

## Art, politique et langue des signes

*Chink : chantier de création sonore et visuelle*, Strasbourg, 28 novembre 2009

Florent Schmitt et Pierre Schmitt

Numéro 108, printemps 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63953ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Schmitt, F. & Schmitt, P. (2011). Compte rendu de [Art, politique et langue des signes / *Chink : chantier de création sonore et visuelle*, Strasbourg, 28 novembre 2009]. *Inter*, (108), 52–55.

# Art, politique et langue des signes

PAR FLORENT ET PIERRE SCHMITT

Nous disons qu'il n'y a pas d'homme ou de femme « anormal » ou « handicapé », mais qu'il existe des personnes et des modes d'être différents. Les étiquettes agissent comme des mini-prisons où chacun de nous est défini par un niveau donné d'impuissance. Or ce qui nous intéresse, c'est la puissance, la liberté. Un handicapé n'existe que dans une société qui accepte la division entre forts et faibles. Refuser cela, qui n'est autre que la barbarie, c'est refuser le quadrillage, la sélection inhérente au capitalisme. C'est pour cela que l'alternative implique un monde où chacun assume la fragilité propre au phénomène de la vie et où chacun développe ce qu'il peut avec les autres et pour la vie. La lutte pour la culture des sourds, qui a su faire exploser la prison de la taxinomie médicale, celle contre la psychiatrisation de la société et tant d'autres encore, loin d'être de petites luttes pour un peu plus d'espace, sont de véritables créations qui enrichissent la vie.

MIGUEL BENASAYAG, DIEGO SZTULWARK<sup>1</sup>



Cet extrait est tiré du fascicule du spectacle *Chink : chantier de création sonore et visuelle* présenté à Strasbourg, en novembre 2009, dans la continuité d'une brève résidence où artistes sourds et entendants s'étaient rencontrés autour de la musique, de la langue des signes et de l'expression corporelle. À l'instar du spectacle, ce texte visait à interpeller les spectateurs en les invitant à s'interroger dans un même mouvement sur la place de la langue des signes et des sourds dans notre société ainsi que sur la portée et l'enjeu de la démarche artistique à laquelle ils assistaient et prenaient part. Le projet *Chink* se voulait chantier, espace ouvert d'expérimentation où réflexion et action ne sont amorcées et entamées qu'afin d'être poursuivies, étendues et partagées : c'est l'objet de cet article.

À partir de cette expérience particulière et de l'engagement qu'elle revêt à nos yeux, nous proposons donc d'interroger les relations entre art et politique autour de la question des pratiques artistiques qui revendiquent la rencontre et la collaboration comme enjeu de la création. Après avoir discuté de ces enjeux, nous évoquerons dans quelle mesure nous jugeons que tout art est engagé. Cette prise de conscience effectuée, nous exposerons la nécessité de l'agir qui en découle pour l'artiste qui souhaite assumer cet engagement. Ce sera l'occasion de soumettre au débat une certaine interprétation de l'histoire de l'art contemporaine à partir du « portrait de l'artiste en révolté ». Enfin, nous reviendrons sur le terrain des projets artistiques qui placent la langue des signes au cœur de leurs démarches. Entre geste politique immédiat et exploration formelle, l'analyse de leurs enjeux implicites et explicites, internes et externes, nous confrontera au miroir des thèses que nous défendons : est-il possible d'imaginer un art désengagé ?

## La rencontre comme enjeu

*Chink* : ce fut un chantier de création sonore et visuelle, c'est-à-dire l'occasion pour Hokin Zerga, un artiste sourd mobilisant langue des signes et expression corporelle, de travailler en relation avec des mélodies composées par deux entendants, Yérri-Gaspar Hummel et Kévin Jost, évoluant respectivement dans les univers de la musique électronique et de la musique acoustique. Alors qu'à l'énonciation du principe de « musique pour les sourds », certains interlocuteurs affichent volontiers un sourire moqueur, rappelons qu'à des degrés divers, et chacun à leur manière, tous les sourds peuvent la percevoir. Tandis que le son est avant tout vibrations et que l'oreille n'est qu'un organe spécialisé dans la perception de celles-ci, c'est donc notamment à travers leur corps, réceptacle des vibrations, que les

sourds expérimentent la musique. D'ailleurs, un nombre croissant d'entre eux se l'approprient et l'apprécient librement<sup>2</sup>.

Durant la résidence, il s'agissait ainsi d'entamer, entre sourds et entendants, un dialogue artistique à travers un processus de création basé sur l'exploration sensible qui liait vibration sonore et mouvement, corps et musique. Par cette expérience autre de la musique, les entendants étaient invités à remettre en question leurs modes de perception, leur rapport au monde. Les sourds prirent part au même questionnement puisqu'ils n'ont pas tous été initiés à la musique de la même façon qu'a pu l'être Hokin Zerga en grandissant. Durant la représentation, des bouchons d'oreilles furent proposés de même que des ballons gonflés d'air à tenir contre soi, afin d'orienter les membres du public qui le souhaitaient vers une perception vibratoire de la musique. Mais ce sont probablement les musiciens de Kévin Jost qui furent les plus surpris : ils n'avaient jamais imaginé jouer pour des sourds. Bien plus, la surdité représentait pour certains d'entre eux une peur qu'ils ont d'ailleurs exprimée : celle de perdre leur perception de la musique.

À la source de *Chink*, il y a donc l'idée d'un interstice : celle de points de jonction ; celle d'un espace d'échange. Ce lien entre sourds et entendants s'est tissé autour de la musique mais pas uniquement : il a surtout été construit dans la création, à partir du travail en commun. Au sein de ce processus, chacun fut amené à faire un pas vers l'autre. Les entendants ont dû développer leurs capacités de communication gestuelle, apprendre à utiliser leurs mains ainsi que leur corps comme vecteurs de sens. Des mots furent écrits et parfois échangés de vive voix, tandis que les sourds faisaient preuve de patience face aux balbutiements gestuels de leurs partenaires entendants. La langue – des signes – fut à l'œuvre à chaque étape du projet avant de faire œuvre comme élément du spectacle. C'est ce que met en évidence le film réalisé autour de la résidence par Matthias Berger : solidaire du projet global, il expose qu'au-delà de la scène, la langue des signes occupait l'espace de création. Avant et autour du spectacle, c'est à travers le processus de création que nous la vivions et que nous la partagions.

Jacques Rancière évoque cette continuité entre les différents points de vue qui créent ensemble l'espace scénique, faisant de nous les spectateurs de nos propres potentialités, lorsqu'il écrit qu'« il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des *performers* déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte nouveau auprès d'autres spectateurs »<sup>3</sup>.

Cette image sérigraphiée sur la tenue de scène du danseur sourd Hokin Zerga fait allusion au 100<sup>e</sup> anniversaire du Congrès de Milan (1880), rencontre tristement historique au cours de laquelle une élite d'entendants imposa l'interdiction de la langue des signes dans l'enseignement pour jeunes sourds. En 1991 est inscrite dans la loi française la possibilité pour un enfant sourd de suivre une éducation bilingue. 1880-1990 correspond donc à un centenaire symbolique, celui qu'il aura fallu traverser pour retrouver le droit à l'éducation bilingue. Mais aujourd'hui encore, on doit lutter contre les désastreuses conséquences pédagogiques du Congrès de Milan et affirmer non seulement l'importance, mais surtout la nécessité d'un enseignement en langue des signes pour les enfants sourds.



Ainsi, l'enjeu majeur du projet résidait dans cette confrontation, tentative d'émancipation des publics et des participants vis-à-vis des normes sociales qui séparent et stigmatisent, et font du sourd un déficient que seuls la perte et le manque définissent. Autour de la musique et de la langue des signes, c'est à partir de la mise en œuvre et de la mise en scène de potentialités à la fois différentes et partagées que nous avons exprimé la volonté de déplacer les frontières entre sourds et entendants, et d'engager un processus à l'enjeu relationnel, social. Dans la recherche d'une grammaire de l'engagement, assumer cet enjeu n'est pas pour nous synonyme de revendication d'un art politique, car tout art est politique.

### Tout art est politique, tout art est engagé

En effet, s'« il n'y a pas de situation spécifique dont l'exigence soit la politique elle-même »<sup>4</sup>, c'est parce que le politique se joue dans la (re) définition de l'espace social, dans la création de nos liens aux autres et aux choses. L'art comme agir, et notamment comme agir ensemble, ne peut jamais se définir en dehors des liens qu'il tisse avec et dans la société. À l'instar de n'importe quelle activité humaine, l'art est toujours une pratique sociale qui, en tant que telle, modifie le social, le transforme tout en y participant. C'est à ce titre que pour nous tout

art est politique, que tout art est engagé dans le sens d'action dans la cité, une cité qu'il ne peut quitter. Le désengagement de l'art revendiqué par certains artistes n'est qu'une représentation singulière : celle de l'absence de relation entre l'art et le monde. Ce discours ne peut suffire à extraire l'art du social.

À l'inverse, l'art ne peut être engagé seulement dans le discours : il l'est toujours, d'abord, dans des pratiques, et c'est dans chacune d'elles qu'il s'agit de prendre position. Pourtant, alors que l'étiquette « engagés » n'a de sens qu'en rapport à une situation précise, nombreux sont les artistes ou non-artistes à la revendiquer sans référence à un contexte. D'autre part, dans chacune de ces situations particulières, celui qui nie son engagement participe néanmoins à certains types de pratiques et de discours plutôt que d'autres – par exemple le discours particulier de la négation de l'engagement.

En ce qui concerne l'artiste, la première situation dans laquelle il est engagé est celle de l'art, et c'est dans la manière dont il choisit de le pratiquer que se trouve son combat premier. Avant de prendre position pour les autres, l'artiste doit commencer par prendre conscience de sa propre position. La poursuite consciente et revendiquée de son engagement ne peut donc être entreprise qu'en assumant la dimension politique de sa propre démarche.

Cette exigence implique notamment la primauté de la pratique par rapport au discours, de l'action par rapport à la représentation. À cet égard, en plaçant la langue des signes et la collaboration entre sourds et entendants au cœur de sa démarche, qu'il s'agisse de la scène ou des coulisses, le projet *Chink* n'était pas simplement la représentation des formes de relations entre sourds et entendants qu'il prônait : il en était à proprement parler le théâtre, le lieu de leur expérimentation. D'autre part, la mise en place d'une discussion entre les artistes et le public à travers l'intervention d'une interprète en langue des signes fut dès le départ posée non pas comme supplémentaire, mais comme solidaire du spectacle. De même, en réactivant ce dispositif mis en place à l'issue du spectacle, la première projection publique du documentaire réalisé à partir des images de la résidence a su construire une nouvelle occasion de rencontre entre les publics et les intervenants sourds et entendants.

Assumant et poursuivant son engagement, le projet a défini et exploré un cadre de relation entre sourds et entendants tout en proposant son élargissement grâce à l'expérimentation de celui-ci par le public. Autrement dit, *Chink* ne s'est pas contenté d'indiquer ce que devrait être la place de la langue des signes et celle de l'individu sourd dans la société si l'on souhaitait construire des rapports solidaires et égaux

entre sourds et entendants : la finalité du projet était que les sourds et la langue des signes occupent cette place dans les diverses phases du projet. Ces rapports, sourds et entendants les ont expérimentés<sup>5</sup>.

### Agir et non pas conscientiser

L'artiste activiste – et non plus *engagé*, puisque chaque artiste l'est, qu'il le veuille ou non, qu'il l'assume ou non – peut ainsi être défini comme celui qui s'engage consciemment dans sa situation artistique afin de devenir acteur de celle-ci. La finalité de son art est l'action et non plus seulement la représentation. En prenant son sens dans l'agir, cet art espère participer directement au changement social. C'est cette forme de positionnement dans le champ social qui détermine son engagement politique, son engagement dans le politique.

Trop souvent les artistes se contentent de se faire messenger d'une cause qu'ils ne connaissent que de l'extérieur et de conscientiser par la représentation. Ils perpétuent ainsi l'« illusion relative à la fameuse "prise de conscience", considérée comme outil central et suffisant pour la révolution »<sup>6</sup>, alors que nous sommes convaincus que c'est la portée directe de l'action qui détermine son potentiel émancipateur. Si l'on désire modifier une situation, agir sur celle-ci, on ne peut le faire qu'à l'intérieur de cette situation, en mettant en œuvre des pratiques concrètes capables de la modifier et non pas uniquement en espérant peser sur les consciences par le discours.

Et si « la conscience de l'aliénation la conforte dès qu'elle occulte les moyens de s'en émanciper »<sup>7</sup>, alors l'artiste ne peut faire cette économie des moyens de l'émancipation et ne peut se contenter de représenter des situations. Les moyens qu'il utilise pour représenter doivent en eux-mêmes œuvrer à l'émancipation. Nous n'avons pas choisi de réaliser un spectacle *sur* la LSF mais *avec* la LSF. Nous n'avons pas choisi de parler des sourds, mais de travailler avec eux. Il ne s'agissait pas davantage d'un spectacle *pour* les sourds, mais d'un spectacle *avec* les sourds, et *pour tous*. Pour lutter contre la discrimination, l'exclusion et l'ignorance, nous affirmons qu'il faut mobiliser, mettre en œuvre – et non pas seulement prôner ou représenter – la rencontre, le partage, le débat et la discussion. Cette palette est pour nous l'instrument primordial de l'artiste activiste.

### « Portrait de l'artiste en révolté »<sup>8</sup>

Tandis que la question du politique réside donc plus dans le faire, dans l'action, que dans la dénonciation gratuite mais gratifiante des travers de notre société, cette localisation du politique est largement confortée par une certaine lecture des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, celle qui consiste à reconnaître le parcours de



▲ *Coupez leurs mains, elles repousseront !* Collage : Florent Schmitt.

vie et les revendications politiques et sociales des artistes comme cadres d'interprétation des formes qu'ils ont produites.

Dans cette optique, c'est bien dans la manière dont l'artiste se met à l'œuvre que réside le caractère politique de son geste. Pour le dire encore autrement, c'est dans la manière de faire, dans l'activité créatrice elle-même, que l'on retrouve le positionnement politique de l'artiste, et non pas uniquement dans l'objet ou le travail fini et ses interprétations symboliques.

Les écoles d'art, musées et autres institutions prétendent avoir compris l'importance du processus de création, mais l'attention presque tout entière reste tournée vers les objets et non la manière dont ils ont été réalisés ni les contextes individuels et collectifs qui les ont vus naître. Ainsi, au-delà de la subversion formelle, l'adhésion des artistes aux idéaux

des mouvements dont les manifestes n'annonçaient pour certains ni plus ni moins que la destruction des valeurs de notre société n'est généralement évoquée que par l'étiquette de ce mouvement sans que soient explorées les voies qu'empruntait concrètement leur engagement. Aujourd'hui, l'histoire de l'art a créé un discours sur l'art contemporain qui nie cet aspect politique, voire même crée l'« art contemporain » en faisant de celui-ci quelque chose de policé et non subversif, dont il est sérieux de discuter dans les universités, alors que la spécificité de l'art du XX<sup>e</sup> siècle et de ses avant-gardes pourrait bien être la revendication d'un art révolutionnaire ou, en tout cas, de l'art comme possible vecteur de changement social.

Dans notre projet, comme dans d'autres initiatives d'artistes et d'activistes de notre génération, nous donnons la priorité aux valeurs

de coopération et d'échange. Dans une société qui divise et met en compétition perpétuelle les individus, chaque fois que l'art tente d'instaurer ou de restaurer un lien social, de reconfigurer ce lien, alors il fait preuve d'un certain activisme politique : l'artiste agit en mettant en œuvre consciemment une certaine manière de faire de l'art, et de vivre. « *When attitudes become form* »<sup>9</sup> peut encore signifier quelque chose.

### De l'art et de la langue des signes

En ce qui concerne la rencontre entre l'art et la langue des signes, suffit-elle toujours à susciter une forme militante ou l'expression d'un activisme ? Il s'agit ici de distinguer clairement les formes d'engagement dont font preuve la plupart des artistes travaillant avec la langue des signes, de l'étiquette souvent péjorative ou *disqualifiante* de « militants » qui leur est apposée pour rendre compte de ce recours à la langue des signes.

En effet, langue minoritaire, « minorée »<sup>10</sup>, socialement et politiquement, la langue des signes est souvent perçue en opposition ou en compétition avec les langues vocales qui la côtoient, de sorte que la participation à sa diffusion dans l'espace public de même que l'adhésion aux revendications des sourds qui se perçoivent d'abord comme des locuteurs de langues gestuelles peuvent être interprétées comme un acte militant. Et cela concerne tous les projets artistiques, quelles qu'en soient leurs conditions de mise en œuvre.

Dans ce contexte, toute contribution à la visibilité de la langue des signes constitue un geste politique immédiat, indépendamment des motivations et des intentions des artistes, ce qui soutient notre interprétation de tout art comme étant engagé, c'est-à-dire s'inscrivant dans des logiques sociales dont il ne peut s'extraire. La plupart d'entre eux assument d'ailleurs cet engagement et s'investissent dans une forme plus ou moins revendiquée d'activisme en prenant acte des implications sociales de leurs démarches artistiques. C'est évidemment le cas de notre projet et de tous ceux qui se font avec les sourds. D'ailleurs, au-delà d'une entreprise spectaculaire, certaines créations affichent comme objectif explicite de consolider et de développer les réseaux artistiques et linguistiques propres à la langue des signes et aux sourds, et sur lesquels elles s'appuient. À travers des stages et des ateliers, cet objectif se traduit le plus souvent par la conception du processus de création comme processus de formation, d'acquisition et de valorisation des compétences de ceux qui y prennent part, et plus largement par la volonté de favoriser l'émulation au sein de la communauté des locuteurs de langues gestuelles.

À l'inverse, si « Ce que l'on fait Pour les autres Sans les autres C'est contre les autres »<sup>11</sup>, soulignant une dernière fois la nécessité d'une convergence entre discours et pratique, fond et forme, nous affirmons qu'une démarche intégrant la langue des signes sans égard aux situations que vivent ses locuteurs, parce qu'elle est incapable d'assumer sa propre dimension politique, ne peut être qualifiée d'activiste. Bien plus, celui qui parlera au nom des sourds sans les inviter à prendre eux-mêmes la parole reproduira les situations de domination qu'il prétend dénoncer. Derrière l'illusion d'entreprendre un art politique, il ne sera qu'un cannibale ventriloque : il avale l'autre pour ensuite feindre de le laisser parler, alors que c'est de son estomac gavé qu'une parole artificielle est extraite. Parler pour l'autre sans qu'il soit présent, parler pour lui, porter sa parole, cela demeure parler à sa place.

Enfin, une fois ces liens entre activisme, art et langue des signes éclaircis, il convient de rappeler que l'un des objectifs de ceux que nous désignons comme activistes est précisément de contribuer à l'émergence d'un contexte social où la mobilisation de la langue des signes dans un cadre artistique ne sera plus considérée comme un geste militant. En effet, tandis qu'ils considèrent la langue des signes comme disponible pour la création et qu'ils en défendent la visibilité, en tant qu'artistes, c'est bien leur attirance pour une langue aux potentialités esthétiques inédites qui fonde leur engagement.

La rencontre, le partage, le débat et la discussion sont au centre de nos pratiques. Ils doivent être fondés sur l'égalité, car la hiérarchie est à la source de la discrimination. C'est pourquoi il faut s'efforcer de donner à chacun une place équitable pour parler et agir.

Le spectacle, la représentation, ne doit pas être une œuvre finie, mais s'offrir comme récit d'une expérience à partager, afin que le public ne s'intéresse pas uniquement à l'œuvre, mais également aux enjeux de sa mise en œuvre, aux processus et aux contextes qui ont permis son énonciation. Ainsi, notre travail de création, le spectacle et sa prolongation à travers une forme documentaire doivent permettre à chacun de s'interroger sur la place de la langue des signes et celle des sourds dans notre société.

L'art en langue des signes apparaît militant comme toute création à l'opposé des consensus établis qui fondent notre société, ses inégalités, ses injustices et ses discriminations. La tâche qui nous revient n'est pas de dénoncer ces situations, mais bien d'œuvrer, de proposer des solutions différentes, car « l'intelligence collective de l'émancipation n'est pas la compréhension

d'un processus global d'assujettissement. Elle est la collectivisation des capacités investies dans des scènes de *dissensus* »<sup>12</sup>.

L'artiste activiste serait celui qui reste résolument tourné vers l'action, car c'est là son efficacité, et qui veille constamment à réduire au maximum la dissociation entre moyens et fins pour préserver son intégrité et celle de son œuvre. Cet article devait mettre en avant un exemple spécifique d'activisme mais, comme nous l'avons déjà souligné, nous sommes tous engagés dans des situations particulières, et la non-passivité peut transformer chacun de nous en acteur. Cette transformation du social est à mener partout.

Plus que jamais tout reste à construire. Ensemble. ◀

#### Notes

- 1 *Du contre-pouvoir*, La Découverte, 2003, p. 155.
- 2 Cf. Pierre Schmitt, « De la musique et des sourds : approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », *Musik Kontext Wissenschaft/ Musiques, contextes et savoirs*, Peter Lang, 2011.
- 3 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008, p. 28.
- 4 Miguel Benasayag et Diego Sztulwark, *Du contre-pouvoir*, op. cit., p. 38.
- 5 Et les expérimentent encore, l'objectif étant que la diffusion du film puisse prendre aussi souvent que possible la forme d'une projection-débat en présence d'un interprète français-langue des signes.
- 6 M. Benasayag et D. Sztulwark, op. cit., p. 63.
- 7 Raoul Vaneigem, *Entre le deuil du monde et la joie de vivre : les situationnistes et la mutation des comportements*, Gallimard, 2008, p. 14.
- 8 Cf. Yves Tenret, *Portrait de l'artiste en révolté*, La différence, 2009.
- 9 *When Attitudes Become Form/Quand les attitudes deviennent forme*, célèbre exposition du commissaire Harald Szeeman, présentée de mars à avril 1969 à la Kunsthalle de Bern.
- 10 Brigitte Garcia et Marc Derycke (dir.), « Sourds et langues des signes : norme et variations », *Langage & Société*, n° 131, Maison des sciences de l'homme, mars 2010, p. 7.
- 11 Inscription que l'on peut lire sur l'un des tableaux du performeur Ben exposé lors de la récente rétrospective qui lui était consacrée à Lyon (*Strip-tease intégral de Ben*, exposition du 3 mars au 11 juillet 2010, Musée d'art contemporain de Lyon).
- 12 J. Rancière, op. cit., p. 55.

Florent et Pierre Schmitt, nés le 19 juin 1985, respectivement doctorant en anthropologie sociale à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris et doctorant en arts visuels à l'Université de Strasbourg de même qu'étudiant à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, coordonnent le projet *Chink* [www.chink.fr].