps dans tous les sens comme un bout de fil de fer. Le temps dans la vidéo telle que

je la travaille c'est un temps que j'invente, je me sers pour cela d'objets dans l'espace. Travailler le temps comme un carrossier qui déforme une tôle. La revendication d'un temps réel me laisse sceptique, quand un objet est filmé ce n'est plus l'objet réel qui nous apparaît car il s'est absenté, c'est une autre temporalité, c'est un autre espace, c'est déjà un spectre contenu dans un écran qui lui est aussi un espace qui peut se modifier à souhait. C'est pour cela que l'idée du temps réel en vidéo est une idée qui me laisse toujours dubitatif.

MJ Ce qui est surprenant c'est la simplicité des gestes dans votre travail plastique. Dans le cadre de la vidéo nous n'apercevons qu'un seul geste qui est parfois répété. J'y retrouve un écho dans les travaux d'Audrey et les miens.

JCR Tout simplement, parce que je ne fais pas de cinéma. Et vous non plus vous ne faites pas de cinéma. Nous avons un rapport de sculpteur avec la vidéo. La sculpture dans un sens très large, dans son rapport à l'espace. Tu parlais de la simplicité des gestes. On cherche avec la vidéo à produire du sens : faire de la sculpture avec de la vidéo. Nous utilisons l'image et le son pour chercher la possibilité d'une sculpture.

AT Il y a l'idée dans la vidéo de l'image positive ou négative. On voit le geste et aussi la conséquence du geste. Dans les travaux de Jean-Claude le geste est négatif, il est absent, on voit la conséquence du geste. Contrairement aux travaux de Mélanie et des miens, le geste est là, il est positif. Ce sont tous les deux des gestes de sculpteurs, de sculptrices.

JCR Je fais de la vidéo depuis 30 ans et je n'ai jamais été attiré par le cinéma car j'ai fait une formation de sculpteur et ce qui m'intéressait c'est faire de la sculpture avec les outils de la vidéo. Là dessus je pense qu'on est d'accord. Mais je ne comprends pas trop l'idée d'image négative.

MJ Quand on parle d'image négative, c'est quand le geste a été fait hors du cadre de la vidéo, à l'extérieur. C'est plutôt l'idée de la rémanence du geste, un geste qui a été et qui n'est plus là.

JCR C'est lié au cadre qui nous dit : dedans c'est in, dehors c'est out. Ce qui n'est pas dans le cadre émet des vibrations qui sont perceptibles dans le champ. Ces questions qui m'intéressent aussi, car elles s'imposent de fait quand on regarde le cadrage. Le hors champ est comme un bruit de fond qui interfère avec le cadre, il émet un bruit de fond à l'intérieur du cadre. C'est à cela que tu fais allusion quand tu parles de position négative ? On peut dire cela... Moi je dirais contour. Je crois que l'espace négatif est un concept mis en place par Manny Farber, critique de cinéma des années 60. Il parlait plutôt de l'aspect psychologique ou politique du hors cadre. Dans mon travail, la psychologie intervient d'une autre façon, par le fait que les objets n'ont pas la parole. Je serais plus intéressé par une psychologie du muet et de l'immobilité. Dans le *Cheval de Turin* de Béla Tarr, cette relation entre mutisme et immobilité est parfaitement construite. Il y a trois personnages, un homme, une femme et un cheval ; la dramaturgie arrive par le silence du cheval et l'immobilité des objets que traversent les protagonistes. Tout ce qui est montré dans le film émet la même fréquence, c'est cette fréquence qui fait entendre le chant des objets et la fin du monde qui vient. Faire entendre le bruit d'un caillou ou d'un arbre c'est ce que je cherche, c'est ce qui m'intéresse.

MJ Et pourtant le geste c'est de la pensée, il est dans le langage.

JCR C'est l'objet de mon travail, c'est ce que je pense, je ne dis pas que c'est universel, mon avis est que l'on pense avec les mains et que les mains nous relient au monde des idées.

MJ Pensez-vous qu'il y a une différence sur la façon de procéder en art chez les Sourds et chez les Entendants ?

JCR Il y a quelque chose de beaucoup plus saillant. Dans le travail d'Audrey que j'ai bien connu, et le tien Mélanie que je connais bien. Pour vous, qui êtes Sourdes la question de l'espace doit parler avec plus de force. La particularité de vos travaux est de nous faire entendre ce que l'espace peut dire. La vidéo d'Audrey, où elle tape sur un cube, m'a plu, non pas uniquement parce que c'est la destruction d'un attribut du minimalisme, car c'est aussi pour nous faire entendre quelque chose, c'est peut être pour faire chanter le cube, nous faire entendre le bruit du minimalisme qui accompagne son geste. Je ne connais pas beaucoup d'artistes Sourds mais Audrey et toi, faites un travail de vidéo qui nous fait entendre le bruit de l'espace, c'est différent. Donc oui, il y a une particularité, bien sûr.

AT Je suis surprise d'entendre les remarques de la part de Jean-Claude. Faire entendre quelque chose en langage par le geste... Je me rappelle avoir eu un débat avec une étudiante qui m'a dit, par rapport à mon travail de clous plantés dans un livre, «pour entrer dans une histoire il faut enlever des clous». Alors le geste le plus significatif, c'est la sculpture elle-même. Moi mon intention, c'est le geste. C'est par le geste que je veux me faire entendre, pas par le résultat.

JCR Le mouvement produit mécaniquement du son, la prise de conscience de ce phénomène physique est un des vecteurs dans ton travail. Il y a cette conscience chez toi et Mélanie de ce que le corps dans sa totalité, peut produire. Non pas comme langage, mais, je dirais plutôt comme mélodie. C'est peut-être lyrique, vos travaux nous font entendre des mélodies écrites avec d'autres partitions.

MJ Quelle est la différence entre dire et entendre ?

JCR La mer ne parle pas, elle nous fait entendre quelque chose, elle nous fait entendre le bruit d'un espace plat et infini, d'une impossible rencontre de l'eau et de l'horizon.

MJ Alors c'est comme la trace d'une action. Quand on dit il y a une volonté, alors que quand on entend il n'y a pas forcément de volonté ?

JCR Je ne sais pas s'il s'agit de volonté. Je crois que l'on a conscience des choses ou pas. Mais on le fait justement parce qu'on en n'a pas conscience. Ou c'est après que la conscience se manifeste, cela peut prendre plusieurs années. L'artiste, l'écrivain, le poète, fait toujours les choses avec ce qu'il a et ce qu'il est, avec le bruit de fond de sa propre expérience du monde. Quand je fais, je suis aussi un paysage. Parce que j'ai grandi dans un paysage, je viens d'un paysage, il a vécu dans le paysage, il a respiré dans un paysage, et ce paysage il se dépose dans un corps. C'est en ce sens que je dis on fait avec ce que l'on a, avec ce que l'on est.

MJ Je pense à un artiste qui a filmé uniquement le paysage d'une personne qui a commis un crime. Il ne s'intéresse pas au pourquoi ni à la culpabilité, mais seulement au paysage.

JCR Il me semble que c'est Kristeva qui écrit quelque chose comme «dans une relation amoureuse, on aime aussi le paysage de l'autre, on tombe amoureux du paysage de l'autre». J'aime bien cette idée que l'autre nous fait entendre ou sentir un espace. Tout à l'heure je disais que l'on fait avec ce que l'on est et avec ce que l'on a parce que Audrey et Mélanie, vous faites avec ce que vous êtes et ce que vous avez. Chacun fait avec ce qu'il a, avec sa composition chimique, avec sa vie, son sommeil, avec ses frustrations, ses passions. Tout

cela fait une machine à produire du sens. Aimer l'art c'est aussi regarder et écouter avec attention le bruit de ce que les humains ont fait et font.

MJ Depuis que vous nous avez rencontrées, dans votre manière de concevoir la vidéo, votre travail, est-ce que ça a changé quelque chose ?

JCR D'avoir travaillé avec vous m'a permis de réfléchir à la question du son de manière différente, j'ai écouté avec vous des vidéos et des performances avec d'autres récepteurs. Tout cela ça m'a permis de repenser la question du son et de sa diffusion. Ce qui dans mes vidéos était considéré comme étant le son se trouve perçu d'une autre manière. Dans tous les cas c'est un nouveau questionnement qui s'est introduit dans mon travail.

AT Comment avez-vous cerné que c'est un questionnement nouveau ? Comment le comprenez-vous ? Parce que je regarde d'autres travaux, en général le son pour eux c'est quelque chose d'important ou bien c'est une évidence, ou bien si certains travaillent le son, ils remarquent le manque de son comme pas normal, ou comme une incomplétude. Vous, vous arrivez à faire une différence de manière normale, une nouvelle approche... Comment avez-vous senti cette question comme une nouvelle approche ?

JCR Il y a quelque chose d'intuitif dans le son, je ne sais pas si je vais répondre à la question... Le son c'est aussi de l'intuitif. Là il y a un son, puis plus loin derrière un autre son, il est dans des plans différents, comme dans un paysage il y a un 1er plan, puis un second etc. C'est un peu pareil. Pour le son, il suffit d'arrêter de bouger et d'écouter le son, plus loin, plus près etc. Cela devient un matériau avec lequel on travaille. C'est intuitif, je ne sais pas comment j'en suis arrivé

au son. Et puis ensuite il y a le matériau parce qu'aujourd'hui qu'on puisse enregistrer le son, c'est quelque chose de récent. 100 ans, peut-être un peu moins, mais l'enregistrement du son a totalement modifié son écoute. Enregistrer puis restituer... Ce sont des questions aussi qui sont fondamentales dans mon travail. Tu parles du son dans la vidéo ? Est-ce que j'ai répondu à ta question ou est-ce que j'ai mal compris ta question ?

AT Je vais essayer de mieux la formuler. Comment avez-vous perçu cette attention particulière du son par rapport au geste... Comment penser le son autrement ?

JCR Je ne sais pas comment répondre à ça, je pense que ce sont des expériences et des volontés, je cite souvent cet exemple. Quand j'étais plus jeune, je faisais de la moto. Quand la bande de motards attablée entendait une moto au loin, tout le monde connaissait le modèle, la cylindrée et les éventuelles problèmes mécaniques, réglage de culbuteurs, échappement modifié, ou encore carburateur trop riche. Tout était perceptible car lié à des gestes en l'occurrence celui des mécanos... Et comme je le disais tout à l'heure, c'est le son qui nous donne les informations sur la chose ; quand la chose se déplace dans l'espace, elle produit du son qui nous permet de qualifier le matériau. Ces questions-là m'ont toujours intéressé.

AT Ça me fait penser au travail d'une artiste qui s'appelle Fanny Charlot. Elle a fait un film avec des enfants qui ont un autisme très sévère. Il n'y a presque pas de son. Il n'y a que le son des activités des enfants, qui jouent, qui peignent, qui piochent, qui grattent...

JCR Je ne connais pas ce film, mais cela me fait penser au film dont je parlais tout à l'heure, *Le cheval de Turin*, dans lequel

seul le cheval sent que la fin du monde arrive. Pas un mot pas une phrase. Cela rejoint ce que tu dis. C'est une des choses qui m'intéresse dans vos travaux Mélanie et Audrey.

MJ Est-ce que ce serait lié à la langue des signes? Est-ce que le fait de parler avec la langue des signes... dans le cadre de la vidéo, par rapport au geste...

JCR La langue des signes c'est déjà un langage... c'est de la communication. Alors que là je ne suis pas sûr que ce soit de la communication.

MJ Oui mais en fait dans la langue des signes il y a l'iconicité. Chaque geste a une iconicité propre. Et en art aussi, il a aussi une iconicité, et est-ce qu'elle est appréhendée de la même façon?

JCR Je ne connais pas assez la langue de signes, je sais que c'est une langue et que comme toute langue, c'est un assemblage de mots qui se conjuguent. J'imagine que dans la langue de signes il y a le passé, le présent, le futur...

MJ Il ne s'agit pas de la même chose. Par exemple Audrey, toi qui connaît l'iconicité de la langue des signes, est-ce que ça influence ton rapport à l'iconicité dans l'art? Est-ce que tu comprends le sens de la question?

AT Oui dans la langue des signes, l'iconicité permet de reproduire l'image visuelle par description par les mains. Pas seulement les mains mais aussi les yeux participent. C'est très fort.

JCR Ca c'est certain, les yeux ont autant de rôle que les mains, bien sur, ça je l'ai remarqué. Cela je l'ai remarqué en voyant les interprètes à l'école. J'ai remarqué qu'il y avait autant de langage dans les yeux que dans le geste.

AT Pour revenir au début de l'entretien où vous disiez que le geste pense, qu'on pense avec les mains... les gens qui ont accès à la langue des signes, ont déjà développé la pensée par les gestes. Ça permet peut-être d'aller plus loin dans l'indication donnée au geste, par rapport à quelqu'un qui ne connaît pas la langue de signes.

JCR Je ne sais pas comment répondre à ça. D'un côté il y a des gestes construits, un alphabet de signes, un code pour assembler et fabriquer du langage, de la communication, alors que les gestes que l'on fait en parlant sont le prolongement d'un mot ou d'une expression. C'est peut-être du langage aussi, cela ressemble plus à du dessin, c'est quelque chose qui est lié au cerveau. Une sorte d'extension de la langue qui s'agite dans la bouche pour produire du son.

MJ Ce qui m'a intéressée, Jean-Claude, dans vos travaux, c'est la violence qui est inhérente dans le geste, et dans la langue des signes, qui est faite si l'on veut de mots, de signes, il y a une certaine violence qui est contenue dedans. Même si l'on veut montrer des choses belles et douces, malgré ça il y a quand même de la violence, et ça ça m'intéresse parce que vous assumez cette violence-là, vous la montrez cette violence-là.

JCR Oui, parce que je pense que la sculpture passe forcément par un geste «violent». On découpe, on frappe, on perce, on déforme, on soude. Le contact avec le matériau est toujours un rapport de force, sauf dans le cas de ready made, *of course*... Quand on découpe ou tape sur une surface le geste est forcément «violent» car on transforme le matériau pour lui imposer une forme. Ce que tu disais tout à l'heure Audrey, la modification des matériaux par rapport à des gestes est exacte, il y a forcément quelque chose de violent dans le geste de la sculpture, que tu connais aussi.

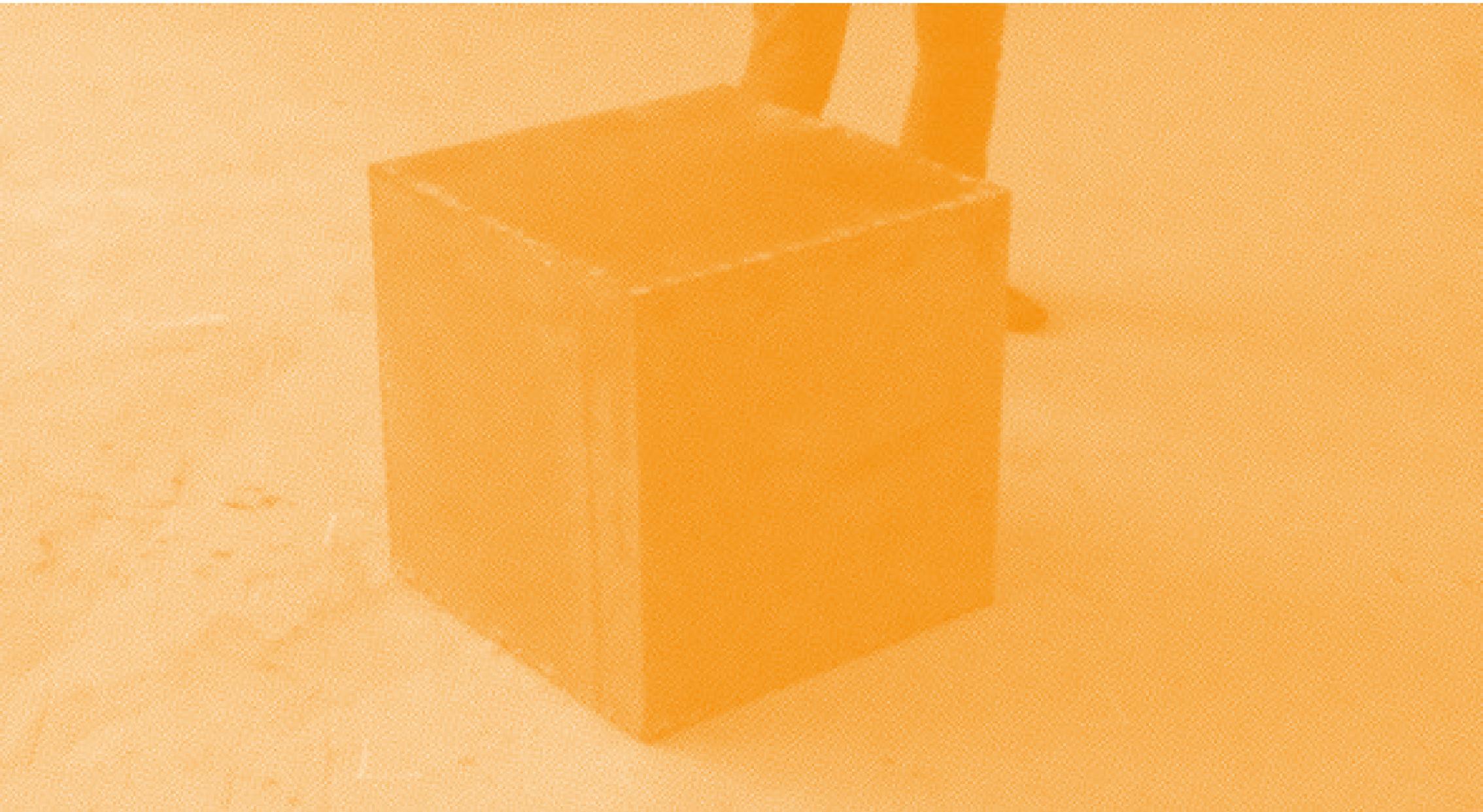
AT Je voudrais revenir en arrière sur la vidéo de Jean-Claude avec les papiers d’emballage froissés et qui se relâchent, et celle de la tortue, qui est à l’envers et qui se retourne.

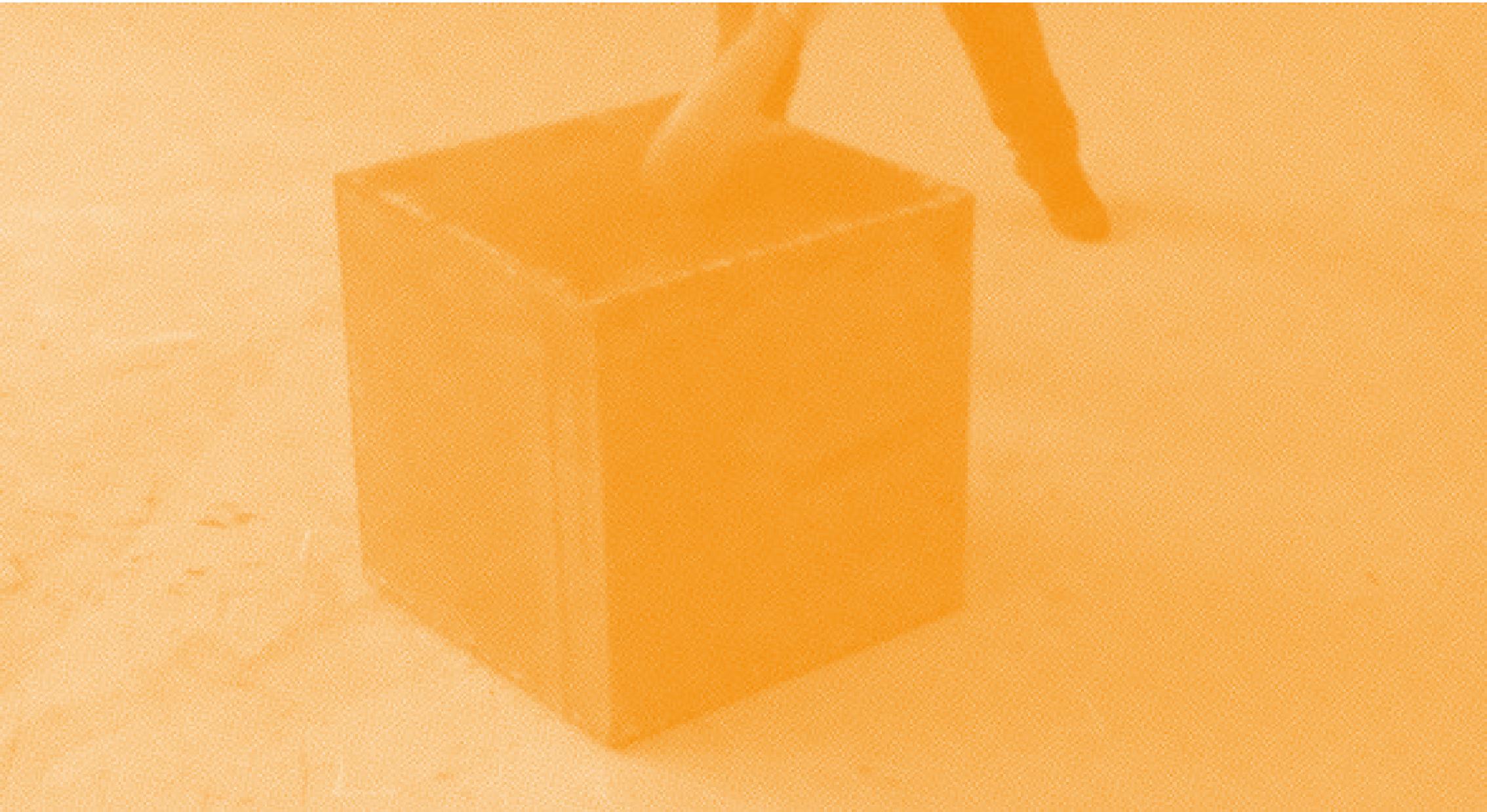
Là il s’agit d’une mise en scène intégrée par le pouvoir de la main qui a la volonté de retourner une tortue, et il y a une forme de violence assez poétique par rapport au geste, comme intention. Le geste on ne le voit pas, comme un geste négatif, ou un geste hors champ... je me demandais... à quel point... la sculpture... le geste peut être violent. Parce que le geste est violent. Et je me demandais s’il est important de parler de violence à propos des travaux de Jean-Claude ?

JCR Le film avec la tortue est un peu « violent » ça je l’assume entièrement. J’ai déjà eu quelques frictions avec des animalistes à cause de cela, quelques mails... J’ai fait d’autres vidéos avec des insectes, avec des cafards qui sur le dos agitent leurs pattes. Il y a bien sûr quelque chose qui ressemble à de la violence, la terreur d’être sur le dos, les quatre fers en l’air. Mais ce n’est pas que cela qui soit visé, c’est aussi la force déployée pour retrouver la position initiale, à la recherche du socle du monde... Tu parlais des papiers de la vidéo « Lastream » qui montre des papiers d’emballage qui se déploient comme des corps qui se détendent. Dans ce travail, le papier est contraint, compressé, puis relâché, il va à la recherche de sa forme initiale, retrouver son espace. Pour la tortue c’est la même affaire, elle est sur le dos et elle ne veut pas y rester, la situation est tragique, cette intention est forcément violente.

AT Et la contrainte n’est-elle pas violente ?

JCR Bien sûr, et chercher à sortir de la contrainte est toujours un peu violent, mais la tortue s’en sort par un geste magnifique, avec une issue heureuse, comme dans le dernier plan avant *The End*.





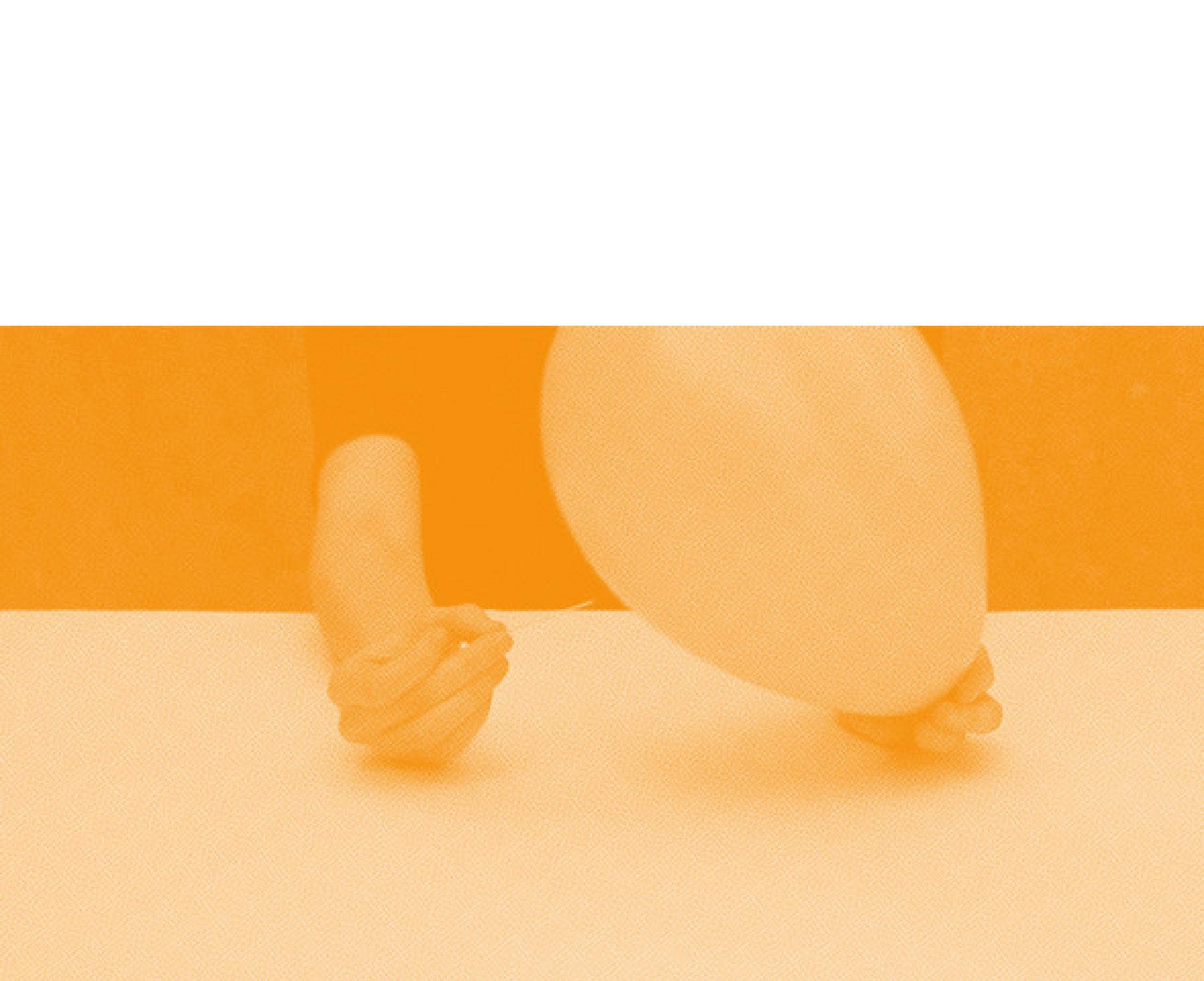
















CHAPITRE IV

« Tout immigrant porte en lui deux langues, deux paysages, un monde duel... La langue maternelle, tu ne la parles pas, elle coule. La langue acquise, tu dois sans cesse veiller à ce que rien d'étranger n'y pénètre. »

Aharon Appelfield, écrivain

dans le film *D'une langue à l'autre*, Nurith Aviv, 55 minutes, 2004

LE CORPS PARLANT

Camille Llobet

Entretien avec Franca Trovato (FT)

FT Nous avons découvert ton travail au 3bisf. La langue des signes était déjà présente dans ta pièce précédente intitulée *Voir ce qui est dit*. La langue des signes de Noha y est très importante. Comment l'idée est-elle venue de cette collaboration ?

CL La collaboration avec Noha El Sadawy (qui est Sourde profonde) est une recherche au long cours. Avec Noha, nous sommes deux étrangères linguistiques et perceptives, c'est une rencontre complexe et passionnante, chaque projet que je lui propose vient d'une intuition « d'étranger ».

La première a été d'observer en parallèle les mouvements du réel et les gestes d'une langue les décrivant, avec la performance *Comment* (2014) : lors de l'anniversaire de l'Art au Mamco, j'ai demandé à Noha de décrire la fête en direct, postée sur un petit escabeau au milieu de la foule.

Nous avons ensuite travaillé sur le caractère « musical » de la description poétique en langue des signes et la capacité de reconstruire une perception cohérente par la langue face à un objet non perceptible avec *Voir ce qui est dit* (2016) : Noha, placée à côté du chef d'orchestre lors de plusieurs répétitions, décrit ce qu'elle voit mais n'entend pas : les 80 musiciens en train de jouer.

- FT La langue comme matériau de création, le dit, le commentaire, la description... quels ont été les prémices dans ton propre travail de ce matériau ?
- CL La langue parlée est le premier outil de reproduction du réel, celle que l'on utilise au quotidien pour tenter de penser et enregistrer ce que l'on observe. Ce phénomène primitif de la formulation d'une perception m'intéresse particulièrement, il infuse toute ma recherche et s'inspire de différentes figures du commentaire et de la traduction: le bonimenteur, cet explicateur de vues en direct des films muets qui devait aider les premiers spectateurs de cinéma à saisir un nouveau système de représentation; l'interprète de langues qui développe des capacités neuronales uniques pour écouter, comprendre, interpréter et traduire simultanément; la voix radiophonique du commentaire sportif qui donne à voir l'action invisible par les variations sonores de sa description.
- FT Le travail, pendant le workshop *Entre deux langues*, a été collectif. Il s'est agi de plusieurs expérimentations, dont certaines ont donné lieu à des pièces d'auteur unique. Cela pose la question de l'auteur. Comment gères-tu cette question avec tes partenaires ?
- CL Pour le workshop, je ne me pose pas vraiment la question de l'auteur, c'est un moment de recherche collectif, de partage d'expérience. Les étudiants ont imaginé seuls ou à plusieurs des situations à tester. Je trouve intéressant de garder le statut d'essais, d'exercices, d'échanges pour ce moment de travail particulier que permet un workshop, c'est ce qui fait sa richesse: pour un temps on laisse de côté sa propre pratique pour réfléchir ensemble. C'est pour cela que je leur ai proposé la forme d'une conférence-performance au MAC VAL: donner une visibilité à une discussion de travail au lieu de faire sa petite expo chacun de son côté. Ensuite les étudiants

peuvent s'approprier ces prémices d'expérimentation et prolonger la recherche dans des œuvres personnelles.

Dans mon travail c'est autre chose. Je travaille plutôt avec des «interprètes» que des «partenaires»: chacun de mes projets naît d'un questionnement à performer et je définis, en premier lieu, les conditions précises d'une rencontre et d'un dispositif d'expérience filmée.

Avec Noha El Sadawy, c'est un peu différent, il y a un travail de collaboration plus important sur la durée: elle a le rôle d'interprète/performeuse mais aussi de spécialiste de la langue des signes et de poète dans le cadre d'une recherche sur la langue qui nous intéresse toutes les deux. Mais je reste l'auteur des œuvres réalisées parce que j'invente le cadre de nos projets, je dirige l'expérience menée comme le ferait un réalisateur avec un acteur et définis la forme des œuvres à partir des expériences filmées.

- FT Tu fais référence aux « modèles » que sont les personnages dans le cinéma de Robert Bresson. Quelle place a l'interprète, le « modèle » dans ton travail ?
- CL J'explore la perception de la parole et du mouvement par le biais d'expériences mettant en jeu et à l'épreuve différents aspects du « corps parlant », à l'instar de Robert Bresson qui cherchait par une répétition excessive de ses « modèles », un automatisme plus proche de la vie réelle que de sa représentation.

La mise en performance de mes interprètes est souvent basée sur un dispositif de reproduction en direct. Dans *Prosoodie* (2013), par exemple, deux interprètes tentent de reproduire en direct avec la bouche, le début de la bande son du film *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone, célèbre pour la complexité de sa texture sonore. Ce procédé implique une extrême concentration et un lâcher-prise, il place l'expérimentateur en situation de non-maîtrise. Paradoxalement,

c'est en le faisant devenir machine, en le faisant échapper à l'intellect, que l'on réincarne un corps et un langage, que l'on en révèle tous les phénomènes discrets.

FT Pour le workshop, l'idée première était de travailler avec deux langues, la langue française et la Langue des Signes Française. Les étudiants Sourds étant trop peu nombreux, nous l'avons élargi à d'autres langues et à d'autres étudiants dont la langue maternelle n'est pas le Français. Je crois me souvenir que les langues étaient au nombre de 11 : Français, Anglais, LSF, Algérien, Kabyle, Coréen, Chinois, Farsi, Espagnol, Allemand et Comorien. Quelles ont été les difficultés et est-ce que quelque chose de nouveau est né de cette multitude de langues ?.

CL Cette proposition *Entre deux langues* vient de mon travail d'écriture sur la deuxième vidéo de *Voir ce qui est dit, Plan séquence*. La description en langue des signes de Noha était intraduisible verbalement et j'ai choisi d'écrire un commentaire en voix-off qui propose une analyse subjective de la performance : imagine des équivalents verbaux de la description signée, précise les traits de construction de la langue et égrène des indices sur la manière dont la signeuse a perçu et retranscrit l'orchestre et la musique. Dans cette vidéo le sens se retrouve entre deux langues, elles deviennent indissociables l'une de l'autre, chacune apportant des possibilités, une richesse qui fait défaut à l'autre.

Nous avons commencé le workshop par une discussion autour de la question : qu'est-ce que l'on perçoit d'une langue étrangère ? Ce qui a été particulièrement intéressant c'est ce que chacun a apporté de sa propre expérience d'une langue étrangère ou maternelle, qu'il s'agisse d'une personne découvrant une autre langue dans le cadre d'un échange Erasmus, d'un étudiant habitant dans un pays étranger depuis plusieurs années pour ses études ou d'un étudiant

ayant un rapport historique et politique avec une langue (je pense notamment aux étudiants algériens d'origine kabyle et aux étudiantes Sourdes). Chacun apportait un regard/une voix différente et le fait d'être entre plusieurs langues nous a demandé d'inventer des modalités de travail et d'échange (avec des traductions multiples en direct par exemple) indissociables des propositions artistiques menées.

FT Au-delà des langues, de leur non-compréhension ou de la traduction, de la transcription, y-a-t-il dans ton approche la dimension culturelle de l'autre ?

CL Je pense que oui, parce que j'aborde de la même manière la rencontre d'une personne parlant une autre langue qu'une personne pratiquant un autre langage et une culture, un milieu éloigné du mien comme les sportifs de *Faire la musique* (2017) par exemple. Je crois que mon travail cherche une manière de rencontrer « l'autre » par l'expérience filmée en se situant entre le documentaire et la performance.

FT Dans tes dispositifs, c'est le corps qui est à voir, à écouter... qui prélève, qui perçoit, qui enregistre, qui retransmet ou retranscrit, le reste du monde lui est dans le hors champ. Est-ce que c'est le réel du monde qui est interrogé, sa traduction ?

CL Dans mes vidéos on est face à face avec ces corps en train de penser, percevoir, dire, transcrire un hors champ. Je suis particulièrement sensible à ce qui n'est pas dit mais suggéré, la part indiciaire des choses, qui incite à l'investigation et à saisir de manière sensible des langages étrangers.

FT Tu fais souvent référence à des études issues des neurosciences, Israël Rosenfield, Oliver Sacks... Quel est ton rapport aux sciences ?

CL *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau* d'Oliver Sacks, décrit un cas pathologique: le docteur P. est incapable de voir les choses dans leur globalité et de les identifier. Son regard circule et se pose sur chaque détail d'un objet, d'un visage sans jamais pouvoir les relier entre eux, se retrouvant «visuellement perdu dans un monde d'abstractions inertes». Ce type de modification du regard m'apparaît particulièrement fécond pour interroger le réel et sa perception. Je me l'approprie comme une posture impliquant une série de gestes et d'expérimentations: description, transcription, codage, fragmentation, agrandissement...

Selon le médecin et philosophe Israël Rosenfield, le cerveau invente ce qu'il perçoit: le mouvement crée un monde de sensations visuelles, tactiles et auditives désorganisées et instables à partir desquelles il faut construire un environnement sensoriel cohérent. Le cerveau fait cela en inventant toute une palette de perceptions: une série de constructions mentales que nous pouvons voir, entendre et sentir lorsque nous regardons, écoutons ou touchons quelque chose. La performance *Voir ce qui est dit* réalisée avec Noha El Sadawy est une mise à l'épreuve poétique de cette hypothèse sur le fonctionnement de la perception: l'orchestre est pour la signeuse Sourde une image confuse, une multitude de mouvements et de variations d'expressions. Face à cet environnement chaotique, il lui a fallu passer par la langue pour organiser une perception éparse.

FT La restitution au MAC VAL du workshop *Entre deux langues* a pris la forme d'une conférence-performance. Qu'est-ce cette forme a apporté de nouveau? Est-ce que c'est une forme qui t'a intéressée et est-ce que tu vas la ré-utiliser à côté de tes dispositifs qui sont plus habituellement des dispositifs de projection? Images, sons et écrans?

CL Le choix de la conférence-performance a été défini par la forme du travail mené pendant le workshop, elle a été passionnante à tester avec les étudiants dans ce cadre précis. Les formes des œuvres dans mon travail découlent de ce qui se joue dans les expériences filmées, c'est un choix après coup, je ne déciderais pas de faire une conférence-performance si cela n'a pas lieu d'être par rapport à un projet précis. Si les performances dans mon travail sont plus souvent filmées que présentées en direct c'est qu'il est nécessaire d'être dans la découverte, le déchiffrement, la tentative, et la caméra permet de capturer un moment précis de l'expérience (balbutiement, épuisement). Je m'arrête souvent juste avant de tomber dans un automatisme de l'exercice.

FT Tu es en train de mettre en place un nouveau projet nommé *Sténoglossie*¹. Lors de ta rencontre avec les étudiants des Beaux-Arts et à partir de leur expérimentation sur la perception des autres langues, autre que leur langue maternelle, comment cette rencontre a-t-elle nourri ta propre recherche et ce nouveau projet?

CL Cette recherche vidéo est une mise à l'épreuve de la forme cinématographique par sa description – à la manière de Perec – mais en passant par une performance orale et la construction d'un dispositif d'expérience filmée. Face à la caméra, l'interprète décrit ce qui se joue sur un écran qu'il regarde, sans son: les yeux enregistrent ce que la voix retranscrit en direct, le corps parlant est réduit à un appareil de réception/diffusion. La description en temps réel replonge la parole dans l'élément de la pure inscription: elle devient

1 *Sténoglossie*: mot inventé dérivé de «Sténographie» (procédé de transcription rapide par un système d'écriture spécial): «Sténo» du grec ancien στενός, stenós «étroit», «resserré», «court» et «Glosse» du grec ancien γλῶσσα, glôssa, «langue».

script. Mais c'est un script en temps réel, fixé dans l'immédiat après-coup de l'image. En somme, une prise de note orale, une sténographie parlée, une *sténoglossie*.

C'est un projet gigogne qui cristallise plusieurs pistes de recherches menées sur une dizaine d'années. Le dispositif de description en direct a été initié avec *Téléscripteur* (2006) où trois interprètes, choisis pour leur mode d'énonciation, ont dû décrire l'intégralité d'un film d'action type (*La chute du faucon noir* de Ridley Scott) choisi pour une histoire de vitesse. Je l'ai ensuite utilisé comme un instrument à partager lors d'ateliers de pratiques amateurs sur une dizaine d'années, m'invitant à en explorer les possibles. Le parti pris de l'expérience filmée comme forme vidéo, la rencontre d'un autre et la manière dont je lui propose de se décaler dans une performance singulière, ont ensuite été expérimentés dans plusieurs projets (*Prosodie*, 2013, *Chorée*, 2014, *Voir ce qui est dit*, 2016, *Faire la musique*, 2017).

Pour *Sténoglossie*, je souhaite rassembler une trentaine d'interprètes, choisis précisément pour la diversité de leurs manières de percevoir et de dire. Leurs spécificités, leurs différences et leurs ressemblances constitueront une collection de descriptions filmées qui seront montées ensemble pour une seule œuvre vidéo. La configuration de ces rencontres définit les paramètres du projet et l'œuvre qui en découlera. Elles seront envisagées par le biais de quatre ateliers de recherche questionnant la modification d'une perception, le potentiel descriptif d'une langue, la sensibilité d'un regard, la mise à l'épreuve d'une parole ou encore les limites du verbal.

Ce projet donne le cadre d'une nouvelle intuition à travailler dans la recherche avec Noha (atelier #2) : la structure syntaxique de la langue des signes, qui se trace en direct dans l'espace, semble plus proche du montage cinématographique temporel et spatial que du flux oral des langues verbales. Nous questionnerons ce rapprochement entre langue et cinéma par le biais du dispositif de description en direct.

Il y aura aussi la poursuite d'une recherche sur la perception d'une langue étrangère (atelier #4). L'idée est de réunir un groupe de spécialistes de la perception d'une langue étrangère (des personnes vivant quotidiennement dans une autre langue que la leur) et d'explorer avec eux les limites du verbal par le biais du dispositif de description en direct. Quand les mots font défaut, qu'est-ce que le corps parlant invente pour dire et décrire ? (Modulation de la voix, expressivité du visage, gestique intuitive du dire...).

Ce questionnement était au cœur du workshop *Entre deux langues* et le temps d'expérimentation et d'échange vécu avec les étudiants a nourri mon propre travail.

Je pense qu'il y a aussi une manière d'envisager l'expérience de l'autre, de sa langue et sa culture que je tente de préciser dans ma manière de travailler et que je retrouve dans les choix et questionnements de PiLAB, et cela pourrait être passionnant de partager ces pistes de recherches avec des étudiants, dans le cadre spécifique de PiLAB.

QU'EST-CE QUE L'ON PERÇOIT D'UNE LANGUE ÉTRANGÈRE ?

Conversations d'atelier avec Won Jin Choi (WJC),
Marine Comte (MC), Mélanie Joseph (MJ), Yuhang
Li (YL), Suzon Magné (SM), Omar Rachedi (OR),
Flore Saunois (FS), Aboudou-Hassani Takim (AHT)

«... Il n’y a pas à choisir entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde. Il y a, il n’y a, qu’à s’inquiéter du entre...»

Extrait de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*,
Éditions de Minuit, 1992, Georges Didi-Huberman

- SM** On perçoit la vitesse des sensations, des sentiments. L’expression du visage nous donne des indices comme une couleur ou des formes... Informations données par l’inclinaison de la tête ou les mains qui se tordent...
- MJ** Je regarde les mouvements des lèvres. Elles bougent plus ou moins vite. Entre articulation et intimité : cela m’effraie ou me gêne. Ralentir sa voix est un effort pour s’adapter qui me semble bizarre. Les regards sur la bouche c’est comme s’embrasser. Le ralenti est très sensuel.
- YL** À la poste, comme je ne comprends pas, l’agent parle plus fort.
- OR** Il y a une angoisse fabriquée par le passage d’un langage à un autre. L’interprétation d’un autre langage crée un nouveau sens. Mon apprentissage du français est passé par la description des objets. Lorsque le champ lexical n’est pas assez riche, je décris par des caractéristiques physiques simples et quand il n’y a plus de mots je dessine. Je pense avec plusieurs langues, il y a un interprète dans ma tête.
- YL** Je ne parle pas très bien mais je remarque qu’il y a des mots qui ne servent à rien : du coup, en fait... ou des codes : bonjour, ça va... Ce sont des liens, ils montrent l’enchaînement

des idées. Dans mes rêves je parle français et il y a visuellement des murs.

- AHT** On comprend par les gestes involontaires. Exemple d’un film indien vu et compris par le geste. On comprend comme les enfants.
- WJC** Enfant j’écoutais d’une cassette en anglais : *the boy on the rock*. J’apprenais l’anglais par la répétition, la reproduction du son... je ne pouvais pas savoir si la phrase était grammaticalement correcte. C’est l’intonation qui indique le type de discours.
Mon projet est d’écrire tout ce qui est dit autour de moi, n’importe quoi parce qu’il y a des incompréhensions. À la préfecture, l’écoute d’une conversation entre deux africains est comme une fiction pour moi.
- MC** La similitude du son rappelle-t-elle inconsciemment un sens qui existerait dans la langue maternelle ? Ce qui m’aide c’est l’expression du visage.
- FS** Quelques fois on comprend aussi par empathie. Mais comment rendre compte de ce trou sur le papier ?

UNOTRO chose

Compandtrou

je jze beuhff

TOU TOU TOUAAH
TOU penze quoi



BOUCHE SUSPENDUE [PROTOCOLE]

Mélanie Joseph

Le souvenir de l'apprentissage de la langue française par le biais de l'articulation exagérée de l'orthophoniste me marque encore. Je voulais dans un premier temps filmer cette énorme bouche poulpesque. Je voulais rassembler chaque ressenti à chaque fois que quelqu'un faisait l'effort d'articuler face à moi. Les visages de personnes adultes face à un enfant. Cette pluralité de bouches intimes et envahissantes. Le tout en un. L'idée est de transformer cette bouche en un geste.

Les étapes

- Filmer un visage en gros plan avec un dispositif inclus (ici la caméra avec l'écran qui filme lui-même la bouche du visage). Cette personne lit un extrait d'un chapitre d'un livre de Merleau- Ponty. Livre absent de la vidéo.
- Faire deviner par le biais de la lecture labiale le texte prononcé à une personne Sourde.

Le texte utilisé lors de la performance filmée: *Le corps comme expression et la parole, Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty

« La possession du langage est d'abord comprise comme la simple existence effective d'images verbales, c'est-à-dire de traces laissées en nous par les mots prononcés ou entendus. Que ces traces soient corporelles ou qu'elles se déposent dans un "psychisme inconscient", cela n'importe pas beaucoup et dans les deux cas la conception du langage est la même en ceci qu'il n'y a pas de "sujet parlant". Que les stimuli déclenchent, selon les lois de la mécanique nerveuse, les excitations capables de provoquer l'articulation du mot, ou bien que les états de conscience entraînent, en vertu des associations acquises, l'apparition de l'image verbale convenable, dans les deux cas la parole prend place dans un circuit de phénomènes en troisième personne, il n'y a personne qui parle, il y a un flux de mots qui se produisent sans aucune intention de parler qui les gouverne. Le sens des mots est considéré comme donné avec les stimuli ou avec les états de conscience qu'il s'agit de nommer, la configuration sonore ou articulaire du mot est donnée avec les traces cérébrales ou psychiques, la parole n'est pas une action, elle ne manifeste pas des possibilités intérieures du sujet: l'homme peut parler comme la lampe électrique peut devenir incandescente. »

Bouche suspendue [script]

Traduction par la participante-traductrice Sourde

« La piti ou la sapanquecomment ça..... effet ilfait mal.....sentir de ça..... ho pas les mots.....ho....entends tu ce soit.....holà.....sans titane....pitch.....solafein....beaucoup... talisanisohol ... ressentit....il n'y a pas....parlant.....la papeterie....ou la...la tateti..... par la mota... l'articulation...ou bien....

c'est ça.... en teich..... sentions là.....la partition.....n'est pas vrai là.....pffff.... sans tissu..... la parlo masse..... encense.... personne parle.. fofi faut... tion...parler..... des mots.... on sent qu'enbo...les facteurs..... c'est ça... endors... la fessio..... articulaire... et donner... faire si... d'où la parole..... n'est pas du tout.... dit....c'est pas.... ou les.... peut parler...pour la langue....porte-fait... »



GANT ROUGE,
LONGS DOIGTS,
GANT PISTOLET,
BAGUE 3 DOIGTS
(1), BAGUE 3
DOIGTS (2), GANT
DISLOQUÉ

Suzon Magné

Crocheter est aujourd'hui un art textile quelque peu désuet. La technique traditionnelle ne m'a jamais été transmise, j'ai dû apprendre seule. Par instinct, je fais donc évoluer la maille autour de mes extrémités dans un geste manuel de façon spontanée. Je déforme et contraint par la maille. Grâce à cette technique qui structure s'apparentant aux ouvrages de dames, je crée un objet non normalisé, perturbant, vraiment handicapant.

La maille sur la peau crée une frontière avec l'extérieur pour protéger l'épiderme et elle le rend moins sensible. Je me suis focalisée sur la main car en plus d'être la partie de soi qui rentre le plus en interférence avec notre champ visuel, c'est aussi la plus



utilisée au quotidien : écrire, créer ou encore appuyer notre parole. Dans sa fonction multiple constamment sollicitée, l'anatomie de la main est complexe. C'est pour moi une ressource intarissable de création et de réflexion.

J'ai rencontré la langue des signes en arrivant aux Beaux-Arts de Marseille cette année. Je l'ai de suite adorée. J'aime son expressivité et ses nuances. Je ne la connais encore que de façon superficielle car notre rencontre est récente mais elle me semble correspondre à ma façon de réfléchir en images.

C'est ainsi que je lui ai confié mes ouvrages. Je voulais confronter ces drôles de gants à la gestuelle qu'implique la LSF et voir en quoi cela les active ou non. Est-ce que cela agit comme une patate chaude dans la bouche lorsqu'on parle ou comme un accent du Chnord ou encore une transformation vocale numérique ?

C'est pour que l'esprit qui a grandi par le prisme de la langue des signes s'exprime que je n'ai donné aucune instruction ni de script. J'ai montré comment porter mon crochet et lui ai demandé comment elle le ressentait, à quoi cela lui faisait penser.

C'est la diversité de lecture que proposent ces *drôles de gants* qui ne cesse de m'intéresser.

CHAPITRE IV

QUELLE LAOH, QUELLE LANGUE? [PROTOCOLE]

Won Jin Choi

La forme originale de ce projet sonore est un texte du dialogue écouté que j'ai directement écrit dans un carnet au moment de la conversation. Ainsi, j'ai directement noté cette conversation entre deux personnes qui parlent en français avec un accent africain. Ensuite, la discussion se réalise dans la voix de deux femmes, qui parlent français mais avec un accent coréen. Le « français déformé » devient le langage commun qui fait le pont entre les deux cultures différentes.

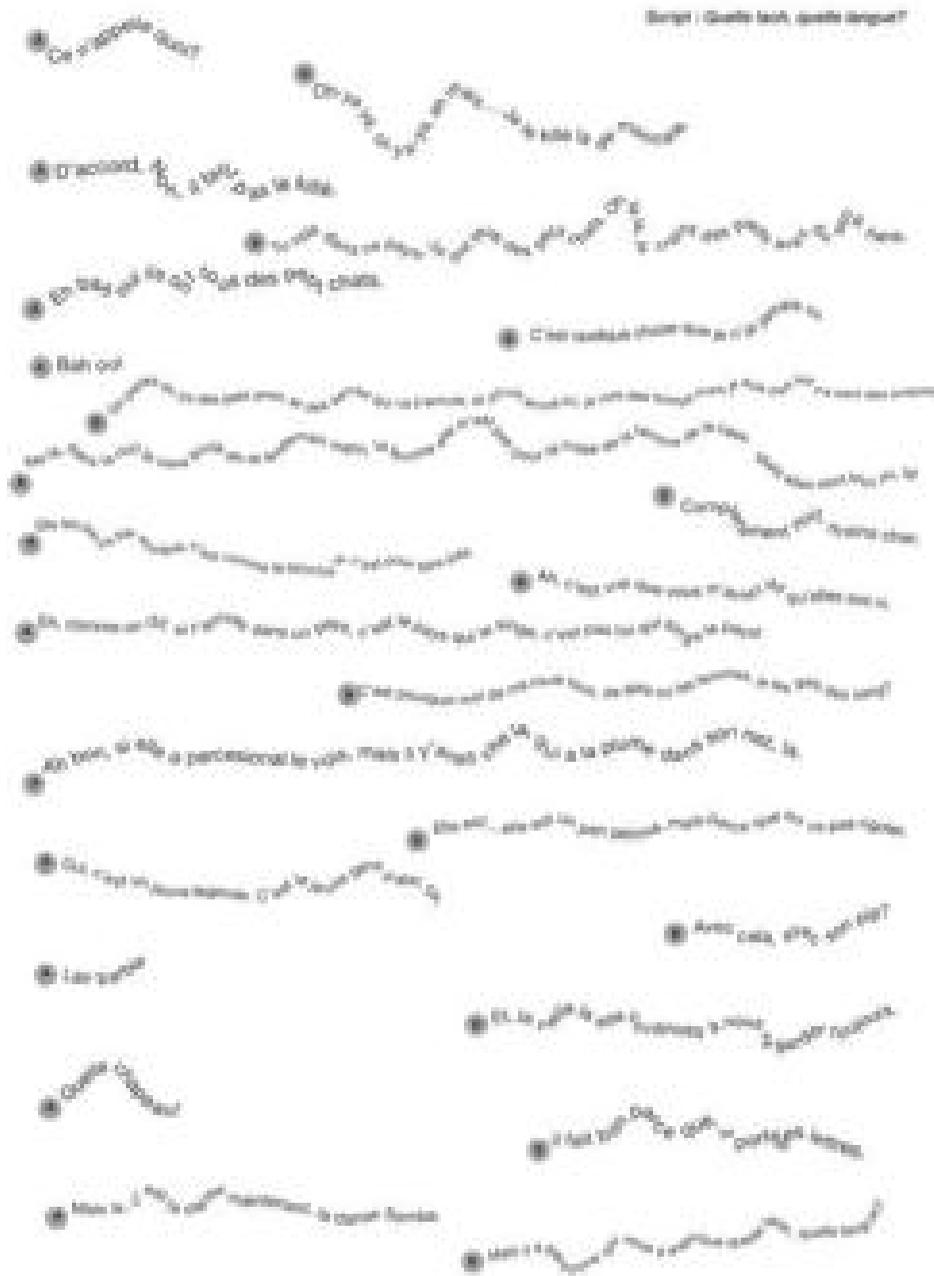
J'ai retranscrit comme j'ai pu, avec ma compréhension, j'ai certainement oublié des mots (entre parenthèses, on écrit moins que l'on parle) et certainement ajouté ma façon de penser.

J'ai donc un texte qui, pour sûr, est déjà différent de la discussion originale.

Ainsi le discours va être déformé en trois fois. Et puis encore, déformé une dernière fois par le spectateur. Effectivement, chacun va percevoir le texte différemment de par son vécu, sa culture, son environnement, son âge, son intelligence...

Retranscrire en direct un dialogue en tant qu'étranger.

J'ai retranscrit leur dialogue, puis il a été retranscrit par l'interprétation des deux acteurs, et enfin, le dialogue est retranscrit par les spectateurs. Ils vont percevoir ce dialogue différemment par rapport à leur histoire, leur origine, leur intelligence, etc.



CHAPITRE IV

“UNE LANGUE ÉTRANGÈRE”

Yuhang Li

On est parti d'une question.

“une langue étrangère”

à partir de quand le sens entre dans l'oreille?

filling words (le mot pour remplir le silence, le mot n'est pas performatif)

alors enfin du coup en fait tu vois

à partir de quel moment on dirige une langue? Dans le rêve

chinois

les rêves en français

anglais

feedback:

one—another

/ \

\ /

another—one

chaque personne parle une langue différente

chacun est une source,

on utilise les autres,

on est utilisé par les autres.

Le fait est que les autres ne comprennent pas ma langue,
je joue avec leur confiance en moi.

躲猫猫

à cache-cache

ce qui doit être caché pendant le processus.

dans la discussion sur notre projet il ne faut pas tout dire,
surtout avec notre source.

pour que ce qu'on attend arrive spontanément
comment faire voir le processus?

CHAPITRE V

MÉMOIRE ET LANGAGE

Flore Saunois

En 2016 j'ai participé à un workshop avec Camille Llobet, organisé dans le cadre de PiLAB.

Voici le fil – non linéaire et ramifié – de réflexions amorcées au cours de ces quelques jours « Entre deux langues ».

Cette thématique résonnait avec certains pans de mon travail : observer ce qui advient lors du passage d'un objet (texte, concept, image...) d'une langue à une autre, d'un langage – ou encore d'un médium – à un autre ; observer ce qui se joue dans cet interstice, au cours de cette action – traduction, adaptation, transposition...

J'avais tout d'abord dans l'idée d'observer les effets sur le langage de la répétition, encore et encore, d'une même histoire. Mon hypothèse de départ était la suivante : plus on la raconte, plus on fixe sur celle-ci des mots précis, que l'on réutilise par la suite – et peut-être cherche-t-on plus à les retrouver, au fil des répétitions, que l'histoire elle-même... Ne modifie-t-on pas ses souvenirs, ses idées, en fonction de ces mots posés à posteriori ? Ne s'y conforme-t-on pas, quelque part, en définitive ?

Mémoire et langage, donc. Je demandais à deux personnes de me raconter leur souvenir le plus ancien, planifiant de réitérer chaque jour l'opération. Afin de conserver au plus près leurs récits, je les enregistrais. Il me semble que, ayant conscience que ses paroles seraient utilisées, l'enregistré était plus attentif à la restitution de son récit... Mon écoute s'en trouvait elle aussi modifiée. Plus

que l'effet de la répétition, c'est la façon de raconter, ou bien la nature du souvenir, qui ont attiré mon attention.

En parallèle, j'ai entrepris une retranscription de ces enregistrements. Comment rendre à l'écrit, le plus fidèlement possible, l'oralité? Comment rendre compte de ce qui à l'oral est implicite – comme une sorte d'empathie entre les interlocuteurs permettant des ellipses dont la langue écrite ne saurait s'accommoder, contrainte à les expliciter.

J'ai tenté de mettre au point un système de notation témoignant de l'intonation, l'accentuation, les hésitations, allongements de voyelles, tout ce qui tient de la prosodie...

Les récits de G ont cette particularité qu'ils observent la façon de raconter le souvenir, sa nature, son statut, tout autant qu'ils racontent, dans un même mouvement, le souvenir lui-même, les deux intrinsèquement liés.

G observe le cours de sa pensée et de son discours au fur et à mesure qu'il les déroule, produisant un commentaire autour de son récit. Cela faisait écho avec ma manière d'écouter, sur le fil entre l'écoute, et l'observation de cette écoute.

J'entrecoupais la retranscription de ses souvenirs de mes commentaires, venant, comme dans un effet de mise en abyme, commenter son commentaire.

Pendant l'enregistrement des récits de S, une phrase m'avait frappé: « Je me rappelle plus le terme qu'il a pu utiliser... ». Avant toute réécoute, j'ai écrit à ce propos: Je perçois la durée des silences, les secondes qui s'égrènent dans l'enregistreur – je me les figure; j'écoute le discours autour et pas l'histoire vraiment.

Il y a profusion de mots. Rapides et clairs.

J'entends les conditions d'enregistrement – les bruits alentour, les pas qui approchent et les voix qui éclatent au loin. Un papier jeté dans la poubelle.

Je me souviens qu'il y a un mot autour duquel cela tourne, un mot déclencheur, qu'elle ne retrouve pas. Elle parle de ce mot qui est le moteur du souvenir, mais qui n'est plus présent que par l'action qu'il a engendrée. Le mot en creux.

L'action, comme retraçant en creux les contours du mot responsable. Le discours autour du mot manquant. Le souvenir du mot absent, perdu.

Je perçois des gestes pendant qu'elle parle: les petits papiers plastifiés, froissés entre les doigts au fond des poches lorsque l'histoire culmine et qu'elle touche le fond de la piscine, assommée, sonnée, car elle a suivi le conseil: le mot prononcé dont elle n'arrive plus à se rappeler.

Par la suite, je me suis aperçue qu'avant cette phrase précise où elle ne « [se] rappelle plus le terme » – alors que mon attention se focalisait sur une infinité de détails autres que son récit – elle abonde de mots qui tous le décrivent!... Quand l'évocation furtive, dans le récit, d'un déficit de mémoire fait d'un trait balayer l'abondance de détails.

Mémoire et langage...

SIGNIFIANT ET/OU SIGNIFIÉ?

*Primavera
Gomes Caldas*

En signifiant.

Je me souviens d'une discussion lors d'une séance de travail où, échangeant avec l'artiste Imogen Stidwothy et la théoricienne Anna Dezeuze sur la propagation de certains gestes tel que le bâillement, nous nous étions arrêtées brusquement en nous rendant compte d'un geste que nous avions toutes les trois de manière ininterrompue : l'acquiescement accompagné d'un hochement de tête et d'un "hmm" significatif.

Sur le coup, nous nous étions étonnées de sa fréquence et de son automatisme et du fait qu'il était complètement genré, ne se manifestant que chez la femme. De là était partie une discussion sur les comportements attendus chez la femme (et donc stéréotypés) et du sens d'énonciation et de lecture dans une conversation (d'homme à femme, de femme à femme et de femme à homme).

Au delà de la pièce qui en a résulté qui était un enregistrement sonore de ses éléments périphériques de conversations mis en espace, quelque chose m'intriguait réellement. À ce moment là, je n'étais pas en capacité d'explorer cette brèche à peine entreouverte.

Depuis, des éléments de réponses sont venus à moi. Ce qui m'avait réellement intrigué à ce moment-là, était ce qui m'avait forcée, malgré tous mes efforts, à acquiescer. Quelle était cette

entité qui, malgré moi, malgré une éducation éclairée sur les carcans sociaux et culturels, malgré une conscience certaine d'effectuer ce geste, me faisait le répéter sans pouvoir y échapper?

J'étais, en fait, aux balbutiements de préoccupations profondes sur le fonctionnement des systèmes humains et de la manifestation de leurs spécificités dans des gestes, images et signes distincts.

Des enjeux profonds de PiLAB quant aux fondements de l'écriture plastique et sa réflexion.

L'écriture plastique m'a longtemps posé problème en tant qu'elle demandait de savoir ce qu'était l'être artiste et ce qu'était le geste artistique. Qu'est-ce que je dis? Comment je le dis? Par quel moyen? Pourquoi?

Se questionner sur le langage revenait à poser ces questions sous un angle plus spécifique. Qu'est-ce que je pense? Est-ce que la pensée vient avant le mot? Qu'est-ce que je dis? Qu'est-ce qui transporte ce que je dis? Des questionnements s'avérant très proches de l'éternelle problématique du « fond et de la forme » au cœur de la pratique plastique.

Et quand on continue de questionner le langage, la perméabilité avec les questionnements du geste artistique s'accroît. Est-ce que ce que je pense et ce que je dis sont une seule et même chose? Sont-ils spécifiques? Me précèdent-ils? De quoi sont-ils issus?

Très vite, des corrélations se font avec les notions de présentation et de représentation. Est-ce que le signifiant illustre le signifié? Est-ce que l'image du cheval porte l'idée du cheval? Est-ce que la ligne supporte un concept ou bien est-elle en elle-même concept?

Toutes ces questions sont-elles spécifiques à un groupe social ou sont-elles universelles?

Durant les premières années, me questionner sur le langage a d'abord été, me questionner sur ma place dans le contexte où nous nous trouvions. C'est-à-dire la position d'étudiante (au féminin), étrangère malgré une langue commune (le français), au milieu d'autres étrangers, et inapte à me faire réellement comprendre, où à comprendre l'autre du fait d'un fossé culturel certain. Puis avec le

temps et la réflexion, je suis devenue un genre au milieu d'une institution, en début de XXI^e siècle, issue d'un passé colonial, soumise à un système répressif issu d'une multitude de causalités.

Me questionner sur le langage a donc été, en premier lieu, définir ma position.

Puis confronter cette position à l'autre, c'est-à-dire remettre en cause cette dernière et comprendre la relativité profonde de tout ce qui existe. C'est peut-être un des piliers de mes acquis à PiLAB : les questions n'ont pas de réponses parce que tout est relatif. Ici je n'entends pas dire qu'il n'y a pas de réponses mais bien que, s'il y en a, elles sont issues d'un point de vue parmi d'autres.

Les questions de traduction en sont l'exemple type et un des sujets les plus fascinants. Elles parlent d'altérité, d'histoire, de causalité. Elles cartographient, à plusieurs échelles, des mythes, des événements, des faits et mettent à jour des points sombres, des histoires volontairement oubliées ou perdues, des fondations ensevelies. Tous les mécanismes de la machine humanité, de la machine du vivant, de la machine de l'existant se manifestent dans des éclats de verre auxquels personne ne fait attention.

Une histoire de gestes, de lignes, d'images et d'oralité.

Il y a aussi eu un travail performatif et vidéo que l'artiste Imogen Stidworthy lors de son premier workshop avait partagé avec nous (*Them*, Artur Zmijewski, 2007). L'action se déroulait en Pologne. L'artiste avait réuni dans un espace désaffecté, quatre groupes de personnes d'identités politiques différentes (à l'image de celles qui cohabitent en Pologne) : une association de catholiques conservateurs, des activistes sociaux de gauche, la jeunesse polonaise, un groupe de jeunes juifs. Il a mis à disposition de chacun une grande toile et des outils afin d'intervenir dessus de la manière désirée. Il avait alors proposé à chacun de représenter sur la toile ce qui définissait leur valeur et leur vision du monde. Une fois fait, chaque groupe devait intervenir sur la toile de son voisin sans restriction. Les premières interventions étaient consensuelles et réservées et plus le temps passait plus elles devenaient agressives et violentes jusqu'à en venir aux mains et aux armes.

Cette vidéo est restée marquée dans ma mémoire. Sans réellement comprendre pourquoi, à ce moment-là, rien n'était aussi fascinant. Encore aujourd'hui elle reste une référence si ce n'est une empreinte se rappelant à moi régulièrement. Car plus qu'une pièce dérangement et oh combien pertinente, elle m'a profondément posée question. Qu'est-ce que l'artiste? À quoi sert-il? Où se trouve son geste? Mais aussi: quel est mon propos? Pourquoi celui-là et pas un autre? À quelle fin? Comment est-ce que je définis mes gestes face aux autres? Pourquoi je fais ce que je fais quand je pourrais faire autre chose?

Je ne me situe pas dans le champ de l'art. Ou plutôt, je ne me sens pas appartenir spécifiquement au champ de l'art. Je suis à l'endroit où je pose des questions, où les angles de vues sont multiples et divers, où le doute est roi et où tout peut être remis en question. De ce fait, mes gestes sont ceux du chercheur et ma fonction celle d'une personne perpétuellement en recherche.

Pourquoi fonctionnons-nous comme nous le faisons? Pourquoi certains gestes? Pourquoi certains récits? Pourquoi la vérité? Pourquoi le correct? Pourquoi la violence?

Exactement comme ce hochement de tête redondant et inlassable, il y a quelque chose d'irrésolu, d'inadéquat. Et c'est très certainement cette inadéquation, ce mouvement qui essaie d'être au bon endroit, d'être juste sans jamais y arriver (et qui finit par être juste en étant au mauvais endroit) qui a construit les fondements de ma pensée et de ma pratique aujourd'hui.

CHAPITRE V

LANGUE MODULAIRE

Marine Comte

Rapport de diplôme 2018, extraits

Christine Sun Kim est une artiste Sourde américaine. Ses projets questionnent le son. Elle mène une recherche sur le volume sonore à partir de différents matériaux. Ses expérimentations auditives et visuelles prennent la forme de performances. Ses actions artistiques sont à la fois chaotiques et poétiques. Elle est toujours à la recherche de nouvelles stimulations qui contribueront à de nouvelles sensations. Son approche a une influence très importante sur mes projets.

Étant Sourde, je ne perçois pas les flux sonores. Donc Je m'intéresse au monde virtuel dans lequel nous créons des informations complémentaires et sans limites. Mes recherches questionnent la retranscription imagée du son, suivant le contexte: comment peut-on percevoir autrement et visuellement les flux sonores? Je mène une réflexion sur les possibilités matérielles de rendre visible le son en élaborant différentes formes graphiques, différents aspects, différents degrés colorés...

Quand le son et la vue se rencontrent et se mélangent, cette homogénéité sensorielle se nomme la synesthésie.

Dans mon espace silencieux, j'entends avec mes yeux, j'entends avec mon corps. Le silence pousse à amplifier mes sensations. Je perçois sensiblement des vibrations qui m'entourent.

Ce « mémorandum » est à la croisée du sensoriel, de la linguistique et de la re-conceptualisation.

Mon espace-temps s'est structuré par l'épilinguisme. Une langue s'est endormie profondément en moi. Cette découverte a stimulé une nouvelle identité, une culture ethnique, une langue tridimensionnelle. Une porte s'est entrouverte vers un nouveau monde, une nouvelle conscientisation. Ce passage tonifiant (errant) m'a marqué totalement. C'est pourquoi je voudrais intégrer instinctivement cette épaisseur dans le design.

Mon parcours universitaire est tracé de déambulations entre les réflexions, la culture du soi, les expérimentations. Ce qui m'a permis de construire ma perception relative au design. Le design c'est l'art d'étudier des limites et de chercher à les dépasser, l'art de développer la relativité entre l'humain.e et l'objet, l'art de puiser des éléments d'autres domaines et de les intégrer dans le design, l'art de se confronter à une erreur et de toujours la considérer comme une nouvelle clé. Ce rapport de diplôme est le fruit de mes réflexions.

« Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui... Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile »

Phénoménologie de la perception, Maurice Merleau-Ponty

PEUPLE EXPOSÉ

Mélanie Joseph

Étudier six ans aux Beaux-Arts de Marseille m'a permis d'explorer des concepts comme les rapports de domination, la biopolitique, l'altérité et la violence institutionnelle. Lors des workshops comme *Frontière du langage* de Imogen Stidworthy ou *Point It* de Valérie Mréjen, organisés dans le cadre de PiLAB *Création*, j'ai rencontré non seulement des artistes reconnues mais aussi des idées. Avec Imogen, nous avons exploré ce qui ne peut pas être dit, c'est-à-dire les limites de nos langages suite aux accidents, traumatismes ou handicaps. L'indicible wittgensteinien, l'ineffable. Selon Luce Irigaray : « Donner le lait maternel c'est donner sa langue au bébé ». Un don qui ne peut pas être ingéré parce que langue étrangère. La réaction du bébé sera le rejet avec l'acte de vomissement. La différence entre langue et langage a été pointée lors de nos échanges. J'ai remarqué les différentes hiérarchies entre certaines langues. Ce qui m'a amené à appréhender l'idée des relations de pouvoir, notamment entre la mère et son enfant ou bien entre la norme adoptée et les minorités plus ou moins visibles. En me nourrissant de la pensée de Michel Foucault, notamment sur la relation de pouvoir, j'ai pu approfondir mes idées sur les rapports de force, plastiquement. Ma pratique artistique se situe autour de la performance vidéo, l'installation et parfois la photographie. Je m'interroge sur les gestes du quotidien. En particulier, les gestes d'apparence inoffensifs. Lorsque je creuse davantage, ces gestes-là contiennent une part de violence. J'y retrouve un écho.

Quelle est donc la forme, la limite de cette violence interpersonnelle? Quels sont ses effets? Quatre ans plus tard, dans le cadre du workshop *Entre deux langues*, mené par Camille Llobet, nous nous sommes intéressés à ce qui peut être traduit ou pas; aux langues forcées; faire passer une idée malgré l'inaccessibilité d'une langue étrangère. Traduire c'est, en chinois, un "échange de tissu brodé". Et par cette manière, différentes versions de l'idée sont données.

Et pourtant, pour la langue des signes, l'écriture est manquante. Ce qui a pour conséquence la non-reconnaissance et l'illégitimité. Une langue ne renferme pas seulement un langage mais aussi une culture, une histoire commune. Le peuple Sourd n'a pas d'histoire car il n'a pas d'écriture et donc de légitimité. Ce peuple est en processus permanent d'effacement. Comme le dit Georges Didi Huberman, le peuple Sourd est un peuple exposé à disparaître. Ces débats que j'ai eus au sein de l'atelier de recherche et création m'ont poussé à vouloir amorcer une thèse. Le thème de ma thèse portera sur le peuple Sourd entre fiction et réel. Deux objectifs sont proposés: d'une part, il est nécessaire de (re)construire l'histoire des Sourds afin de pouvoir la diffuser et la transmettre aux générations à venir. D'autre part, il convient de s'interroger sur l'évolution de la manière de construire les représentations sur les Sourds et de questionner les effets induits par la manière de les considérer et/ou de les déconsidérer dans les mondes sociaux. Pour ce faire, j'ai choisi de mener deux disciplines: la sociologie et l'art plastique, afin de permettre, pour ce futur travail de recherche, « la confrontation avec les matériaux, les archives et les témoignages, pour susciter un dialogue autour des gestes de la collecte, des méthodes d'enquête, des formes d'écriture et d'exposition. Ma démarche consiste davantage à décroiser les discours qu'à interroger la spécificité de nos recherches respectives. L'enjeu est de penser la recherche en dehors des frontières disciplinaires afin d'offrir la possibilité de déplacer son regard sur ses objets et ses pratiques ».*

* Extrait du programme du colloque *La position du chercheur, rencontres indisciplinées : arts et sciences sociales* organisé par Vanessa Brito, Jean-Roch Bouiller, Aude Fanlo et Boris Pétric en 2017 à Marseille. Une co-production Mucem/Beaux-Arts de Marseille – ESADMM (programme de recherche Le Bureau des Positions)/EHESS Marseille – Centre Norbert Elias (Fabrique des écritures innovantes en sciences sociales), en partenariat avec le Réseau cinéma des écoles supérieures d'art, les Musées de Marseille et l'Ambassade des États-Unis d'Amérique.

VIDÉOGRAMMES :

<i>Sans titre</i> 0'58 2014 Aboudou-Hassani Takim	32-34
<i>Cocotte contre attaque</i> 2'11 2014 Audrey Taguet	74-81
<i>Va t'en#4</i> 1'32 2017 Mélanie Joseph	82-85
<i>Blocs ballons primaires</i> 1'18 2014 Audrey Taguet	86-93
<i>Sans titre</i> 1'10 2017 Aboudou-Hassani Takim	110-113
<i>Bouche suspendue #3</i> 3'25 2017 Mélanie Joseph	118
<i>Longs doigts</i> 2'06 2017 Suzon Magné	122

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION :

Pierre Oudart

Directeur général des Beaux-Arts de Marseille – ESADMM

IMPRESSION :

Imprimerie CCI, décembre 2018 à 200 exemplaires.

ISBN : 978-2-907830-41-6

Prix : 25 euros

Les Beaux-Arts de Marseille – ESADMM

École supérieure d'art & de design Marseille-Méditerranée

184 avenue de Luminy CS 70912 13288 Marseille Cedex 09

www.esadmm.fr



*"Pi", en Langue des Signes Française : spécifique à...
PiLAB Création : ce qui est spécifique d'un laboratoire
de création.*

*Désignée en 2005 « site pilote » par le ministère de
la Culture, Les Beaux-Arts de Marseille – ESADMM
met en application des modalités particulières
d'accompagnement et d'accueil d'étudiants sourds
et malentendants.*

*Le programme comprend des actions pédagogiques
rassemblées dans PiLAB CRÉATION, et des dispositifs
spécifiques permettant l'accès des étudiants sourds
aux études d'art. L'objectif général est de construire
des pistes de réflexions artistiques, linguistiques et
sociales, conditions véritables d'une mixité culturelle
sourde et entendante.*

*Avec le soutien du ministère de la Culture et la Direction
régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-
Côte d'Azur.*