

Université de Montréal

L'inscription du corps sourd dans le texte : mondes et langages chez

Emmanuelle Laborit et Carson McCullers

Par

Lisanne Larivière

Département de littératures et langues du monde

Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et sciences en

vue de l'obtention du grade de la maîtrise en

Littérature comparée

Novembre 2015

© Lisanne Larivière, 2015

Résumé

Mots-clés: Corps, Grotesque, Langage, Monde, Sourd, Témoignage, Traduction

La question abordée dans ce mémoire concerne le problème de la représentation que pose l'inscription du corps sourd et de la surdité dans l'écriture. Les exemples choisis et comparés sont l'autobiographie *Le Cri de la mouette* d'Emmanuelle Laborit et *The Heart is a Lonely Hunter* de Carson McCullers. Dans son roman, cette dernière met en scène, sous l'esthétique grotesque, un Sourd gestuel recelant un monde potentiel et autre de par son dire utopique, empreint de matérialité. Emmanuelle Laborit est Sourde et conséquemment, son écriture est soumise à de nombreuses contraintes, dont l'une est celle de la double traduction: du geste à la voix et de la voix à l'écrit. Pour légitimer son propos, elle doit émuler une voix et la reproduire métaphoriquement dans un texte. Le langage entendant participe d'un monde dont il contient les traces. Lorsqu'il représente un corps sourd, c'est l'inadéquation engendrée qui ouvre l'accès à un monde sourd dans ce qui déborde la transcription, dans la nécessaire traduction. C'est là, aux limites du langage et de sa matière, que la trace du corps apparaît, lieu d'une possible rencontre révélant l'entendant à lui-même.

Abstract

Key-words: Body, Deaf, Grotesque, Language, Translation, Witness, World

This master's thesis addresses the problems that the inscription of deafness and the deaf body in writing pose to representation. *The Cry of the Gull*, an autobiography by Emmanuelle Laborit and *The Heart is a Lonely Hunter* by Carson McCullers are the works compared. McCullers, through a *grotesque* esthetic, shows how a signing Deaf person reveals another world in potential via utopian utterances imbued with materialism. Emmanuelle Laborit is Deaf. Her writing is therefore subject to many constraints, amongst which is the problem of double translation: gesture to voice and voice to script. Laborit, to legitimize her discourse, emulates a voice and must reproduce it in text through metaphor. The traces of the hearing world are contained in its language. When hearing language represents a deaf body, in the ensuing inadequacy a way into a deaf world is opened where transcription, in the necessary translation, is overwhelmed. The trace of the body appears at the limit of language and its matter, locus of a possible encounter, revealing the hearing person's world.

Table des matières

Introduction	1
1. Le corps sourd et les mondes possibles : L'expérience entre mot et chose.....	23
Le Grotesque : des mondes potentiels au sein du monde	25
Analyse des corps grotesques.....	30
La matérialisation.....	44
2. L'expérience de la lecture de <i>Le cri de la Mouette</i> : Des mots au corps.....	56
Le contexte d'écriture d'Emmanuelle Laborit	57
L'auteure et ses « je » : le narrateur et ses personnages	62
Les « je » antérieurs cumulant vers le « je » narrateur	62
Le nom propre.....	65
Le narrateur et ses personnages.....	69
La situation linguistique	72
La relation avec la langue d'écriture.....	73
L'opération traduisante : traduire les mots, traduire l'expérience	75
L'écriture-traduction	75
L'autotraduction	79
Domination linguistique.....	83
La « créolisation » du français.....	84
Témoigner : Le paradoxe de l'énonciation	87
3. Du corps aux mots.....	90
La juxtaposition du corps et du monde	93
La matérialité de la métaphore.....	93
Le misfit.....	96
Singer en juxtaposition	97
Laborit en juxtaposition	102
Rencontre matière à matière.....	109
La matérialité du langage et de l'écriture	110
La singularisation du langage chez Laborit	114
Conclusion.....	120

Remerciements

Le projet laborieux de la rédaction d'un mémoire, ne portant qu'une signature, n'existe pourtant qu'à condition de prendre forme dans le contexte nécessaire à son accomplissement. Sans les conditions matérielles apportées par mon milieu de vie, rien de tout cela n'aurait été réalisable. Ainsi, je tiens à remercier tous ceux et celles qui ont participé à rendre possible ce projet en leur reconnaissant l'apport essentiel qu'ils et elles ont fourni. Plus explicitement, j'aimerais remercier Anais, Jérémie et Olivier avec qui j'ai partagé mon quotidien d'étudiante candidate à la maîtrise...

Un grand merci à mes parents, Aline Boucher et Gilles Larivière, qui m'ont supportée durant mes études, tant matériellement qu'affectivement. Je me reconnais une grande chance d'avoir été ainsi appuyée et leur suis très reconnaissante de leur appui indéfectible et partisan.

Je tiens à remercier Marion Bilodeau, collègue, et grâce à cela amie, dont la compagnie a rendu chaque séminaire plus intéressant, plus dense et plus drôle par sa délicieuse présence et sa générosité intellectuelle. Je remercie Marie-Andrée d'Etcheverry, ma grande amie, pour sa capacité étonnante à lier l'enthousiasme et la rigueur, chose difficile qui m'a permis de profiter de ses excellents conseils sans jamais être découragée par leur nombre. Je remercie énormément Nicolas Pétel-Rochette qui a su me redonner de l'enthousiasme alors que je croyais la source épuisée et qui, à tous projets, est une présence bénéfique. Je tiens à remercier l'incroyable Gervasio Piciacchia de s'être acquis de la tâche ingrate du soutien technique, de m'avoir inlassablement écoutée et appuyée. Sans vous, mes ami.e.s, je n'aurais pas su négocier les violences symboliques de cette institution en conservant cette partie de moi-même à laquelle je tiens le plus et qui vous appartient.

Un grand merci à Barbara Agnese, une directrice dont la rigueur intellectuelle n'a d'égale que sa gentillesse. Ainsi, elle m'a guidée tout au long de ce projet, me laissant libre, sans acquiescer par facilité.

Pour terminer, je remercie les membres de la communauté sourde de Montréal qui m'ont permis de découvrir la langue des signes québécoise et leur culture.

Introduction

La représentation d'un Sourd¹ structure la trame des deux œuvres à l'étude. Écrit en 1940 par une entendante² Américaine nommée Carson McCullers, le roman *The Heart is a Lonely Hunter* thématise la marginalité, la communication et le corps. L'autobiographie *Le cri de la mouette* d'Emmanuelle Laborit parue en 1993 est un récit dans lequel l'auteure cherche à communiquer son expérience vécue de Sourde gestuelle³ française à titre d'exemple. Elle y relate le combat qu'elle mène pour légitimer la langue des signes, dont elle accuse la marginalisation, et y défend la culture sourde. Comparer deux œuvres aux statuts si différents peut sembler laborieux ou même improductif. Pourtant, les allers-retours entre ces deux récits aux formes apparemment éloignées prouvent qu'ils partagent ces thèmes communs : la marginalité, la communication et le corps. C'est sur ce dernier que s'appuie notre comparaison, c'est-à-dire qu'elle s'articule autour du corps sourd inscrit dans l'écriture, lieu privilégié, dans les textes à l'étude, de la représentation de la relation entre le monde matériel et le langage. En ce sens, outre les thématiques communes, ces deux récits partagent une expression formelle du litige entre le Sourd et le monde entendant. La rencontre ardue entre le corps sourd et le langage, où la singularité sourde s'exprime difficilement, le fait apparaître dans sa fonction langagière mais aussi comme objet matériel. C'est que cette rencontre s'opère à deux niveaux, elle se fait tant au cœur du langage, lorsqu'il nomme la surdité, que lorsque le corps sourd approche le langage dans ces diverses manifestations matérielles pour le manier. Le langage se trouve alors compris indistinctement comme objet matériel et outil de dénomination.

¹ Le mot « Sourd » avec une lettre majuscule est maintenant couramment utilisé dans les écrits portant sur la surdité. Il réfère à l'individu faisant partie d'une communauté culturelle distincte dont le mode de communication est une langue signée. (Lachance, p. 2). Le mot sourd, sans majuscule, réfère à toute personne ayant une déficience auditive, mais qui ne fait pas nécessairement partie de la communauté sourde. On les nomme aussi mal-entendants.

² Le mot "entendant" désigne tout ce qui a trait à la culture implicite de ceux et celles qui entendent, c'est-à-dire, ceux et celles pour qui l'ouïe participe à la fabrication de leur monde.

³ Sourde gestuelle s'emploie pour désigner une personne sourde utilisant une langue des signes.

L'inscription du corps sourd dans le texte évoque donc des enjeux matériels de traduction. D'ailleurs, chacune des auteures travaille le corps physique dans sa relation au langage, compris dans ces deux acceptions : l'une confronte l'écriture au corps, l'autre confronte son propre corps à l'écriture. Dans les deux cas, le corps sourd gestuel représenté, parce qu'il réfère à un langage corporel, révèle un rapport physique entre le corps et l'objet langage sans, toutefois, en exclure un qui serait intellectuel. Il faut préciser que cette révélation de la matérialité de la langue s'étend à toutes langues, orales comme visuelles, dans la rencontre entre le corps sourd et l'objet langage alors que leur inadéquation ou leur parfaite juxtaposition en révèle les exigences matérielles. Par exemple, la représentation du corps sourd, dont l'appréhension du langage entendant est entravée, rend visible la matérialité de cet objet lorsque son entièreté entendante lui échappe en partie. En ce qui concerne le langage dans sa fonction proprement langagière, étant donné que la symbolisation du corps sourd diffère de celle du corps entendant, le travail imparfait de dénomination est révélé alors que le corps sourd ne se retrouve pas dans les mots usuellement attribués au corps. En contraste, lorsqu'il s'exprime en signe, un monde en adéquation apparaît alors que le langage se trouve matériellement adapté.

Avant d'entrer dans le cœur de l'analyse, la généalogie de ce projet s'impose tout comme l'établissement de certains concepts fondamentaux à la compréhension des enjeux autour de la surdité. Ce sera l'occasion de bien situer notre problématique qui ne s'inscrit pas aisément dans la discipline littéraire. Pour commencer, il faut dire que la représentation de la surdité a suscité mon intérêt lors de ma participation à un cours d'études théâtrales où l'expressivité des corps a pris un sens théorique particulier dans la perspective de la mise en scène de la langue des signes. Il m'est alors apparu que cette langue mobilisait les sens autrement que ne le font les langues orales puisqu'elle se voit plutôt qu'elle ne s'entend. Elle confondait les rapports sémiologiques aux corps

et aux mots que j'avais jusqu'alors établis. Pour faire suite aux interrogations suscitées par ces découvertes, j'ai conduit mes recherches là où les articles étaient le plus nombreux, c'est-à-dire du côté de la linguistique.

Bien qu'il faille défendre la langue des signes dont le statut est précaire, lui attribuer le statut de langue « à part entière » en démontrant qu'elle comporte les mêmes complexités que les langues vocales⁴ pose problème. En effet, l'insistance des linguistes à établir un parallèle de similitude entre ces langues aux modalités sensibles distinctes atténue leurs différences. Le statut des langues des signes comme langue à part entière est largement appuyé « scientifiquement » depuis les travaux de Stokoe publiés dans les années 60 (Taub) et grâce à cela, ces langues font partie intégrante des débats concernant les universaux du langage (Daigle, Lachance et Parisot). Cela a été démontré : tant une langue visuo-gestuelle comme la langue des signes québécoise qu'une langue audiophonatoire comme le français peuvent « tout dire ». Une telle défense de la langue des signes, fondée sur la recherche d'universaux à des fins descriptives ne permet pas, à notre avis, d'explorer sa spécificité puisqu'elle se trouve toujours assimilée aux systèmes des langues vocales⁵. En effet, l'insistance sur la similarité fonctionnelle de ces deux langues, probablement due à une volonté d'influencer les débats politiques que le statut des langues signées suscite et de

⁴ De nombreux articles tendent à prouver la double articulation dans les langues signées, décortiquent ses phonèmes, traduisent ses dynamiques iconiques en aspect syntaxique, etc. Ce genre de recherches s'inscrit dans ce que Deleuze appelle le mode majeur de la linguistique générale. Un choix bibliographique consacré exclusivement à ce genre d'approche se trouve en annexe à la fin de ce mémoire.

⁵ À cet égard, Deleuze émet une critique de la linguistique qui nous permet de justifier notre propos : « La linguistique générale n'a pas encore quitté une espèce de mode majeur, une sorte d'échelle diatonique, un étrange goût pour les dominantes, les constantes et les universaux. Pendant ce temps-là, toutes les langues sont en variation continue immanente : ni synchronie ni diachronie, mais asynchronie, chromatisme comme état variable et continu de la langue. Pour une linguistique chromatique, qui donne au pragmatisme ses intensités et valeurs. Ce qu'on appelle un style, qui peut être la chose la plus naturelle du monde, c'est précisément le procédé d'une variation continue. Or, parmi tous les dualismes instaurés par la linguistique, il y en a peu de moins fondés que celui qui sépare la linguistique de la stylistique : un style n'étant pas une création psychologique individuelle, mais un agencement d'énonciation, on ne pourra pas l'empêcher de faire une langue dans une langue » (Deleuze, Mille Plateaux, p. 123) À cet égard, le style de la sourde gestuelle et son devenir-minoritaire nous intéressent plus que la justification linguistique de sa langue et ses relations à la majorité.

légitimation destinée à combattre la répression qu'elle subit, gomme sa singularité. Toutefois, comme le relate Hugounenq dans son article *Le statut politique de la langue des signes, Éléments de réflexion sur la perception du bilinguisme en France*, la langue des signes française fait véritablement face à de nombreux préjugés (on ne lui reconnaît pas le statut de langue à part entière, on lui attribue une pauvreté structurelle, on l'assimile à la mimique) que l'on gagne à déconstruire. Ces derniers entravent l'accès à la langue des signes pour les personnes sourdes, car ce n'est que conditionnellement à sa reconnaissance que l'octroi de ressources (traduction télévisuelle, formation d'interprètes, accès aux interprètes, financement d'institutions d'enseignement en langue des signes, etc.) se trouve appuyé collectivement et politiquement. Il va sans dire que la reconnaissance institutionnelle et politique entraîne généralement une bonification des ressources. Moins il y a de ressources, plus un malentendant peut mener une existence sans ne jamais rencontrer la langue des signes.

Or, l'approche positiviste de la linguistique, bien qu'elle participe à défendre cette reconnaissance, ne prend pas en charge la distinction entre les modalités d'expression, puisqu'elle concentre ses efforts sur une comparaison assimilante. La langue des signes possède une esthétique propre à sa modalité visuogestuelle. Cette modalité témoigne d'un cadre sensitif autre, axé sur le visuel, sous-tendant un rapport au monde propre duquel la langue, par sa spécificité gestuelle, participe à la construction. (Par exemple, l'utilisation de l'espace comme composante grammaticale de la langue des signes lui donne un sens inédit, elle n'occupe pas ce double rôle d'objet interne et externe à la langue dans les langues vocales.) Ces singularités doivent pouvoir être explorées sans ébranler la valeur de la langue des signes et menacer sa légitimité. Malheureusement, les différences entre les langues des signes et les langues vocales ont été retenues contre ces premières tout au long de leur

histoire, comme nous le verrons. Pourtant, explorer ces différences demeure nécessaire à la reconnaissance de la spécificité de l'expérience de la surdité.

Lorsque j'ai rencontré les idées d'Edward Saïd lors du baccalauréat, j'ai pensé qu'un tel cadre théorique pouvait servir la compréhension de la position de Sourds gestuels dans l'imaginaire entendant. Comme il nous montre que l'Europe a considéré l'Orient sous le prisme de sa propre culture et que ses lectures et ses écritures de l'autre en révèlent davantage sur leurs auteurs que sur leurs objets, j'ai cru qu'il était possible de lire des textes écrits par des personnes entendant où des Sourds sont représentés afin d'en apprendre davantage sur ces premières. Cette volonté se retrouve en partie dans le choix d'une œuvre écrite par une personne entendant où un Sourd se trouve représenté. L'étude de cette représentation permet effectivement de voir une part de fantasme dans l'usage de la surdité au profit du développement d'un propos plus large sur la communication. Toutefois, l'étude comparée de l'autobiographie *Le cri de la mouette*, bien qu'écrite par une Sourde, dévoile aussi des accès au monde entendant en raison des contraintes d'écriture que l'auteure rencontre. Pour se raconter, elle doit prendre en compte le monde entendant, tant dans ses modes de communication que dans ses attentes. Comme le souligne Butler : « La relation à soi est publique et sociale, inévitablement maintenue dans le contexte de normes qui règlent la relation réflexive : comment peut-on et comment doit-on apparaître? Et quelle relation à soi a-t-on le droit de manifester? » (Butler, *Le récit de soi*, p. 116). Malgré la volonté de transparence d'Emmanuelle Laborit, l'expression de son expérience sourde se confronte aux attentes des entendants et s'y plie nécessairement alors qu'elle *écrit* dans le but de légitimer son mode d'être et sa différence. Simplement en écrivant, Laborit se conforme aux attentes publiques et sociales d'où la norme émerge car la communauté sourde rencontre très

rarement l'écriture⁶, un objet du monde qui résiste à l'appréhension des Sourds en raison, entre autres, des méthodes d'enseignement. Paradoxalement, Laborit ne peut témoigner de son expérience sourde qu'à condition de mobiliser la part d'entendante en elle-même, celle qui lui permet d'écrire le français et qui connaît les codes culturels qui y sont reliés, chose permise par son « bilinguisme ». Comme les traces historiques matérielles demeurent peu nombreuses dans l'histoire sourde, ce livre constitue une des rares pièces d'archive disponibles. Ainsi, ce qui constitue l'archive de la communauté sourde se trouve d'abord intelligible dans le monde des personnes entendantes. Ce qui, à l'instar de la pensée de Saïd, peut révéler ce qui est admissible chez les entendants à propos des Sourds. Pour le comprendre, il faut connaître la lutte pour la reconnaissance de la culture Sourde et de la langue des signes. Ces deux notions demeurent largement méconnues bien que, à ce jour, de nombreux ouvrages aient discuté leurs caractéristiques, conclu à leur existence et travaillé à leur légitimation.

Histoire sourde

L'histoire de l'éducation des Sourds est intimement liée au développement de leur culture (Lachance). En 1794 à Paris, l'Abbé de l'Épée crée la première institution française vouée à l'instruction des Sourds. (Delaporte) En effet, il a été le premier instructeur des Sourds à utiliser une modalité gestuelle à des fins éducatives. Sa méthode connut beaucoup plus de succès que celle de ses prédécesseurs basée uniquement sur l'enseignement de la langue orale. Dans l'organisation de l'enseignement, l'Abbé de l'Épée confiait la tâche de l'instruction des plus jeunes à ses élèves plus vieux. C'est cette initiative qui permit aux premiers lettrés Sourds de voir le jour. Aussi, c'est cette disposition de l'enseignement qui leur a permis de développer une conscience de leur

⁶ Selon A. Benvenuto et P. Schmitt, les sourds peuvent s'approprier l'écriture en tant que mode visuel tant du point de vue physiologique que cognitif. Ce sont des contraintes d'ordre socio-historiques, institutionnel et pédagogique qui les empêchent de se l'approprier harmonieusement.

situation et de s'affairer « à décrire et à analyser leur condition » (Lachance, p.154). À cette époque, dans le contexte des Lumières, il est possible pour les Sourds de s'imaginer maîtres de leur historicité, de leur être et de leur devenir (Gaucher). Les premières générations de Sourds lettrés se consacrent à l'instruction des Sourds, développent une pensée sur la langue des signes et participent activement aux institutions qui les relient. Au milieu du XIX^e siècle, des institutions où l'enseignement est prodigué en langue des signes sont fondées tant en France qu'aux États-Unis par des élèves de l'Abbé de l'Épée. Comme le dit Gaucher :

Les premières conceptions collectives fortes d'une communauté semblent émerger de cette période qui donne aux sourds-muets, en plus d'une langue qu'ils commencent à s'approprier pleinement, des associations, des lieux d'enseignement et des banquets. C'est aussi le sentiment de partager des pratiques, des valeurs, des normes et une représentation du monde qui commence à faire surface. (Gaucher, p.155)

À cette même époque, tandis que les Sourds entament un dialogue avec le monde, ce monde leur renvoie une image stigmatisante de leur différence. À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la question de l'éducation des Sourds relève de la médecine (Lachance). Une succession de décisions, dont celles valorisées par le Congrès de Milan⁷, vont conduire à la conversion des écoles enseignant la langue des signes en écoles strictement oralistes où les enseignants Sourds perdent leurs privilèges d'enseignement. À la même époque, aux États-Unis, l'oralisme s'implante avec un peu moins de vigueur, mais sa montée demeure néanmoins marquée.

Malgré tout, au même moment, les Sourds s'autonomisent de la vision instrumentale de l'utilisation de la langue des signes comme simple outil d'enseignement pour permettre l'accès aux langues orales en considérant leur langue comme une langue à part entière. Ainsi, d'un côté, les entendants ne reconnaissent plus la langue des signes comme outil pédagogique permettant

⁷ Rencontre paneuropéenne organisée en 1881, le congrès de Milan a légitimé aux yeux du pouvoir public et des acteurs traditionnels de l'éducation des enfants sourds l'interdiction de la langue des signes dans les écoles spécialisées pour sourds et a participé largement au processus de stigmatisation de la langue des signes, selon Hélène Hugounenq. (Hugounenq, p. 2).

l'accès aux langues orales et, de l'autre, les Sourds refusent son instrumentalisation et la revendiquent comme moyen de communication légitime. Les Sourds font alors face à des opposants qui moralisent l'utilisation de la langue des signes en l'associant à la lascivité et aux sens. De surcroît, on attribue à cette dernière un faible potentiel d'abstraction et on étend ce préjudice aux personnes sourdes elles-mêmes (Lachance). Bien que les Sourds perdent leurs institutions d'enseignement en langue des signes et fassent face à la répression, les ressources vouées à leur éducation oraliste permettent leur regroupement. « Comme par ironie, cet investissement inédit de ressources contribue beaucoup à l'expansion de la communauté sourde en réunissant les sourds et en leur donnant la possibilité de s'organiser collectivement en tant que communauté » (Gaucher, p. 158). L'organisation politique des Sourds, inscrite dans la vie associative, est confrontée à une absence de reconnaissance et au dressage des corps sourds par les entendants. Ce n'est que dans la foulée des revendications sociales des années 70 et 80 que le réveil sourd⁸ ramène l'importance de la langue des signes dans l'éducation des Sourds sur la place publique. Aujourd'hui encore, l'éducation oraliste prévaut dans la majorité des pays. Les arguments en faveur de l'oralisme changent, mais sous-tendent tous une infériorité de la langue de signes et une volonté d'assimilation. Comme le résume Lachance :

Donc, dans cette opposition entre deux méthodes, il n'y a pas un débat sur les qualités respectives de celles-ci pour l'instruction et le développement intellectuel, mais l'opposition entre deux finalités, une qui prône l'assimilation (celle-ci passant par la normalisation) et, l'autre, le développement intellectuel et social de la personne (celle-ci passant par une formation académique équivalente à celle des personnes entendantes). (Lachance, p.26)

⁸ Période, au tournant des années 80, où s'accroît l'activité politique et artistique en langue des signes. L'IVT (International Visual Theatre) voit le jour; Emmanuelle Laborit participe de cette organisation dans les années 90. (Kerbourc'h, p. 25)

Seul l'enseignement en langue des signes permet aux Sourds d'obtenir une formation académique équivalente, sans quoi la langue orale se trouve à la fois l'outil d'enseignement et l'objet de l'enseignement (Benvenuto et Schmitt).

À nos yeux, cette volonté d'assimilation n'est pas étrangère à la prise en charge médicale de la surdité. La pensée qui en découle pose la surdité comme un déficit et un handicap inscrit dans le corps et ne s'intéresse nullement à sa production dans et par l'interaction. Aujourd'hui encore, ce ne sont pas les Sourds qui occupent les places où se décident les grandes orientations les concernant, mais plutôt des spécialistes pensant la surdité en termes médicaux. La langue des signes est reconnue comme langue officielle dans certains pays, mais ce n'est pas le cas au Canada ni au Québec⁹. Les ressources sont extrêmement limitées quant à l'éducation en langue des signes. Malgré tout, la culture sourde demeure vivante et continue de se transmettre.

Culture sourde

Entre construction historique et référent identitaire, l'histoire officielle des Sourds est en elle-même un objet de la culture sourde faisant partie des référents communs qui la soutient. Parfois, l'histoire se transforme en mythe; l'Abbé de l'Épée se voit transformer en père spirituel ou messie d'un peuple et le congrès de Milan, en « holocauste sourd ». Cette culture où se partagent des manières de faire, des savoirs et des valeurs demeure difficile à cerner pour les personnes entendantes. Par exemple, le sens de la vue est investi de manière particulière par les Sourds et constitue une valeur dans leur culture tandis que pour les personnes entendantes la surdité est comprise comme une « absence d'ouïe ». Plus encore, pour les Sourds, l'évidence de leur propre

⁹ Au Canada, la province du Manitoba est la première à reconnaître officiellement la langue des signes américaine comme langue des communautés sourdes en milieu anglophone (1988), suivie de l'Alberta qui reconnaît l'ASL comme langue optionnelle dans l'enseignement (1990). L'Ontario reconnaît l'ASL et la LSQ comme langues d'enseignement en 1993 (McDermid, p. 13)

culture les conduit à en reconnaître une aux personnes entendantes.¹⁰ Dans le livre *Territoire, transmission et culture sourde*, Lachance explicite le conflit issu des différentes perceptions de la surdité. Dans cet extrait, elle révèle les aprioris de ceux qui refusent l'idée de culture sourde :

Le fait de dire que la culture est ax e sur le visuel est une manière implicite de dire que l'on n'entend pas. Mais la nuance est là, la perte auditive est occultée et remplacée non pas par un facteur négatif (la perte), mais par un facteur positif (la vision). Parce que nous sommes visuels (et le non-dit étant "nous sommes visuels parce que nous n'entendons pas") nous avons des pratiques particulières et une manière de penser différente. Si pour les personnes entendantes, être Sourd se définit par le fait de ne pas entendre, pour les personnes sourdes, être Sourd se définit par le fait d'être visuel. Si la définition repose encore une fois sur une caractéristique physiologique, il ne s'agit pourtant pas d'une caractéristique innée, mais de l'utilisation du regard plus que de la capacité physiologique de voir. (Lachance, p. 178)

Dans le même ordre d'idées, Bernard Mottez affirme que les Sourds ont su transmuier leur d fici nce en culture (un ensemble de savoirs, de représentations, de symboles, de pratiques, de rituels se transmettant de génération en génération). Ces deux définitions de la culture sourde, celle de Lachance et de Mottez, opèrent en dialogue avec la perception « entendant » de cette culture. Il nous semble important de spécifier que l'utilisation du terme « d fici nce » doit se comprendre comme un construit social. Après tout, concevoir la surdité comme une d fici nce est d'abord un acte de reconnaissance. Il ne s'agit pas de poser la d fici nce comme un primat qui aurait été transformé. La d fici nce est une construction que les Sourds ont refusée. S'ils doivent transmuier leur d fici nce, c'est parce qu'ils sont construits comme d fici nts dans l'image que leur renvoient les personnes entendantes, notamment ceux impliquées dans leur éducation, comme en témoigne leur histoire. Inévitablement, les Sourds ont dû développer leur culture en regard de cette construction qu'est la d fici nce et la culture sourde s'est justement trouvée construite dans cette

¹⁰ « Pour parler des entendants en tant qu'ensemble de collectif, deux mains en croissants, paumes en regard, se rapprochant l'une de l'autre. Accompagné du signe ENTENDANT, ce signe est souvent traduit en français par les interprètes de conférence, ou dans les écrits des élites sourdes lettr es, par « communauté entendant » . C'est là, bien sûr, une fiction sociologique, mais qui correspond profondément à la manière de voir sourde. Que le monde soit divisé entre sourds et entendants est une évidence si aveuglante qu'il est proprement impensable que les entendants ne puissent la voir. Si bien que ces derniers sont censés se penser en tant qu'entendants. » (Delaporte, p. 136) Quand nous parlons des entendants, c'est en référence aux manières d'organiser le monde et de le penser propres à l'utilisation de l'ouïe.

tension. Comme le discute aussi Gaucher : les Sourds sont tributaires des institutions d'éducation qui les considèrent comme handicapés dans la constitution de leur culture. Cette tension entre les entendants et les Sourds pétrit leur culture et leur rapport à la langue, tant la leur que celle des entendants. Les Sourds ont été stigmatisés et considérés comme déviants très rapidement dans leur histoire. Leur culture s'est ainsi construite en opposition à ce regard qui les construisait dans le monde entendant. C'est de cette façon que le monde entendant et le monde sourd sont devenus inconciliables. Toutefois, malgré cette tension située au sein même de la constitution de la culture sourde et malgré les dialogues implicites avec le monde entendant, les Sourds trouvent un espace d'affranchissement et de souveraineté au sein de leur culture. Comme les Sourds ne se considèrent tout simplement pas déficients, mais culturellement autres (Lachance), leur culture sourde constitue un espace où la déviance et le stigmate cessent, permettant d'autres possibles en partie à l'abri du jeu de reconnaissance imposé par la présence entendant.

La tradition orale de la culture sourde a permis de fabriquer cet espace affranchit des règles issus du monde « entendant ». Lachance le montre bien dans cet extrait où elle décrit les espace qui ont permis à la culture sourde de résister malgré la prise de toute forme de pouvoir de représentation par les personnes entendants avant le réveil sourd:

La vie sociale restait active dans les foyers de Sourds et les activités sourdes comme les banquets continuaient d'avoir lieu, ce qui permettaient la transmission de la langue et de toute une tradition orale entre personnes sourdes. Les associations sportives étaient un exemple de ces activités qui, dans les années 1930 à 1960, permirent à tout un réseau de se maintenir et de se reconstituer à l'extérieur du regard et du pouvoir du groupe dominant entendant (Lane, Hoffmeister et Bahan, 1991 : 131; Van Cleve et Crouch, 1989 : 87) Ainsi, les associations, la presse silencieuse, les activités religieuses, sportives et sociales ont constitué des lieux spécifiquement sourds, reliés entre eux, et formant dans leur ensemble un espace sourd. Celui-ci résultait de la constitution des traits et des pratiques en symboles et en valeurs qui assuraient la cohésion du groupe. (Lachance, p.47)

Cet extrait confirme l'idée que la culture sourde constitue un espace où un Sourd peut se soustraire au monde entendant et développer une conception de lui-même non-stigmatisée. Dans cet extrait, la tradition orale apparaît comme un élément fort permettant la cohésion du groupe et sa culture.

À la lumière de ces lignes de forces, le livre d'Emmanuelle Laborit paraît se situer dans la tension entre la communauté sourde et entendante, dans le but de faire cesser la production par les entendants de l'image stigmatisante des Sourds. Il paraît aussi s'inscrire dans une fidélité à cette tradition orale alors qu'elle tient à y restituer une parole vive pour y moduler son propos.

Pour penser cet autre culturel qu'est le sourd, la perspective interactionniste de Mottez permet de réfléchir la surdité en tant que fait relationnel. Avec cet auteur, la part de responsabilité des entendants dans le fait de la surdité apparaît, car, pour lui, la surdité est le fruit d'un rapport :

Ainsi, quand, au lieu de chercher à trancher sur ce que sont les sourds, sur ce qu'ils devraient être, sur ce que l'on pourrait faire d'eux et pour eux, les entendants commenceront à s'interroger plus simplement sur la gêne qu'ils éprouvent dans leurs relations avec eux, sur la nature bien particulière des comportements qu'ils adoptent lorsqu'ils sont avec eux et sur les raisons de ces comportements, en bref sur la façon dont ils se débrouillent avec eux, un pas décisif sera fait permettant d'analyser le rapport de surdité. (Mottez, p. 5)

Cette difficulté que les personnes entendantes ont à admettre quant à la différence culturelle des Sourds sous-tend une conception fixe du corps, tributaire des conceptions de la surdité définies dans le paradigme médical¹¹. Pour percevoir la nature de cette différence, il faut être en mesure non seulement de traduire d'une langue à l'autre, mais aussi d'un monde à l'autre parce que leur corps, au cadre sensitif propre, en fabrique un autre :

Il faut pour un entendant beaucoup de temps et de contacts avec les sourds avant de réaliser ce que tout cela veut dire. Il faut qu'il en soit venu à partager leur expérience. Il faut, comme nous l'avons dit plus haut, qu'il ait réalisé que pour se comprendre avec les sourds, il faut le devenir un peu soi-même, c'est-à-dire très rigoureusement apprendre à ne plus entendre. C'est alors seulement que, entrant non pas à proprement parler dans le monde du silence, mais il est plus juste de dire dans le monde visuel, il ne cesse de faire la découverte de tout ce que veut dire "vivre avec les yeux". C'est comme si, alors qu'il avait l'organe et n'étant nullement atteint de déficience de ce côté, il avait été paralysé jusqu'alors de savoir en user en raison de son habitude de se référer à l'oreille. (Mottez, p. 55)

Cet extrait fait bien ressortir la difficulté à connaître la culture sourde et sous-entend qu'elle commande une rencontre de corps à corps pour être connue. La réalité sourde, tant politique

¹¹ Les différentes définitions scientifiques de la surdité tournent autour du concept de perte ou d'absence d'ouïe ou encore de déficience. Elles se concentrent sur la description de la biologie du corps en regard de sa norme qui est fondée sur la moyenne. Le traitement médical agit justement sur ce « manque ». (Voici un exemple tiré du dictionnaire médical de Medline: "deaf: lacking or deficient in the sense of hearing"). <http://www.merriam-webster.com/medlineplus/deaf>, consulté le 23 août 2015.

qu'expérientielle, demeure mal comprise parce qu'elle est difficile à traduire dans les modalités entendants. La traduction, lorsqu'il est question de Sourds gestuels, prend un sens singulier. Il ne suffit plus de pouvoir passer de la langue des signes à une langue vocale (bien que cela comporte de nombreux défis!), il faut aussi rendre compte de la singularité de l'être-au-monde Sourd. Pour ce faire, il faut trouver des manières de dire intelligibles malgré le litige entre les modes d'être et de communication. Or, pour répondre aux critères d'intelligibilité dictés par le plus fort, la différence s'aplanit. Dans ce déplacement de soi vers l'autre, bien des choses laissées derrière demeurent intraduites.

Subalternes

À partir de ces données historiques et sociologiques concernant les Sourds, la question initiale inspirée par Edward Saïd peut se préciser. Devant le fait encore reconduit aujourd'hui que les entendants décident à la place des Sourds de la manière dont ils doivent être éduqués, il est permis de se demander si c'est en raison de leur silence que nous n'entendons que nous-mêmes, et ce, même dans la rencontre. Force est de constater que la culture sourde et la diffusion de la langue des signes se sont maintenues parallèlement aux institutions qui tentent de les nier en faisant de leur silence un fait produit par les entendants sans écoute. De fait, les Sourds parlent, mais ils le font dans une langue étrangère et « étrange ». De plus, leurs discours ne sont pas relayés dans les espaces légitimes de discussion. Selon Spivak dans *Les subalternes peuvent-elles parler?* parler ne signifie pas seulement émettre des propos, mais implique aussi l'écoute et la réponse. En ce sens, Mottez, dans sa conception interactionniste de la surdité, nous aide à penser avec Spivak. Pour qu'il y ait en effet écoute et réponse, des conditions matérielles et intellectuelles préalables sont nécessaires pour permettre la parole. Les subalternes n'auraient pas accès à la parole, ni donc à l'espace culturel ou encore à la mobilité sociale. Seule l'énonciation ne suffit pas, il faut de

l'écoute en plus de conditions qui permettent l'intelligibilité du propos. Bien que l'histoire des Sourds ne puisse être assimilée à l'histoire du colonialisme et du post-colonialisme, certaines similitudes peuvent nous permettre de préciser notre objet de recherche car la parole des Sourds ne se fait pas une place aisément dans les modalités entendantes de communication et fait face tant à un manque d'écoute que de réponse. Cela, parce que les conditions permettant la réception matérielle et intellectuelle d'une parole résolument sourde ne sont pas mises en place.

The Heart is a Lonely Hunter (1940)

La littérature est-elle en mesure de dire la surdité? Peut-elle développer un langage où le Sourd peut s'énoncer et rendre son expérience et son dire? Les Sourds entretiennent des rapports difficiles à l'écriture, positionnant cette dernière à l'écart de leur culture. Hors de tout doute, un langage qui dit la surdité se déploie dans le roman *The Heart is a Lonely Hunter*. Carson McCullers met en scène des corps grotesques dans lesquels s'aménage une représentation de la liberté restreinte des sujets qui repose sur la manière singulière qu'ils ont d'incorporer les pressions du monde. Dans cet espace de négociation s'ouvre alors, à travers les reconfigurations créatives opérées par les personnages, un autre monde potentiel, mais aussi un espace de résistance à un monde rigide et autoritaire. En ce sens, les corps, pas plus que le monde, ne paraissent obéir à des lois naturelles qui les réguleraient de l'intérieur. Au contraire, tous deux apparaissent dans leur caractère arbitraire et leur construction.

En représentant les sujets à travers l'inadéquation entre leurs corps et le discours, avec les relations mutuelles que cela implique, les accès à la subjectivité se multiplient. Paradoxalement, la représentation de l'expérience est permise par l'inadéquation entre le récit et le corps, qui donne à voir l'indicibilité de l'expérience. Une fois vue, l'indicibilité constitue finalement un accès à l'expérience. La représentation du corps sourd offre des possibilités particulières à ce procédé

narratif en permettant la représentation d'un autre mode de dire, éminemment corporel. Ainsi, non seulement un autre monde en potentiel apparaît-il dans le corps sourd, mais aussi un autre mode de dire, tous deux entretenant un rapport étroit dans lequel ils se confondent. Cela se remarque grâce à la conception d'un monde arbitraire construit par le langage et grâce à la conception du langage comme objet construit du monde. Dans ce récit où la communauté des marginaux est représentée comme impossible, la narration précédemment décrite ouvre cet espace d'un autre monde en potentiel. Des personnages qui n'ont droit ni à l'écoute, ni à la réponse et qui n'ont aucune possibilité d'ascension sociale ou d'accès à la culture y sont mis en scène. D'une certaine façon, ces personnages représentent des subalternes de par les impossibilités qui les façonnent. Néanmoins, la représentation d'un autre monde possible, permise par la narration, leur restitue un libre arbitre à travers une représentation du corps en processus d'incorporation dans laquelle la créativité et la singularité du sujet se trouvent montrées dans la représentation de l'expérience.

Lorsque Spivak évoque l'auto-immolation des veuves indiennes, elle en appelle à la notion de différend de Jean-François Lyotard. Selon elle, le libre arbitre de la femme se substitue à celui d'un autre (par exemple, le britannique) et ne laisse pas la parole à la principale concernée. C'est ce qu'elle définit comme l'inaccessibilité ou l'intraduisibilité d'un mode de discours en litige avec un autre, comme c'est le cas pour ce rituel repris et dépassé par le discours des Britanniques sans pour autant être traduit. Bien sûr, la situation des Sourds ne peut pas se trouver sur le même plan que celle des *sati*. Il s'agit plutôt de penser l'intraduisibilité d'actes et de gestes en litige avec un autre mode de discours ayant une force politique plus importante. Dans le roman à l'étude, c'est l'intraduisibilité même qui est représentée par la monstration d'un indicible. Cette intraduisibilité, c'est l'impossibilité de relayer directement l'expérience vécue dans le langage, tant à l'écrit que dans les prises de paroles, tout comme c'est l'incompréhension de ceux qui sont en présence de ce

langage. La représentation du personnage de Singer est à cet égard particulièrement explicite, parce qu'en plus de son expérience qui porte les traits de l'indicibilité, comme toutes celles représentées dans le récit, son monde sourd et sa langue des signes demeurent inaccessibles aux autres. Tour à tour, monde, corps et langage seront objets du monde et symboles, matière et représentations, faisant du Sourd un être matériel construit par le monde et un être symbolisé par le langage, alors que le monde et le langage sont aussi construits par le Sourd lui-même. C'est jusqu'en examinant l'inscription du corps sourd dans l'écriture que nous pourrions répondre partiellement à la question concernant l'énonciation sourde et la réception possible d'une telle énonciation

Le cri de la mouette (1993)

Concevoir l'inadéquation des récits et des corps comme un espace de représentation qui donne accès à la subjectivité, à la lumière de *The Heart is a Lonely Hunter*, permet de densifier notre lecture de l'autobiographie *Le cri de la mouette* d'Emmanuelle Laborit. Cela nous permet de lire son récit autobiographique comme un récit traduisant l'expérience vécue en des termes comportant d'inévitables zones d'achoppement où la vérification des faits est moins intéressante que la fonction de leurs présences. Le récit qui y est fait est traversé par des volontés de légitimation, des visées pédagogiques, des troubles identitaires, toutes choses qui révèlent les rapports culturels entre les Sourds et les entendants.

Les autobiographies sourdes ont valeur de rares archives de l'expérience sourde étant donné le large taux d'illettrisme dans cette population. Ces archives demeurent peu accessibles aux sourds et, de plus, elles perdent de leur caractère « sourd » dans le processus de traduction. Cette autobiographie porte un sens particulier dans sa relation à la communauté sourde et à la possibilité qu'ont les sourds de parler, d'obtenir une réponse et d'accéder à l'espace culturel. Le statut de l'écriture dans cette autobiographie est caractérisé par la traduction inhérente à l'acte de l'écriture.

Les autobiographies des sourds relèvent d'un processus de traduction singulier, car il ne s'agit pas uniquement de la manipulation du texte et de la voix d'autrui par un traducteur. Étant locuteur d'une langue qui n'a pas d'écriture, l'auteur doit se traduire dans une langue écrite pour s'adresser à autrui. (Benvenuto et Schmitt, p. 197)

Étant donné que les langues vocales se représentent comme étrangères, le rapport à l'écrit de ces langues demeure difficile d'accès pour les sourds gestuels. Comme le disent Benvenuto et Schmitt : « Les sourds empruntent le chemin tortueux de l'apprentissage d'une langue vocale, qui joue le double rôle de langue par laquelle on les construit et d'objet même de leur instruction. » (Benvenuto et Schmitt, p. 200) En ce sens, le rapport que les Sourds entretiennent à la langue vocale n'est pas lié à une condition cognitive, mais plutôt à la manière dont les institutions prennent en charge l'éducation des Sourds. À travers la langue signée, les Sourds peuvent très bien apprendre une langue écrite, bien que fondée sur des phonèmes, puisqu'elle mobilise le sens de la vue. Ce rapport à la langue écrite est inscrit dans la matérialité du texte où l'auteur Sourd se traduit deux fois, d'une modalité à l'autre (de visuogestuelle à audiophonatoire), puis, à l'écrit. Cette écriture-traduction (Benvenuto et Schmitt) double ce récit de soi d'informations sur le rapport entre la langue des signes et la langue vocale de même que sur le rapport entre les deux cultures qui leur sont associées. Elle témoigne aussi d'un certain rapport entre l'oralité de la langue des signes et l'écriture comme du rapport plus large entre l'oralité et l'écriture. Ces rapports apparaissent dans la rencontre entre le corps de Laborit et l'objet langage. Ils apparaissent aussi dans le déplacement culturel que Laborit opère pour traduire son expérience et la rendre intelligible dans le monde entendant. Ces rapports font apparaître le langage dans sa matérialité lorsqu'il se bute au corps. Cela participe à l'explicitation de son caractère construit qui nous est apparu dans l'œuvre de McCullers. En ce sens, l'intraduisibilité de l'expérience sourde est dépeinte formellement dans cette autobiographie à travers le statut de l'écriture qui mobilise un large

appareil de traduction. Dans cet espace perdu qu'entraîne la traduction, l'indicibilité de l'expérience sourde imprégnant la matière du récit se représente en partie.

L'écriture-traduction est un premier obstacle à la représentation de l'expérience sourde. Emmanuelle Laborit quitte sa langue d'expression et s'en remet à l'écriture pour traduire son expérience de sourde parce que c'est la condition nécessaire pour être entendue, pour se trouver comprise et obtenir réponse. Or, l'auteure thématise dans le récit le douloureux apprentissage de la langue vocale engendré par les pratiques des institutions politiques et éducatives entourant les Sourds. À travers ses descriptions et le statut de son écriture, une rencontre entre la matière de son corps et l'objet langage s'illustre. Cette rencontre matière à matière fait apparaître l'inadéquation entre son récit et son expérience vécue. Grâce à l'esthétique développée par McCullers, cette inadéquation peut être lue comme un espace de négociation entre le monde et le sujet au sein duquel Laborit reconfigure le monde par son incorporation et en sous-tend un autre en potentiel. Contrairement à l'écriture, sa pratique théâtrale lui permet de travailler la représentation de la surdité dans un bilinguisme apparent en faisant cohabiter sur scène les deux modalités langagières. Cela permet de rencontrer le corps sourd avec son propre corps, car, comme le dit Dethorre :

Si toute langue traduit un monde, que chaque locuteur entendant sculpte et s'approprie, découvrir "le monde sourd" donne à celui-ci l'impression d'explorer la vie dans un environnement nouveau, parfois déroutant. (...) La consistance des silences, des regards et des mouvements des mains, leur valeur symbolique aussi, comme éléments constitutifs de la langue des signes, créent une réelle expérience d'altérité avec soi-même. (Dethorre, p. 68)

L'appréhension de cette altérité n'est rendue possible que dans la rencontre avec le Sourd où l'entendant se laisse imprégner par cet autre corps et cet autre monde qu'il construit. Cette manière sourde d'être au monde est évoquée dans le récit de Laborit, mais résiste à la représentation. C'est par la médiation de l'écriture que la rencontre entre le corps entendant et le corps sourd a lieu. Leur confrontation laisse une trace dans l'écriture où le corps sourd se débusque. Par-là, le corps entendant rencontre aussi l'objet langage dans sa matérialité. Pour espérer parler, Laborit doit

s'écrire avec tout ce que ce geste comporte pour elle de négation de son corps. Malgré tout, une part de son expérience se trouve traduite. Ce qui reste indicible mais qui se donne à voir comme tel permet la représentation de son expérience dans l'inadéquation même du mode écriture et de son corps.

En écrivant une autobiographie, Laborit met en scène un récit de soi confronté à l'écriture. Son expérience de sourde est intimement liée à son rapport aux entendants. Lorsqu'elle se raconte, elle le fait pour traduire aux entendants son expérience sourde et pour la légitimer. Pour être intelligible, son histoire doit se donner dans les termes compris et partagés par la communauté des lecteurs. En ce sens, Butler nous dit :

Si j'essaie de rendre compte de moi, si j'essaie de faire en sorte d'être reconnu et compris, je pourrais alors commencer à raconter ma vie, mais cette narration serait orientée par ce qui ne m'appartient pas ou par ce qui n'appartient pas qu'à moi. Et je devrais alors me rendre dans une certaine mesure interchangeable afin de pouvoir être reconnu. L'autorité narrative du "je" doit ouvrir la voie à la perspective et à la temporalité d'un ensemble de normes qui contestent la singularité de mon histoire. (Butler, *Le récit de soi*, p. 37)

Emmanuelle Laborit cherche à correspondre aux conditions d'intelligibilité qui lui permettraient d'être reconnue et comprise par les entendants. À en croire Butler, elle doit se rendre interchangeable à eux, en dépit de sa différence langagière et sensitive. Dans ce geste de récit de soi, Laborit bilingue puise en l'entendante en elle pour rendre intelligible son expérience sourde. C'est par le corps et la traduction de ses expériences sensibles qu'elle nous rapproche de son expérience sourde, mais l'histoire du corps demeure difficile à dire, difficile à traduire :

Figure ici un référent corporel, l'une de mes conditions que je peux montrer, mais que je ne peux pas précisément raconter, même s'il existe sans doute des histoires sur les allées venues et les actions et inactions de mon corps. Les histoires ne saisissent pas le corps auquel elles se réfèrent. Même l'histoire de ce corps n'est pas complètement racontable. Être un corps, c'est en un certain sens être dépossédé du souvenir de l'ensemble de sa propre vie. Mon corps a ainsi une histoire dont je ne peux avoir aucun souvenir. (Butler, *Le récit de soi*, p. 39)

Ici, le problème de la traduction se complexifie; pour le corps sourd qui utilise une langue gestuelle, la constitution de son « je » écrit et intelligible se fait en partage avec les entendants et, dès lors, perd de ses caractéristiques sourdes. Néanmoins, l'impossibilité de dire l'expérience devient

patente comme dans le récit de McCullers et offre, à tout le moins, une forme de représentation de l'indicible. Pour se raconter, Laborit paie le prix, elle est redevable du fait de la domination des autres et de leurs discours. C'est en reconnaissant cette part d'inaccessibilité au corps dans son expérience, dans cette écriture-traduction, que l'on peut restituer une « voix » aux Sourds en tant qu'elle apparaît comme non-entendue.

Relecture et comparaison

La lecture de *Le cri de la mouette* permet aussi de densifier la lecture de *The Heart is a Lonely Hunter*. La rencontre matérielle entre le corps et le langage vient préciser le référent à la matérialité que la surdité de Singer porte en dépit du fait qu'elle soit aussi au service du thème de la communication élaboré dans le roman. La représentation du handicap pose généralement un problème où la référence à la corporéité est sublimée en tant que caractéristique morale du personnage. Russell met en évidence cette difficulté :

Bodies at the margins of national norms seem to provide a conduit to the material real and, in this proximity to reality, access to exceptional insights. This quality of seeming both more real and more otherworldly than the quotidian social world suggests just one of the complexities of representing physical difference and its figural burden in novels of the mid-twentieth century. In its emphasis on materiality, contradiction, spectacle, and populism, the grotesque form provides a representational scaffold for these freakish bodies, offering the tropes by which they become legible in the national imagination. (Russell, p. 63)

En ce sens, la représentation du Sourd contient une tension entre l'intelligible et l'intelligible-à-venir tant en ce qui a trait à la construction de sa matérialité qu'en ce qui a trait au sens possible de son expérience. Lire Laborit prépare des conditions où la surdité peut s'énoncer dans l'écriture française. Les balises concrètes d'une vie sourde que l'auteure pose n'empêchent pas de concevoir la surdité dans les rapports complexes de construction qui la lient au monde et au langage entendant. Seulement, elles permettent de cerner la représentation du fantasme entendant dans les mondes en potentiel que l'auteure contient. En ce sens, Laborit nous permet de relever les limites de cette représentation et de l'analyser dans ce qu'elle nous apprend du monde entendant. Elle

permet aussi une lecture qui reconnaît le libre arbitre de la sourde en lui donnant droit de participer à l'espace culturel en prenant en compte sa version des faits et en reconnaissant qu'elle participe à rendre un peu plus intelligible l'expérience sourde pour les entendants.

The Heart is a Lonely Hunter et *Le cri de la mouette* abordent la difficulté de nommer l'expérience à travers le prisme du corps sourd. Leur comparaison permet d'enrichir la lecture de chacun de ces romans par les allers-retours qu'elle permet. Ce corps qui est en constante traduction, entre langues et entre mondes, donne un sens singulier à la traduction. Il ne s'agit pas de seulement passer d'une langue à l'autre, mais bien d'une modalité à l'autre, ce qui rend l'écriture doublement étrangère. Les deux romans subvertissent le langage et les organes corporels qui le servent, nous permettant de voir le monde sourd avec ses objets propres et un langage qui s'y adapte. Cette traduction est aussi celle de l'expérience même de la surdité qui se traduit par la monstration de l'indicible chez McCullers et à travers les problèmes du récit de soi chez Laborit. De ces deux romans étonnamment complémentaires, après les lectures que chacun d'eux offre sur l'autre, la représentation du corps sourd complexifie des relations entre le corps, le monde et le langage. Le Sourd en traduction est inévitablement un corps de par l'utilisation de la langue gestuelle et permet de rapprocher le langage du corps. Et dans ce corps fait par le langage tant matériellement que symboliquement, apparaît un monde qui n'est plus entendant ou qui, à tout du moins, nous conduit aux limites du monde entendant.

L'autobiographie *Le cri de la mouette* est un rappel de la « voix » sourde, un rappel de sa difficulté à s'énoncer et de sa non-coïncidence à l'écriture. Le roman *The Heart is a Lonely Hunter* éprouve le langage dans sa possibilité de dire les choses et le monde, il le montre comme un objet qui le fabrique plus qu'il ne le nomme. Deux statuts différents de textes qui permettent, en fin de compte, de les comparer à travers la monstration de la matérialité de l'écriture et du langage lorsqu'il se

confronte à la représentation du corps sourd. Une représentation qui heurte le monde entendant et ses corps, contenus en trace dans leur langage. Le corps sourd éprouve alors le langage d'une manière inédite que nous tenterons de vous montrer.

1. Le corps sourd et les mondes possibles : L'expérience entre mot et chose.

Tous les personnages principaux de *The Heart is a Lonely Hunter* trouvent en Singer, personnage central Sourd, un espace où s'épancher librement. Cet étonnant agencement atteint son paroxysme le jour où ils arrivent tous, par hasard, dans la chambre de Singer. Incapables de se lier les uns aux autres, ils offrent à leur hôte qui les observe un tragique spectacle:

Singer was bewildered. Always each of them had so much to say. Yet now that they were together they were silent. When they came in he had expect an outburst of some kind. In a vague way he had expected this to be the end of something. But in the room there was only a feeling of strain. (McCullers, p. 210)

L'impossibilité de la communauté dépeinte dans ce livre se voit tout particulièrement dans cet extrait où les relations se montrent impraticables. Singer, unique point de repère de tous ces gens réunis, assiste à leur incapacité à se côtoyer. À part lui, seul le lecteur connaît ces personnages et leurs quêtes. Toutefois, ce dernier assiste en plus au désarroi de Singer. Contrairement à lui, le point de vue du lecteur ouvre sur cette communauté impossible, rendant « pensable » une communauté « possible ». C'est justement sa position qui le lui permet puisqu'elle donne autant accès à l'univers intradiégétique qu'extradiégétique. Bien que les personnages ne forment pas de communauté fonctionnelle, le lecteur sait qu'ils en contiennent une en potentiel. Face à la souffrance existentielle des personnages, apercevoir cette communauté potentielle est difficilement séparable de l'espérance de la voir s'actualiser. Devant ce devenir possible, les conceptions essentialisantes nécessaires à la fabrication de ce monde intradiégétique auquel les personnages résistent sont chambardées. Comme ce potentiel trouve sa substance à même les corps grotesques, tant les conceptions de monde, de corps et de langage sont éprouvées par ce récit.

À cet égard, nous disions précédemment que la représentation du corps sourd est un lieu privilégié pour penser la relation entre le monde matériel et le langage. Étant donné que le corps sourd est un corps autre matériellement et qu'il possède une autre forme de langage, lorsque l'esthétique

grotesque le construit, les possibles extra-diégétiques que cela permet prennent un teneur toute singulière. Ce corps de mots, c'est-à-dire construit dans le texte, est confronté aux entendants dans l'univers du roman, tout comme il l'est dans la forme alors que les mots propres aux corps entendants doivent trouver à dire l'expérience sourde. Cela, parce que le corps sourd appréhende le monde différemment, le nomme différemment et le construit différemment. De plus, il navigue entre le monde des entendants et le sien, où dans cette traduction obligée, il incorpore les nécessités de la communication. À nos yeux, cette position centrale qu'il revêt dans cette communauté impossible fait de lui le personnage principal du roman. C'est son corps sourd qui le dote paradoxalement de cette disponibilité à la communication tant recherchée et qui confère à l'esthétique grotesque la puissance déstabilisatrice du sens des choses. Ce paradoxe que représente Singer concentre le propos extra-diégétique où d'autres possibles se dégagent des corps en dépit des impossibilités marquées dans l'univers intra-diégétique. C'est-à-dire, que Singer *le muet* fait signe d'obstacle à la communication en même temps qu'il fait signe d'un autre dire possible. À cet égard, l'œuvre devait initialement s'intituler *The Mute*¹². Cette trace généalogique et l'utilisation par l'auteure du mot *satellites* pour parler des personnages gravitant autour de Singer (Carr, p.19) confirme son importance et la centralité de sa position. Nous verrons que cet autre monde possible, dans le cas précis du personnage de Singer, s'accompagne alors d'un autre dire possible et de là, les relations inédites entre monde, langage et corps qui se déploient dans l'œuvre, se complexifient.

¹² « McCullers working title was "The Mute" the book was retitled *The Heart is a Lonely Hunter* just before the publication upon the insistence of McCullers's editor, Robert Liscott. » (Carr, p.34)

Le Grotesque : des mondes potentiels au sein du monde

Carson McCullers est amalgamée au courant états-unien du Southern Gothic ou du Southern Grotesque. Ce courant est unifié sous le thème de la modernité aliénante et dépossédante dans lequel la solitude et la perte de sens existentiel caractérisent la vie humaine. Bien que ces thèmes rejoignent ceux du roman à l'étude, le grotesque à l'œuvre ne sert pas seulement à les mettre en scène. Au contraire, c'est précisément cette esthétique qui ouvre une brèche. Une forme de résolution apparaît dans le rapport antagoniste qu'entretiennent les corps anormaux et le monde moderne aliénant, car si ce dernier règne dans l'univers intradiégétique, la représentation des corps anormaux et le monde potentiel qu'ils contiennent persiste à l'extérieur de la diégèse.

La représentation de la construction du corps montre un espace de résistance et de créativité niché au sein de ce dernier. En ce sens, le grotesque opère une dialectique entre un monde qui s'impose et ses devenirs en puissance en représentant l'expérience qu'en font ses sujets. C'est lorsque les personnages absorbent les demandes du monde tout en tentant de concilier leurs désirs, qu'ils deviennent grotesques. La rigidité du monde apparaît, à travers la représentation de ses attentes, en même temps que ses possibilités de dépassement, à travers la représentation de la conciliation ratée. Ainsi, le corps des personnages, accumulant l'expérience de ce monde, contient paradoxalement ses sédiments et des reconfigurations possibles de celui-ci. En somme, grâce à la représentation grotesque des corps, des principes contradictoires du point de vue rationnel peuvent cohabiter et ainsi trouver une cohérence expérientielle dans leurs incorporations.

Dans cet ordre d'idées, dans l'article *Revisiting the Southern Grotesque : Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers*, alors qu'elle analyse la figure de l'adolescence à travers le personnage de Mick, Gleeson-White démontre que l'esthétique grotesque du récit ouvre non seulement un espace de résistance, mais permet aussi un autre monde potentiel. Sa démonstration invite le

lecteur à lire *The Heart is a Lonely Hunter* sous l'angle du grotesque bakhtinien plutôt que comme une mimesis du monde moderne aliénant. Elle résume la conception du grotesque bakhtinien qu'elle retrouve dans ce récit ainsi :

This is the invigorating aspect of the bakhtinian grotesque: it is transgressive because it challenges normative forms of representation and behavior; it disturbs because it loves the abject and will not rest; it is always a state of becoming. The carnivalesque grotesque, then, is a strategy of resistance. (Gleeson-White, p. 110)

Pour approfondir cette réflexion, nous avons directement utilisé l'œuvre bakhtinienne dans notre analyse de la représentation du corps sourd gestuel. En plus d'y redécouvrir ce que Gleeson-White nous promettait de résistance et de potentialité, nous avons pu remarquer le caractère arbitraire des règles qui fondent le monde et en conséquence, qui permettent la construction du corps.

Afin de réfléchir la représentation du corps et plus précisément, celle du corps sourd, nous nous sommes accordés à la définition contenue dans l'explication bakhtinienne de l'esthétique grotesque rabelaisienne. La représentation des traits moralement peu élevés, des protubérances, « de ce qui sort, fait sailli, dépasse du corps, tout ce qui cherche à lui échapper » (Bakhtine p. 315) tout comme celle des lieux corporels qui troublent la limite entre l'intérieur et l'extérieur, servent à construire une conception du corps jamais parachevée et en perpétuel changement. Ceci sous-tend une conception de la vie à l'image des cycles du corps – elle aussi est en perpétuel changement. Ce caractère arbitraire reconnu joyeusement par les carnavaliers porte un refus d'essentialisation, mais aussi une reconnaissance du processus de fabrication du monde et de ses significations. Les choses qui font le monde n'obéissent pas à un découpage net et ce qui les nomme est toujours un peu inadéquat faisant face à un changement perpétuel. Alors, si le monde est arbitraire, les règles qui régissent l'abject le sont aussi et donc, l'aspect immoral du bas matériel l'est tout autant.

Subséquentement, le corps se trouve conçu dans sa perpétuelle construction et non dans une conception fixée et nécessairement morale. Lorsque Bakhtine critique Schneegans, il écrit :

Les images grotesques grosses, bicorporelles demeuraient incompréhensibles et il ne voyait pas que, dans le monde grotesque en voie de devenir, les frontières entre choses et phénomènes étaient tracées de manière toute différente qu'elles ne l'étaient dans le monde statique de l'art et de la littérature de notre époque. (Bakhtine, p. 306)

La configuration des frontières entre choses et phénomènes est très difficile à concevoir pour de nombreux commentateurs de Rabelais que réfute Bakhtine. Ce dernier consacre plusieurs pages à contredire leur lecture de ce texte. Selon lui, ces « mauvais » lecteurs conçoivent les corps à partir de présupposés conceptuels naturalisés qui font voir le corps grotesque comme immoral par son excès de bas matériel et par le grossissement de traits conçus comme dégradant. Bakhtine invite à repenser ces présupposés et nous donne une clé de lecture de l'œuvre de Rabelais dans laquelle, comme nous le disions, ces corps exagérés contiennent la possibilité d'une forme de résistance et d'un monde nouveau.

Nous accorder à cette lecture nous permet de ne pas naturaliser le handicap qui se trouve si souvent conçu comme essentiel, fixe et immoral :

Disabled bodies carry a burden of being conceived as more real. Reality in its uneven distribution becomes a burden, potentially casting its subjects as apolitical, timeless, and inactive. When experiences located in the body are viewed as the most real, then identities located in the body—such as disability, age, race, or gender—will be read as essential. (Russell, p. 83)

La représentation du handicap met en relief le problème plus large de la représentation de l'expérience et du fait matériel du monde. Paradoxalement, parler d'une personne handicapée nous rapprocherait de la vérité du monde parce qu'elle échappe aux tropes du héros et parce qu'elle porte une vérité tangible des caractéristiques de sa subjectivité. Le trait physique particulier donne alors matière aux caractéristiques psychologiques invisibles. Pourtant, ces traces physiques sont instantanément lues comme signes du sujet déniait la part de construction. Les traits physiques ainsi réifiés ne contiennent plus l'accès à l'expérience du corps. La métaphore ramène plutôt le

corps au niveau symbolique, référant à l'expérientiel en s'en détachant radicalement. C'est sur ce paradoxe que repose l'effet d'essence que produit le handicap. D'ailleurs, E. Russell nous met en garde contre l'esthétique grotesque qui fonctionne grâce à une signification symbolique en dépit de sa référentialité à la matière du corps. Par exemple, le handicap physique peut servir de signe pour une psyché ou une spiritualité troublée. Le corps handicapé porterait alors une signification fixe et détachée de l'expérience qu'on peut en faire, cela parce que sa définition est fondée sur le contraste entre celui-ci et le corps normal. Une normalité dont la définition repose sur une naturalité qui va de paire avec la morale.

Pour notre part, nous préférons traiter les corps anormaux mis en mots par McCullers en considérant leur processus de construction plutôt qu'en les comprenant comme plus vrais, plus près de leur nature, ou encore plus près de leur animalité. Cette lecture permet une critique de l'essentialisme et de la morale qui se dégage des processus de construction représentés dans le récit. D'ailleurs, l'auteure, en explicitant le sens de son titre, critique la naturalité morale d'un monde artificiel et donc construit :

The human heart is a lonely hunter – but the search for us Southerners is more anguished. There is a special guilt in us ... a consciousness of guilt not fully knowable or communicable. Southerners are the more lonely and spiritually estranged, I think, because we have lived so long in an artificial social system that we insisted was natural and right and just- when all along we knew it wasn't. (Carr, p.17)

Dans ce récit, les corps offrent, comme dans la lecture de Rabelais de Bakhtine, une redéfinition des lignes de partage entre choses et phénomènes, là où réside la critique d'un monde unique et aussi, une possibilité d'y échapper. Le corps grotesque se fonde sur un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création. Ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier. C'est cet échange entre le monde et le corps qui est représenté dans l'œuvre *The Heart is a Lonely Hunter* et qui procure une constante redéfinition des limites du corps notamment par la figure privilégiée du sourd.

Il n'est pas faux de dire que la matérialité dans le récit de McCullers est réifiée dans une symbolique. Comme nous le verrons plus tard, le corps est peut-être toujours soumis à une compréhension symbolique et le matériel se dérobe toujours à une appréhension première et non-médiatisée. Toutefois, comme la représentation de la psyché des personnages ne se referme pas sur le sens que porteraient leurs corps anormaux, entre autres à travers l'incompréhension que les personnages ont d'eux-mêmes et des autres, le sens du corps repose plutôt sur son indicibilité. Dans le récit, le corps sert souvent à montrer un espace actif du sujet qui échappe à la prise langagière que ce dernier peut avoir sur le monde et lui-même, considérant qu'il en est une partie. Cependant, Carson McCullers n'a absolument pas souhaité s'approcher de la réalité des Sourds :

When Marguerite Smith asked skeptically about the number of deaf mutes her daughter had known in her life, McCullers replied, "I've never known one, but I know Mr. Singer." A few weeks later when her husband read that a "deaf and dumb convention" was being held in nearby Macon, Georgia, and suggested that they attend so that she could "see what a real deaf mute is like", McCullers was horrified by the mere suggestion. "oh, no, there is nothing those people could tell me. I have already written that part of the novel", she insisted. McCullers would not risk having her imagined image of John Singer jarred by confrontation with reality. (Carr, P.16)

En dépit du choix de l'auteure de ne pas puiser dans une connaissance concrète de la vie sourde, le récit questionne et chamboule des conceptions fixes qui participent de l'impossibilité de parler pour certains. En ce sens, la représentation du corps comme indicible soulève l'impossibilité de parler et à la fois crée un espace où parler, mais surtout où être compris, pourrait devenir possible.

En somme, bien que le corps soit en perpétuelle construction, il demeure toujours symbolisé puisqu'il est construit non seulement par son environnement matériel, mais aussi par les discours. Dans ce cas précis, il est construit par une succession de conceptions portée par les personnages. Bien que certaines conceptions du corps soient « naturalisantes », le fait de leur succession les fait apparaître en tant que récits mobilisés dans une tentative de donner un sens à l'expérience du corps et montre la construction à l'œuvre. Dans le récit, l'expérience du corps se dérobe toujours à la

représentation et aux discours: « But I believe that it is difficult to talk for very long about disability without slipping into metaphor, not only because these figures are so pervasive, but also because I understand embodiment as inextricably wrapped up in both the material and the social. » (Russell, p. 64) En regard de cette citation, les discours sur les corps apparaissent traverser l'expérience de ceux-ci, cela impliquant que la matière ne peut être directement éprouvée. C'est en prenant garde de les essentialiser (les concevoir comme une matière contenant un sens fixe) que nous lirons les corps représentés dans *The Heart is a Lonely Hunter*.

Notre attention se concentrera sur le corps qui, par sa représentation, contient d'autres mondes possibles et aussi un autre dire possible. C'est probablement en cela que l'auteure a tenu à l'élaboration d'un personnage sourd. En dépit d'une bonne connaissance de cette réalité, elle a senti le potentiel philosophique d'une telle représentation. La représentation du corps grotesque permet justement d'interroger les conceptions du sujet et du langage qui souffrent de naturalisation, tant dans les conceptions populaires que savantes. Par-dessus tout, il faut voir que cette redéfinition des frontières qui place le corps comme acteur dans sa relation avec le monde redessine la frontière entre le corps et l'esprit. Le corps est sujet et le sujet est un corps, ils sont indissociables. Plus encore, le langage se montre être objet du monde, lui aussi en perpétuel changement. La possibilité de dire la surdité repose sur la représentation grotesque, son refus de toutes fixités la rend capable d'accueillir des réalités autrement inintelligibles. Cette possibilité de dire la surdité nécessite autant un décloisonnement du sens que du langage lui-même.

Analyse des corps grotesques

Avant d'aborder le corps sourd, nous analyserons des extraits où les corps représentés contiennent, dans leur référence à la matérialité, une possibilité de représenter l'expérience là où elle se dérobe

au dire. Nous verrons quel corps est ainsi créé et en quoi sa représentation permet d'aborder l'expérience.

Le langage et le corps : ce que dit l'impossibilité de dire

Reconfiguration de la division entre corps et sujet

Entrons en la matière avec Willie, personnage secondaire du récit qui permet la représentation d'un monde vécu par les personnes noires dans le sud des États-Unis. Les lecteurs sont avertis de la difficulté, pour les personnes noires, à subvenir à leurs besoins. Willie se trouve en prison au terme d'une bataille bien davantage engendrée par le contexte de violence et de misère que par la mauvaise volonté des acteurs. Emprisonné dans des conditions inhumaines, il perd ses pieds après plusieurs jours de torture. Sa sortie est négociée avec les administrateurs de la prison dans l'intérêt de protéger ses bourreaux, aux dépens de sa solidarité avec les autres torturés qui font partie de sa communauté.

S'exprimant à propos de sa récente amputation, moment de l'évènement traumatique du séjour en prison, il dit :

I feel like my feet is still hurting. I got this here terrible misery down in my toes. Yet the hurt in my feet is down where my feet should be if they were on my l-l-legs. And not where my feet is now. It a hard thing to understand. My feet hurt me so bad all the time and I don't know where they is. They never given them back to me. They s-somewhere more than a hundred m-miles from here. (McCullers, p. 289)

La douleur devrait être là où sont les pieds, mais l'expérience contredit sa lecture du corps, la douleur se trouve là où il n'y a plus de pieds. Willie connaît une souffrance psychologique post-traumatique liée aux conditions de détention et à la cruauté auxquelles il a dû faire face. L'absence de ses pieds perpétue l'expérience vécue en prison et devient un rappel incessant de l'expérience même de ce moment inscrit dans son corps. La représentation du corps de Willie à travers le récit sur lui-même en inadéquation à son expérience rappelle que cette dernière se dérobe à la représentation. L'impossibilité de nommer l'expérience vécue remet le corps à l'avant-plan. Le

corps se soustrait à la distance critique de la mise en récit parce qu'il n'obéit pas à la rationalité, comme en témoigne la sensation de douleur aux pieds quoiqu'ils soient coupés. De l'aveu du personnage de ne pas comprendre ce qui lui arrive, nous déduisons que la prégnance de ses sensations prime sur le récit rationnel de sa condition. En ce sens, l'expérience du corps apparaît entre le corps physique et son explication langagière.

Comme le langage apparaît insuffisant devant l'impossibilité du personnage à faire sens de son état, c'est la superposition de l'impossibilité de dire et du corps matériel qui développe un mode de représentation capable de penser l'expérience. La souffrance actuelle de Willie est la même que celle éprouvée juste avant l'amputation. En ce sens, la perte des pieds se perpétue dans l'absence des pieds. Le récit de Willie ne porte pas la douleur de l'effacement de la mémoire du moment traumatique ou de la perte des pieds, au contraire, le moment traumatique de l'expérience de la prison est sans cesse reconduit. Willie fait l'expérience constante du traumatisme. Puis, comme le monde hostile à la forme de vie des personnes noires, lui aussi, se perpétue, l'absence de pieds accentuera la logique raciste à laquelle il a fait face en prison et qui existe aussi à l'extérieur de ses murs. Les pieds deviendront un stigmate de plus accolé à son corps, un stigmate enraciné à même ce qui a conduit aux circonstances du traumatisme.

Ainsi, cette représentation du traumatisme déploie ses conditions : le corps est potentiellement dépossédable et c'est par cette potentialité que la violence s'exprime. D'une part, les pieds de Willie détachés de son corps ne sont plus ses pieds, mais un autre objet du monde, autonome de son existence. D'autre part, le système judiciaire et médical traite le corps de Willie tel un objet. Cette dépossession, loin de conduire à une division possible entre corps et sujet, rappelle leur indissociabilité. Willie parle de son corps comme d'un objet alors qu'il n'est absolument pas capable de le vivre ainsi. Cette incapacité à considérer ses pieds comme chair morte témoigne de

l'expérience du traumatisme tout autant que de la difficulté à comprendre le sens d'une amputation. Dans les deux cas, cela montre aussi combien la conception du corps comme un objet potentiellement dépossédable provoque de la souffrance et est violente. Pour lui, ces pieds absents demeurent ses pieds, même séparés de lui, et d'ailleurs, ils continuent à se manifester comme membres fantômes. Par la douleur physique, il continue de les ressentir. Cette scène traduit une angoisse de la matérialité à travers son morcellement, une forme d'appréhension qui ne permet pas un sens fixe et délimité. Willie personnifie ses pieds qui sont à des kilomètres de lui, leur concédant ainsi une forme d'autonomie. Là, l'impossibilité de traduire son expérience en mots montre de la naïveté mais surtout de la vulnérabilité. Son incompréhension révèle l'expérience intime du corps dans son indicibilité. Il ne se comprend plus lui-même, car cette douleur lui indique des pieds alors qu'ils sont séparés de lui. Le corps-sujet est en constant processus de changements et Willie en vit un exemple radical. Ce personnage qui n'acquiesce pas au discours politique de son existence et de son monde (son père est marxiste et vit en rupture avec sa famille), subit pourtant des violences politiques.

Pour le lecteur, son incapacité à comprendre politiquement l'injustice qu'il subit est tragique, mais la représentation de son expérience corporelle problématise davantage les conceptions politiques portées par d'autres personnages (Dr. Copeland et Blount). Ce dialogisme superpose cette voix bégayante aux accents populaires à une conception du corps en mettant ce dernier aux côtés d'autres plans discursifs comme celui porté par le personnage de son père, Dr. Copeland. Ainsi, l'expérientiel se superpose au discours macro-politique en passant par le corps. En ce sens, la violence apparaît être systémique et implicite mais aussi singulière et vécue. L'expérience de Willie est parallèle au sens que porte le discours politique sur ce qui lui est arrivé et en cela, sa représentation déstabilise la conception d'un sujet qui agirait volontairement sur le corps et le

dominerait. Au contraire, c'est plutôt l'impossibilité de donner un sens aux souffrances vécues qui est représenté. Carr soulève ce thème qui traverse le récit : « "the sense of being cheated" without opportunity for recourse runs a leitmotif throughout *The Heart is a Lonely Hunter*, a misfortune that plagues every major character, (...) and several other secondary figures of the novel. » (Carr, p. 27-28) Cette conception moderne du sujet volontaire que l'on retrouve dans l'analyse politique macroscopique et structurelle portée par Blount, ouvrier communiste, et Dr. Copeland, médecin noir militant, acquiert une dimension expérientielle par la narration qui superpose les voix. Par contre, dans l'univers intra-diégétique, les discours sont conduits parallèlement et s'excluent; personne n'a de recours ni ne trouve de salut dans la rencontre des discours des autres. Carson McCullers, par la dentelle dialogique qu'elle tisse, télescope ces deux plans et montre le différend qui les sépare tout en les conciliant sur le plan de l'expérience.

Le langage ne donne pas de prise à Willie pour comprendre ce qu'il vit, il n'arrive pas à comprendre son expérience. Pourtant, le lecteur témoin de cette incompréhension trouve dans l'indicibilité du corps une prise sur l'expérience. Cette tension entre la représentation et le vécu est travaillée par la lettre même puisque nous avons accès à l'accent de Willie et à son bégaiement. Nous avons aussi accès à la manière dont il n'arrive pas à faire sens de son nouveau corps. C'est par la négative que nous avons accès à son corps et à son expérience. L'esthétique grotesque sert la redéfinition des frontières entre choses et phénomènes tandis que les pieds ne sont plus le lieu de la douleur qui leur est associée puisqu'ils sont littéralement séparés de Willie. Le corps grotesque de Willie est le produit d'un racisme structurel et cette amputation qui accomplit le destin tragique des noirs, qui peut se comprendre comme un signe de leur indigence, produit de l'abjection. Par la description du contexte de l'amputation, ce corps devient le signe d'une expérience vécue et non celui des limites et impossibilités des personnes noires : les pieds amputés

ne sont pas la conséquence morale d'un séjour en prison. Ici, le corps n'ouvre pas des possibles par cette amputation, mais sa représentation travaille la langue et ramène l'expérience vécue à l'avant-plan. Devant le caractère arbitraire de ce monde injuste, la morale est mise à mal par la représentation du traumatisme lié à son application que représentent la justice punitive et la prison.

Polysémie des lèvres

La faillibilité de la langue

Nous analyserons ici un autre extrait dans lequel la division entre le corps et le sujet est mise à l'épreuve. Dans ce cas, notre analyse s'ancre dans les lieux intersectionnels de l'habituelle séparation entre intérieur et extérieur, entre corps et sujet.

Commençons par cette description du personnage nommé Blount: « It seemed that Blount had hurt his jaw very badly. He was slumped down on the table with his big hand over his mouth, swaying backward and forward. There was a gash in his head and the blood ran from his temple. » (McCullers, p. 28) La lecture du corps de Blount est introduite par un verbe de doute ("it seems") qui d'emblée trouble la possibilité d'un sens fixe inscrit dans la matière. C'est la posture de Blount qui donne l'impression de sa blessure ainsi que ses traces probantes. Pourtant, la principale blessure est d'ordre affectif : « Then Biff saw that Blount had not hurt his jaw, but he was holding his hand over his mouth because his lips were trembling. The tears began to roll down his grimy face... » (McCullers, p. 29) Ici, douleur physique et douleur psychologique sont confondues. Puis, cette volonté de cacher les lèvres qui tremblent, l'excès de lèvres, se lit comme une pudeur de l'incontrôlé. Le corps témoigne d'une souffrance que Blount voudrait garder secrète ou du moins à l'abri des autres, à l'intérieur. Le corps se trouve ainsi acteur par sa production de tremblements. Blount ne cache pas ses blessures physiques de la vue des autres car elles n'occasionnent pas de honte. Par contre, il ne veut pas révéler son trouble qui apparaît dans le tremblement. En ce sens,

il présuppose une division entre son corps et son sujet à travers cette volonté d'agir volontairement sur son corps. Comme son corps le dépasse et que le tremblement est perçu, son dévoilement démultiplie les accès à la subjectivité. De plus, la représentation de la gestion de son corps redessine ses frontières et ses significations. Après avoir agi de sorte à susciter beaucoup de réprobations sociales, Blount vit une douleur morale liée au manque de contrôle de ses affects. Le lecteur a accès à ce qui provoque la réprobation (et condamne peut-être Blount) mais une fois au cœur de son chaos, il ne peut plus le comprendre sous l'unicité du jugement moral. Le sujet se complexifie par la monstration des opacités et met à mal les frontières sur lesquelles reposent les définitions claires.

D'ailleurs, les lèvres subissent une redéfinition : « But Blount would not eat. He would not take his hand away from his mouth, and it was as though his lips were some very secret part of himself which was being exposed » (McCullers p. 28). Le fait qu'il ne veuille pas manger rappelle la fonction des lèvres liée à l'alimentation. Puis, suivant cette scène, il est dit: « Biff enunciated slowly so that the mute could see. " The jitters " he said conversationally.» (McCullers, p. 29) Les lèvres prennent alors une fonction liée à la parole et à la formation de mots tout en étant subverties dans cet usage « naturalisé » tandis que Singer lit sur celles-ci. Ce faisant, il en développe un autre usage. Ces différentes utilisations des lèvres entraînent une polysémie. Elles prennent sens dans leur contingence et ne peuvent être naturalisées dans leur fonction. Ces possibilités qu'elles contiennent accentuent le caractère physique de la parole et de la souffrance affective. Le sujet est un corps plus qu'il n'a un corps. L'explication de Biff à propos des nerfs réduit l'expérience de Blount à une vérité purement physique. Ce récit de Biff permet de se tenir à l'écart du chaos émotif de Blount. Pourtant, le retour au physique comme récit aplanissant met en relief que le corps n'est pas un objet disjoint et qu'il participe aux remous affectifs. Ce corps blessé physiquement est un

lieu de souffrance non seulement physique, mais bien émotive puisque ce sont les émotions qui troublent Blount. L'ambiguïté des blessures et les traces physiques de la souffrance émotive positionnent le corps comme agent de la subjectivité.

Les lèvres « thick, heavy lips » qui sont en excès, grosses et pesantes, mais aussi tremblantes et gênantes, se prêtent à la représentation de l'expérience vécue de Blount. La nourriture franchit les lèvres en direction de l'intérieur. La parole comme les tremblements les franchissent vers l'extérieur. Ces tremblements des lèvres que Blount voudrait interioriser amène Biff à percevoir les lèvres comme si elles étaient une partie secrète de Blount. Secrètes tant parce qu'on cherche à les dissimuler, que parce qu'elles dévoilent une expérience intérieure, une souffrance psychologique demeurant inaccessible. Le grotesque travaille le corps jamais parachevé en mettant de l'avant la matérialité dans sa constante redéfinition. Une matérialité qui n'est pas celle d'un corps-objet mais bien d'un corps-sujet traversé par des expériences sensibles. Comme les différents discours sur le corps et ses diverses manifestations ne convergent pas, les mots semblent insuffisants à nommer la réalité. De surcroît, les objets du monde, surtout ceux concernant le corps, se dérobent à la catégorisation et aux frontières permettant une dénomination. L'opacité du corps entraînée par cette inadéquation entre mot et chose donne à voir l'expérience de la matière à travers la médiation du langage mais aussi à travers le regard extérieur. Blount, pas plus que Willie, ne vit son trouble physique comme pure expérience, celle-ci est soumise à leur propre lecture et à celles des autres. C'est justement cette diversité des discours à l'œuvre dans le récit qui tentent de circonscrire la matière du monde qui donne à voir la labilité de ses frontières. Paradoxalement, dans cet extrait, les lèvres portent un sens matériel accru tout en redéployant une densité symbolique par la resémantisation à l'œuvre. La tension entre le symbolique et le matériel dans

l'écriture de McCullers déploie une représentation de l'énigmatique vécu humain pétri de langage sans jamais véritablement le nommer.

La prise sur le corps.

Le corps raconte une autre histoire que celle qu'il énonce.

Nous avons jusqu'à maintenant problématisé le rapport au corps entretenu par les sujets pour les concevoir comme corps-sujets indissociables. Nous avons retracé les limites mouvantes entre les choses et les phénomènes. Ainsi, à l'instar de la définition de Bakhtine, le corps n'est plus une chose circonscrite, mais bien un phénomène. Maintenant, nous nous pencherons sur la relation entre le corps et le sujet dans la conceptualisation de l'autre. Si la conception symbolique constitue le sujet, la rencontre tangible de sa matière, c'est-à-dire l'épreuve du côtoiement de quelqu'un, y participe aussi. En somme, c'est au carrefour de l'appréhension symbolique et du côtoiement matériel que l'expérience de la rencontre de l'autre se fait. Cette conjonction ne permet pas au langage de suffire à la compréhension du monde. Il faut reconnaître que le langage met à distance de l'expérience et contient la possibilité d'agir sur le monde à partir de cette distance critique. Or, la représentation de l'expérientiel dans le roman à l'étude dans le présent mémoire se dérobe à la parole et à une prise rationnelle sur le monde. Les personnages sont des parties du monde et ne parviennent pas à s'en extraire par le langage.

Par exemple, Biff entretient une relation empreinte d'hostilité avec sa femme :

Alice was almost asleep again, and through the mirror he watched her with detachment. There was no distinctive point about her on which he could fasten his attention, and his gaze glided from her pale brown hair to the stumpy outline of her feet beneath the cover. The soft curves of her face led to the roundness of her lips and thighs. When he was away from her there was no one feature that stood out in his mind and he remembered her as a complete, unbroken figure. (McCullers, p. 15)

Biff n'accède pas à l'intériorité de sa femme, elle semble entière et unifiée. Comme si elle ne portait pas en elle de potentialités nouvelles. Ses frontières sont fixes et claires. Le sens qu'il lui attribue est unifié. À cet égard, Biff lui affirme: « but you don't know what it is to store up a whole

lot of details and then come upon something real. » (McCullers, p. 16) Dans cet extrait, la collection de détails permettrait un accès à la réalité. Pour lui, elle ne porte pas de caractéristiques qui pourraient la rendre réelle. Comme si le vide intérieur qu'il lui prête était en parfaite réciprocité avec l'extérieur et la rendait moins vraie. Aux yeux de Biff, elle incarne l'absence de brèche où l'on peut accéder au vécu et à l'indicible en tant qu'expérientiel. En quelque sorte, entre le discours concernant Alice et les quelques discours directs qui lui cèdent la parole, elle incarne l'adéquation entre le symbolique et le matériel, dans son sens le plus restrictif. Elle applique la morale religieuse et rejette les anormaux ouvertement. En ce sens, elle colmate l'espace de production que le corps grotesque ouvre et le potentiel de renouveau que l'inadéquation entre le vécu et le dicible permet. Ainsi, le dicible apparaît comme étant à la fois l'espace ouvert par le langage pour comprendre son expérience et ce qui est admissible moralement.

C'est justement ce à quoi s'oppose l'auteure. En représentant des « anormaux », elle offre une collection de détails qui donne accès à l'expérience et qui met en cause l'infailibilité du langage. Par exemple, lorsque Biff se questionne sur sa chose précieuse suite à sa réflexion sur la collection de détails. Voici deux extraits le montrant : « Anyway he knew what it was not. Not. Any more. A sharp line cut into his forehead. His hand in his pocket nervously towards his genitals. ... Funny to spot it in other people, though. » (McCullers, p. 29) et « Every morning he soaped his chest and arms and neck and feet—and about twice during a season he got into the bathtub and cleaned all his parts. » (McCullers, p. 32) Tout à coup, en contraste avec la narration qui montre les corps odieux, le pénis de Biff devient tabou par la locution *his parts*. L'utilisation de cette locution refoule la part matérielle accolée à l'expression sexe pour laquelle la sexualité est un attribut. Plus encore, cette locution exprime le sentiment de la gêne, de la honte et de l'inconfort que ne permettrait pas l'usage assumé du mot pénis. Cette narration permet d'accéder au refoulement de

Biff. En représentant des détails concernant ce personnage tel que l'effleurement de son sexe et son rituel de nettoyage, il appert qu'il entretient un rapport opaque à lui-même malgré ses discours et ses analyses. Ce style narratif propre à la première partie du roman où se trouve les deux citations est ainsi décrit par Carr : « *The syntax and rythms are marked by an Old Testament cadence, an absence of contractions, and many short, one-sentence paragraphs that announced and summerize* » (Carr, p.18-19). Cette narration conserve une part d'opacité permettant l'illustration du refoulement de la présence physique du pénis sexuellement dysfonctionnel et de l'inadéquation des récits sur le corps. Auerbach, dans le chapitre *La cicatrice d'Ulysse* du livre *Mimesis*, suggère que l'Ancien Testament emploie un style abrupt et elliptique qui conserve, par ce qui demeure inexprimé, une complexité appelant l'interprétation. Ici encore, l'expérience apparaît dans les achoppements du discours tout comme l'inadéquation entre les choses, indélimitables, et les mots, imparfaits dans leur acte de dénomination.

Un autre monde, un autre dire
Les mains indociles de Singer

Ces derniers extraits ont mis en relief ce que l'esthétique grotesque, qui adresse la matérialité du monde, ouvre de potentiel dans le langage qui est, lui-même, en partie matière. L'inadéquation des récits qu'élaborent les personnages pour accéder à leur corps, la résistance du langage à nommer le vécu des corps-sujets doublées de la représentation des corps anormaux impossible à circonscrire permettent de développer un langage rendant l'indicibilité de l'expérience, tout cela parce que le langage est montré dans ses propres limites.

Carson McCullers développe un langage romanesque où le corps, le monde et le sujet sont mis en relation. Dans cette toile, le langage, qui est objet du monde, est lui aussi soumis à l'esthétique grotesque. D'ailleurs, c'est précisément dans le travail formel que des possibles s'ouvrent via la

représentation du corps. Cette représentation fait apparaître l'opacité du langage et repousse ses limites. Les corps contiennent un autre monde possible et résistent au quadrillage moral parce qu'ils ne sont jamais parfaitement normatifs. Souvenons-nous que l'esthétique grotesque conçoit un corps en perpétuelle construction. Le corps n'étant plus un objet, n'étant plus de la matière au sens fixé, la naturalité apparente du sens commun pour l'appréhender dévoile son caractère arbitraire. Le corps sourd de Singer concentre, en raison de la nature langagière du handicap, de nombreuses possibilités représentationnelles grotesques où les effets de nature apparaissent concernant le corps et, aussi, le langage.

When he walked up and down the floor of his room he would crack the joints of his fingers and jerk at them until they ached. Or he would strike the palm of one hand with the fist of the other. And then sometimes when he was alone and his thoughts were with his friend his hands would begin to shape the words before he knew about it. Then when he realized he was like a man caught talking aloud to himself, it was almost as though he had done some moral wrong. The shame and the sorrow mixed together and he doubled his hands and put them behind him. But they would not let him rest. (McCullers, p. 57)

Ici, les mains sont autonomes et lieu du langage. Elles ont une vie pulsionnelle propre. Lorsque Singer les surprend entrain de lui parler, il éprouve de la honte. D'abord, il associe son comportement à un autre qui lui est étranger mais qu'il sait honteux : se parler. Ensuite, il sait que se parler lorsqu'on est sourd consiste à gesticuler dans le vide. Ce comportement suscite particulièrement l'attention puisqu'il met le corps en jeu d'une manière incompréhensible, pouvant s'apparenter à de la folie pour les entendants. L'enjeu moral autour du comportement de Singer est donc double. Néanmoins, le regard moral posé sur son corps atypique est aussi l'occasion de montrer une autre forme de subjectivité et un autre corps vécu. Les mains forment un foyer créatif rempli de la promesse d'un autre dire.

Par la représentation de ce langage en signes, s'ouvre le potentiel d'un autre ordre de référentialité. D'ailleurs, ses mains ne « disent » pas les mots, c'est le mot « shape » qui est utilisé. « Former » les mots dans l'espace avec les mains fait apparaître matériellement les mots au moment de

l'énonciation. L'aspect spatial de la langue des signes est une caractéristique grammaticale spécifique inconnue des langues orales. Alors que la voix est évanescence et incorporelle, le langage porte une matérialité indiquée par le verbe « shape ». Précédemment, le bégaiement de Willie traversait sa voix et rappelait l'incorporation du sujet. Une incorporation qui se trahissait à travers des mouvements involontaires. Ici, la représentation du corps sourd contient la promesse fantasmatique d'une autre forme d'expression capable de concilier le monde matériel et l'expérience vécue. Toutefois, rappelons-nous les propos d'E. Russell : une personne handicapée peut paraître plus vraie. Ce fantasme d'un autre dire qui serait plus vrai et plus près du corps et donc, de l'expérience, pourrait nous égarer. Il faut plutôt insister sur le potentiel que la représentation du corps sourd contient que sur son contenu précis.

Ce corps fait apparaître les effets de nature que le langage oral et l'utilisation du corps portent. Le corps normatif devient arbitraire devant ce Sourd qui ne souffre pas d'un manque d'oreille, mais plutôt d'un manque d'écoute et de partage à l'instar de tous les autres. Cette représentation invite non seulement à penser un autre monde, mais une autre façon d'être un corps qui à son tour, induit un autre monde. C'est là que le corps sourd fonde sa spécificité représentationnelle dans le récit. Comme il lie le langage au corps, un autre monde apparaît mais cette fois-ci, permis par un autre dire. Bien que cette relation entre monde et langage soit travaillée par les autres personnages, le corps sourd entraîne une densification de leurs liens. Le corps sourd gestuel est resymbolisé par le langage mais il est aussi transformé matériellement par celui-ci. D'une part, ses organes de la parole ne sont plus les mêmes et bouche, mains, yeux, langue etc. ne correspond plus à leur définition usuelle. D'autre part, s'énoncer en langue des signes met littéralement le corps matériel en jeu d'une autre façon. Le travail de représentation de l'indicibilité de l'expérience est catalysé par ce personnage qui permet la représentation physique du rapport à la langue que l'on retrouvait

déjà dans le tremblement des lèvres ou le bégaiement. Cela permet encore une fois de représenter l'expérience à travers son indicibilité, seulement cette fois-ci, c'est l'expérience du langage en *tant que tel* qui se trouve représentée. Le corps est produit par le langage, tant matériellement que symboliquement. Ainsi, nous savions qu'un autre corps implique d'autres mondes. Maintenant, un autre corps implique un autre dire et un autre monde. Tout comme un autre dire implique un autre corps et un autre monde et ainsi de suite. Surtout, le corps apparaît construit par le langage tant matériellement que symboliquement dans le cas du corps sourd. Par extension, nous pouvons penser que le corps entendant est aussi doublement construit par le langage. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'il n'est plus seulement question d'un autre monde en potentiel et d'un autre dire possible mais bien du rapport de construction qui les relie. L'un et l'autre s'engendrent non pas à partir de leur statut originaire, mais bien à partir de leur statut de construit.

Ces passages analysés forment l'entrelacs indénouable entre la matière, le discours et l'expérientiel. Aucune résolution ne s'offre promptement, mais l'explicitation de ces tensions nous retire la possibilité d'une lecture morale qui puiserait son sens dans une vérité contenue à même la matière du monde. Hors de la morale, la représentation de ces mises en tension permise par l'esthétique grotesque du corps offre un autre devenir possible éminemment construit. Conséquemment, la matérialité des corps ne comporte pas de vérité antérieure au discours qui lui, construit l'expérience de la matière de son propre corps et du monde. Bien que le corps soit au centre de l'esthétique grotesque et qu'il permette de complexifier sa prégnance dans l'expérience du monde, il demeure construit par les discours mêmes des personnages qui veulent le prendre en charge, car le discours crée le monde en cherchant à y accéder.

McCullers adresse le problème de la représentation de l'expérience avec cette ingéniosité formelle qui offre un autre monde possible à celui dépeint dans le roman sans atténuer la violence et la

rigidité de ce dernier. Ce qui adviendrait, par exemple, en permettant aux personnages d'atteindre ce monde en potentiel. Bien que les personnages n'en sortent pas, la singularité de la négociation ayant lieu entre eux et le monde ouvre sur des reconfigurations possibles de chacun d'eux dans leur relation coconstituante. C'est ainsi que s'ouvre un espace qui nécessite la mise en jeu du lecteur, lui seul en position de mettre en lien ces solitudes. Aussi, c'est ainsi que s'évite une représentation d'un monde au sens fixé, c'est-à-dire contenant inévitablement un sens moral, afin de permettre la représentation d'un autre monde en potentiel. Parce qu'il appelle l'espoir, ce possible devenir, permis par l'explicitation des processus de construction du sujet, et donc du corps, invite à une resymbolisation effectuée en pleine connaissance de ce processus. Ainsi, toute naturalité serait révélée dans sa construction au profit d'un monde à venir moins violent car déchargé de l'essentialisme moral.

La matérialisation

L'analyse de l'esthétique grotesque du roman nous a permis de penser le lien entre le corps, le sujet, le monde et le langage. Aucun de ceux-là ne trouve un sens fixé dans leur conception grotesque où le corps n'est jamais parachevé et où tout est en perpétuelle transformation. Ce refus d'essentialisation conduit à l'explicitation de la construction à l'œuvre dans tout accès à la matérialité, que ce soit les objets du monde, le corps ou même le langage.

Butler s'est penchée sur la matérialité du corps dans son livre *Ces corps qui comptent* (*Bodies that Matter*). Après *Trouble dans le genre* (*Gender trouble*), plusieurs critiques ont remis en question la place centrale de la construction dans le genre mais surtout dans le sexe. Dans *Ces corps qui comptent*, l'auteure aborde de front la question de la matérialité du corps en approfondissant la part de construction du corps lui-même. Pour elle, si le genre est construit, le sexe aussi. Ce dernier n'est pas un objet qui contiendrait en lui-même un sens présymbolique. Ainsi va sa conception du

sujet qui n'admet aucun sens antérieur à la construction symbolique. Il est l'effet du pouvoir, comme le dit Foucault qu'elle utilise à l'appui de ses théories. Il en est de même du genre : apprendre à dire « je » se fait en même temps que la construction genrée.

Le personnage de Baby dans le roman nous permet de dialoguer avec la théorie de Butler à partir de la conception grotesque du corps développée par Carson McCullers. Cette enfant de quatre ans est amenée par sa mère à agir de manière très féminine. Elle est toujours habillée en petite femme et invitée à faire des prouesses scéniques en diverses occasions de la vie quotidienne. Le corps grotesque qu'elle incarne apparaît dans la superposition de la femme sur l'enfant. Il y a un excès d'enfant dans cette femme (comme en témoigne son nom qu'elle gardera une fois adulte) et un excès de féminité dans cette enfant. Cette injonction à répéter des gestes, des mimiques, des formules de politesse font de sa vie une répétition incessante de la féminité idéale que sa mère projette sur elle dans l'objectif d'en faire une vedette. Baby fait face à des demandes répétées et son véritable sujet n'est point caché derrière cette superficialité, il en est plutôt le produit.

Voici un exemple où sa mère la fait « répéter » : « " Say hello to Uncle Biff, Hon ", Lucile prompted. Baby bridled fretfully. "Hello to unca Biff Hon", she sassed. » (McCullers, p. 230). Ce ratage montre une forme de résistance produite par les règles mêmes auxquelles elle fait face. Elle ne s'en trouve pas en dehors. Cette itération du pouvoir, dont parle Butler, comporte ce qui fait voir à la fois sa construction et son effet d'immuabilité. L'instabilité que la répétition cherche à restreindre trahit la construction de la naturalité. Le pouvoir, lorsqu'on remarque ses mécanismes de construction, défait les effets mêmes par lesquels le « sexe » est stabilisé et contient la possibilité d'une crise productrice au sein de la consolidation des normes du sujet. C'est dans la nécessité de la répétition que le caractère arbitraire de l'identité de Baby apparaît. Quand elle répète, il est montré qu'elle apprend par cœur et qu'il n'y a pas d'adéquation entre la substance et la forme.

D'ailleurs, c'est suite à un accident où elle reçoit une balle de plomb au visage que son identité s'effondre à travers certains ratages comme celui illustré précédemment. Son comportement change et devient difficile aux yeux de sa mère entre autres parce qu'elle refuse de se prêter aux exercices qu'elle lui exige. Cette dernière pense que l'atteinte physique est une atteinte psychologique et qu'on ne peut rien faire de bon avec une enfant malpropre : « If a child is kept clean and well cared for and pretty then that child will usually be sweet and smart. But if a child's dirty and ugly then you can't expect anything much. » (McCullers 231). Baby devient un corps illisible ou plutôt, un corps lisible comme abject pour sa mère. La mère donne au construit une naturalité : le corps exprime les qualités intérieures. Un bel enfant est un bon enfant. La construction apparaît dans toute sa nécessité. Butler est sans équivoque à ce propos : il n'y a aucune raison de penser que ce qui est construit soit artificiel et non nécessaire. Au contraire, les constructions sont, selon elle, absolument nécessaires pour penser, vivre, et perdurer. Baby est en perte d'équilibre car sa construction a subi un ratage. Ce ratage permet de représenter la construction des corps et du sujet indéniablement lié au langage. Pour Butler, c'est ce dernier qui permet la répétition qui crée la condition nécessaire à la construction genrée. Dans le cas de Baby, la répétition au sens où l'entend Butler est évidente dans la construction genrée de Baby et ce, de manière hyperbolique alors qu'en plus des constants rappels à sa féminité, elle est littéralement amenée à répéter ses numéros. Cela, ajoutant à la théorie de la matérialisation un apport de l'expérience matérielle à son processus.

Butler nous invite à penser la construction dans toute son importance. Carson McCullers, elle, montre ses personnages faisant face à l'injonction de correspondre aux règles d'apparence immuables qui découlent des effets de naturalité. C'est justement leurs ratages, visibles par l'inadéquation du récit qu'ils font d'eux-mêmes et de ce que leurs corps montrent, qui donne à voir

la construction. Carson McCullers nous permet d'observer la construction refoulée justement en montrant des individus qui souffrent de l'articulation des forces subjectivantes qui les traversent. Nous disions de Baby que son véritable sujet ne se cache pas derrière la petite fille superficielle qu'elle est mais bien que son sujet est le produit des contraintes auxquelles elle fait face. Conséquemment, tous les sujets sont le produit des forces qui les traversent, des pouvoirs qui les agissent, il n'y a pas de véritable sujet refoulé.

Les sujets que forment les personnages sont issus de ce monde, mais ils résultent d'une articulation des forces qui ne correspond pas au quadrillage de l'hégémonie symbolique. La représentation de ces personnages et de la construction de leurs sujets les posent comme articulateurs entre le monde normatif et ses productions imprévues. Ainsi, les corps grotesques qui ouvrent un monde en potentiel peuvent aussi ouvrir une fenêtre sur le monde dans le sujet. Un monde qui n'y entre pas sans être déformé et rematérialisé à l'image du parcours du son dans le corps. Car Butler, bien qu'elle reconnaisse l'implacabilité de ce régime symbolique qu'elle nomme « hégémonie », voit dans les réarticulations et les ratages un espace de liberté dans la production du sujet : « Et s'il existe une puissance d'agir, on la trouvera, paradoxalement, dans les possibilités ouvertes dans et par cette appropriation contrainte de la loi régulatrice, dans et par la matérialisation de cette loi, l'appropriation et l'identification obligatoires avec ces exigences normatives. » (Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 27) C'est une liberté fortement contrainte que Butler admet pour le sujet. Toutefois, cette liberté accompagnée d'une reconnaissance de l'importance de la construction promet déjà bien des possibles pour une communauté à venir.

McCullers invite aussi à une communauté qui reconnaît l'importance fondamentale de la construction. Elle la représente ancrée dans le monde tel qu'il est et à travers ses réarticulations marginales. Ainsi apparaît la construction de la communauté non pas comme le fait d'un sujet

libéral doté d'une volonté libre, mais bien d'un champ de forces qu'on ne pourra transformer qu'en reconnaissant la construction et ses effets vitaux. La position des personnages, en lisière du monde conçu par l'hégémonie symbolique, incapables de symboliser leur corps dans la lisibilité commandée, les conduit à l'abjection et la folie bien plus qu'elle ne les libère de l'ordre établi. Cette abjection peut être produite tant par le sujet lui-même à son propre égard que par d'autres sujets. Par ce déplacement hors de la délimitation violente de l'intelligibilité culturelle où les corps sont reconnus ou non, un sujet peut en venir à ne plus comprendre son propre corps en regard de cette lisibilité, un corps dont il fait pourtant l'expérience. Ceci arrive, parce que la lisibilité des corps est nécessaire à la participation au tissu social et que celui-ci donne accès à l'humanité, toujours selon Butler.

Un corps en dehors de l'intelligibilité culturelle se trouve dans le domaine de l'inhumain, c'est-à-dire situé dans l'immoralité et dans l'abjection : c'est l'humanité qui est mise en question. Butler s'intéresse particulièrement au sexe comme système d'intelligibilité des corps et elle affirme : « Le « sexe » n'est ainsi pas simplement ce que l'on a, ou une description statique de ce que l'on est, c'est bien plutôt l'une des normes par lesquelles « on » devient viable, sans laquelle un corps ne peut être apte à la vie au sein du domaine de l'intelligibilité culturelle » (Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 16) McCullers, elle, ouvre l'espace de lisibilité des corps à travers ses personnages « freaks ». L'impossibilité à laquelle ils font face dans leur vie quotidienne permet de voir les constructions du corps et du sujet comme directement liées à ce monde et de dénaturiser l'abjection qui pèse sur eux. En ce sens, Butler dit :

Ainsi, bien que le symbolique paraisse être une force à laquelle on ne peut s'opposer sans sombrer dans la psychose, il doit être repensé comme une série d'injonctions normatives garantissant les frontières du sexe à travers la menace de la psychose, de l'abjection, du rejet dans une position psychiquement invivable. (Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 29)

La communauté en potentiel que la représentation de l'expérience des personnages induit peut se comprendre à travers cette conception de la communauté de Butler :

Il s'agit plutôt d'une politisation de l'abjection qui s'inscrit dans un effort pour réécrire l'histoire du terme et la contraindre à une resignification exigeante. Une telle stratégie est à mon sens, cruciale pour créer le type de communauté dans lequel il devient un peu plus possible de survivre avec le sida, dans lequel les vies queer deviennent plus lisibles, plus estimées, plus dignes d'être soutenues, dans lequel, enfin, la passion, la blessure, la douleur et les aspirations sont reconnues, sans pour autant que les termes de cette reconnaissance ne s'inscrivent dans un nouvel ordre conceptuel d'exclusion rigide et de négation de la vie. (Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 36)

Carson McCullers nous propose cela : une resignification exigeante du corps, du sujet, de la race, du genre, des classes sociales qui fait échouer à travers elle le projet de la morale où la matière contient un sens inhérent. McCullers montre un autre monde possible où s'interrompt la chaîne citationnelle de l'hégémonie symbolique afin de permettre un futur comportant davantage de possibles et conséquemment étendre le sens de ce qui peut être considéré comme corps reconnaissable et reconnu dans le monde. Pour un Sourd, l'hégémonie symbolique est d'abord issue du monde entendant. D'ailleurs, la représentation du corps sourd force la resignification du corps, du sujet, du monde et du langage. De là, il est possible de risquer une conception de la communauté où la lisibilité des corps est mise à l'épreuve par ce corps qui dit autrement, car la lisibilité est autant une affaire de matière potentiellement lisible que de langage capable d'attribuer un sens. Justement, cet autre dire est paradoxalement contenu dans le personnage qui se trouve le plus incompris bien qu'il soit celui qui relie les gens.

Inspiré de Spivak, nous nous demandons si les Sourds peuvent parler. C'est d'une manière bien particulière que la lecture de ce roman nous permet d'esquisser une réponse. Singer, sourd fabriqué par les mots, bien qu'il frôle parfois la symbolisation dont nous prévient E. Russel, éprouve le langage tant dans son aspect symbolique que matériel. Il force la resémantisation de mots mais aussi de ses signifiants, de sa forme même par le nouveau dire en potentiel qu'il contient. Singer dans sa réarticulation de la norme entendant, permet d'ouvrir cette fenêtre sur le monde et le

langage entendant logés en lui-même. Cette réarticulation fait apparaître le langage dans sa matérialité une fois incorporé par Singer. Ainsi, le lecteur aperçoit la construction de Singer et il en est le seul témoin. La narration du roman fait en sorte que le lecteur occupe une place particulière dans la conception de la communauté développée chez McCullers. L'imperméabilité des voix accentue la solitude de chacun des personnages. Toutefois, le lecteur tout comme Singer permet à ces voix de converger. Cet extrait de l'article *Approaching Community in Carson McCullers's The Heart is a Lonely Hunter* de Murray éclaire ce point :

The third-person narrating voice, which adopts the perspective of each character in turn, is one of the most effective unifying devices of the novel. While the point of view is internal and therefore personal, the third-person technique retains a slight distance, and develops and intermeshing of voices. (Murray, p. 118)

Bien que les voix soient disséminées dans l'univers interne du roman, elles se retrouvent unifiées par la narration. Ainsi, le lecteur, en dépit de la solitude des personnages, se voit forcé de les concevoir en tant que communauté. Singer est le seul personnage qui est témoin de la solitude des autres personnages. Pourtant, il ne permet pas à la communauté de véritablement advenir. Le lecteur est aussi témoin de cet état des choses et se voit ainsi confier la tâche de mettre en lien toutes ces voix et d'imaginer un autre monde. Seulement, la discorde règne et les corps se heurtent jusqu'à la fin du récit.

Dans ce roman où les choses perdent leur sens fixe, le langage comme objet du monde se heurte au corps comme en témoigne le bégaiement, les lèvres tremblantes mais aussi et surtout le corps sourd. Si l'on prend en compte le processus de matérialisation de Butler, nous reconnaissons que le corps est construit et que cette construction permet son appréhension. La construction du genre chamboulait déjà beaucoup de conceptions fixes, l'idée de la construction du sexe et du corps accroît la déstabilisation du sens des choses. À la lumière de l'esthétique grotesque, les choses acquièrent un sens contingent. Mises ensemble, ces idées nous permettent de penser le langage comme objet du monde, bien que particulier, et de le concevoir lui aussi soumis au processus de

matérialisation. Le langage est matérialisé par la norme entendante et par le corps entendant lui-même matérialisé. La matérialisation concerne le genre et le sexe, mais elle pourrait concerner le caractère « entendant » des corps. Le corps entendant a laissé sa trace dans la matière de la langue, tant dans sa version orale qu'écrite. Le corps sourd représenté par l'indicibilité de son expérience corporelle et de son expérience du langage en tant que tel éprouve le langage tant symboliquement que matériellement. C'est par cette indicibilité qu'on accède à l'expérience et donc, c'est cette indicibilité même qui nous révèle en partie la relation entre le langage et le corps, dans le processus de matérialisation. Le lecteur tenu devant l'impossible unification se trouve au moins devant les limites d'un monde et tout à coup capable d'agrandir l'espace de lisibilité pour une communauté meilleure.

À l'égard de ce qui est lisible ou non concernant les Sourds, Bauman, dans son article *On the deconstruction of (sign) langage*, rappelle qu'aujourd'hui, la langue des signes n'est plus considérée, par ceux qui la connaissent un tant soit peu, comme un supplément à la parole entendante mais bien comme une langue à part entière. Seulement, cette découverte tardive et peu répandue est confrontée à une conception tenace de la primauté de la parole. La persistance de cette conception s'explique ainsi pour cet auteur : « Speech has so thoroughly become the norm that it passes through us, often unnoticed. » (Bauman, *On the Disconstruction of (Sign) Language*, p. 128) Cela, laissant croire que l'écriture phonétique et la parole constituerait le propre de l'humain. Selon lui, cette mise à l'écart historique de la langue des signes et du monde des Sourds, tant intentionnelle qu'involontaire, a eu d'importantes répercussions sur les conceptions du langage. Pour comprendre cette mise à l'écart, il a cherché les sources de cette exclusion qu'il nomme « phonocentric blind spot », terme appuyé de la pensée derridienne déployée dans *De la*

grammatologie. Il relate la liste d'auteurs¹³ appartenant à la philosophie occidentale qui ont réfléchi en se référant à la langue des signes et résume ainsi ces utilisations : « Sign language is often glorified as a more perfect and exact language than speech; yet it is more often seen as a primitive, proto-language incapable of conveying abstract thought. » (Bauman, *On the Disconstruction of (Sign) Language*, p. 129) À chaque fois, ces auteurs ont refusé d'approcher la réalité des Sourds et cette utilisation erronée a eu un profond impact sur le développement moderne de la notion de langage. C'est en se reposant sur une conception erronée de la langue des signes que la philosophie occidentale a déployée ses définitions du langage.

C'est pour cela que l'auteur se penche sur le *Cratyle* de Platon, texte occupant une place importante dans l'établissement du « phonocentric blind spot ». En relisant ce texte, il pointe des conceptions « fautives » qu'aurait éclairées une bonne connaissance de la langue des signes. Pour Bauman, la relation naturelle entre les mots et les choses que Socrate cherche à prouver dans le dialogue gagnerait à être réfléchi avec l'exemple de la langue des signes. Cela, parce que les signes sont parfois motivés, c'est à-dire qu'il y a coïncidences entre les formes de la langue et les formes extralinguistiques. Ces relations peuvent être de nature métonymique, métaphorique, figurative, etc. Pourtant, comme le fait remarquer Bauman, Platon fait intervenir les gestes des Sourds dans son dialogue mais il les écarte rapidement. L'auteur croit que l'exclusion faite par Platon est emblématique de l'exclusion général l'exemple Sourd dans la philosophie: « Plato securely locks in place the tongue and mouth as the exclusive organs of language. » Bauman intervient dans ce dialogue et cette irruption déstabilise des conceptions excluant les Sourds des généralisations

¹³ « Herodotus, Plato, Augustine, Montaigne, Leonardo da Vinci, Descartes, Rousseau, Diderot, and Condillac » (Bauman, p.129).

philosophiques concernant le propre humain. Surtout, il souligne la mise à l'écart des Sourds dans la constitution même d'une certaine pensée philosophique.

McCullers, par son désintérêt de la réalité anthropologique et politique des Sourds s'inscrit dans une lignée de penseurs qui ont pressenti la langue des signes comme un contrepoint important à leur pensée. Cela s'explique probablement en raison du potentiel abstrait qui se dégage de l'idée qu'on peut se faire d'un sourd gestuel. Comme tous ces penseurs critiqués, McCullers a conceptualisé l'expérience sourde sans donner la parole à ceux qui la vivent. En même temps, elle a critiqué une certaine conception du langage et, nous devons dire qu'elle n'est pas parvenue aux mêmes conclusions excluantes que Bauman critique et ancre dans le premier « nous » entendant de l'histoire de la philosophie occidentale que Platon entérine. McCullers, elle, aménage une conception du monde où les Sourds auraient droit de cité bien qu'elle n'ait pas véritablement été à leur rencontre.

Nous avons d'abord vu la voix bégayante de Willie où, justement, la voix excède les mots et où le corps déborde de leurs significations. Cela permet une représentation de l'expérience vécu de Willie et rappelle que le corps est aussi sujet de l'expérience. Aussi, la représentation des lèvres de Blount a mis en lumière l'impossibilité de circonscrire un objet du monde hors de son contexte, refusant un sens premier inhérent à la matière. Puis, l'analyse de la relation entre Biff et sa femme a permis de concevoir le dicible comme étant à la fois l'espace ouvert par le langage pour comprendre son expérience tout en demeurant dans ce qui est admissible moralement, c'est-à-dire lisible au sens où Butler l'entend. De plus, la narration elliptique a mis en cause la relation entre les mots et les choses alors que l'interprétation est apparue nécessaire à la compréhension du monde démontrant ainsi la faillite du langage à dénominer. Ensuite, l'autre dire, permis par la représentation des mains langagières de Singer qui forme ("shape") les mots, rappelle

l'indissociabilité du signifiant et du signifié, où cet autre dire offre un sens qu'en la présence du corps. Cette nécessité du corps appelle une forme de présence au monde toute matérielle. Finalement, la matérialisation du corps rendue évidente par l'esthétique grotesque et plus précisément par la représentation de la construction genrée de Baby donne à voir que le corps est un produit du langage. Or, si les choses sont construites par le langage, ses excès et débordements le montrent lui aussi soumis à l'esthétique grotesque en tant qu'il est bien une chose. Le langage est lui aussi soumis au processus de matérialisation. Nous disions à cet effet que la matière n'a pas de sens inhérent. À cet égard, le langage ne serait ni lié naturellement aux choses, comme le voudrait l'utopie platonicienne, ni pure convention comme dans la conception saussurienne semblable à celle de l'opposant de Socrate, Hermogenes. Comme le dit Bauman, l'idéal platonicien du langage voulant une relation naturelle entre les mots et les choses ne correspond pas à la nature du langage où une relation naturel ou originaire est impossible à détecter. Pourtant, il nous indique à quel point la reconnaissance de la vie sourde manque à ces questionnements : « However, the ideal that Plato describes for language is actually much closer to the visual-spatial-kinetic properties of manual languages; it is almost as if Plato sensed that there was another medium for language and he groped for it. » (Bauman, *On the Disconstruction of (Sign) Language*, p.134) En ce sens, il est bon de se rappeler que la langue des signes contient formellement une relation motivée inédite dans les langues orales entre signifiant et signifié. Cela, tout en étant une langue conventionnée, tout à fait capable d'abstraction.

En somme, c'est l'indicibilité de l'expérience sourde comme révélatrice de la langue, dans sa signification symbolique et matérielle, qui nous permet d'entrevoir une possibilité de parole pour les Sourds. Si la langue est aussi un objet matériel, elle contient la trace du corps entendant qui l'a façonné depuis toujours. En ce sens, quand cette langue ainsi construite se confronte au corps

sourd, elle conserve une trace matérielle de cette rencontre. On débusque cette trace dans la possibilité de la représentation de l'indicibilité de l'expérience sourde. Elle aussi l'accès possible aux Sourds dans l'écriture. Elle sera notre point de comparaison avec le corps sourd déployé chez Laborit, corps confronté à l'écriture entendante, dans l'analyse en cours dans la troisième partie.

2. L'expérience de la lecture de *Le cri de la Mouette* : Des mots au corps.

Emmanuelle Laborit termine son autobiographie *Le cri de la mouette* par un poème :

Je vois comme je pourrais entendre / Mes yeux sont mes oreilles. / J'écris comme je peux signer. / Mes mains sont bilingues. / Je vous offre ma différence. / Mon cœur n'est sourd de rien en ce double monde. (Laborit, p. 220)

Par ces mots qui sont ceux de sa langue d'adoption, car sa langue maternelle est la langue des signes française (LSF), elle montre comment ils résistent à dire son expérience. La comparaison du sens de la vue à celui de l'ouïe conduit à une relation d'équivalence reposant sur la distinction entre le monde des Sourds et celui des entendants. Le double monde n'est possible que par la conciliation d'Emmanuelle Laborit qui opère une traduction constante. Cette traduction sensorielle rappelle le processus de traduction qui traverse tout le texte puisqu'Emmanuelle bilingue s'énonce dans l'écriture plutôt que par les signes (LSF). Cette traduction des sens et de l'expérience vécue en mots complexifie l'énonciation de ce récit de vie qui commence bien avant le bilinguisme alors que la communication est impossible. Emmanuelle Laborit bilingue raconte pour ses lecteurs la genèse de sa double identité à travers le récit de l'acquisition de la langue. Elle restitue ainsi une voix à ce qui n'en avait point. En ce sens, la coprésence d'un monde Sourd et d'un monde entendant dans le récit rappelle, malgré la modalité de cette communication, qu'une partie de l'auteure est Sourde. En conséquence, cette persistance de la surdité, exprimée dans le texte et dans le statut même de l'écriture, élargit les possibilités de dire du français. Dans ce texte, dire la surdité, c'est lui inventer une voix mais occasionner une perte dans le processus de traduction. Néanmoins, cette traduction sensorielle, médiale et linguistique contient une trace de l'indicibilité de la surdité, pas seulement dans l'évocation métaphorique de sa voix, mais bien dans la matière même des lettres, laissée par le choc de la rencontre. Cette indicibilité qui s'entrevoit à travers l'insuffisance des mots, le statut de l'écriture et l'autotraduction en filigrane du récit, rappellent que

l'autobiographie d'Emmanuelle Laborit repose sur une écriture qui émule la voix et que ce livre en est une prothèse nécessaire. Pour être entendue, l'auteure doit émuler une voix capable de légitimer son propos et trouver un texte capable de la reproduire métaphoriquement. Ce chapitre entend préciser ces propos.

Le contexte d'écriture d'Emmanuelle Laborit

Emmanuelle Laborit écrit *Le cri de la mouette* en 1994 dans l'intention de faire connaître la langue des signes française (LSF) et la culture sourde aux entendants. « C'est un message, un engagement dans le combat concernant la langue des signes » (Laborit, p. 9), écrit-elle pour expliciter sa position. Dans ce récit autobiographique écrit en collaboration avec l'interprète Laure Broussard et l'écrivaine Marie-Thérèse Cuny, Laborit relate les difficultés rencontrées de la petite enfance jusqu'au début de l'âge adulte dans sa deuxième langue, le français. Cette écriture en traduction est une expression formelle de sa position d'auteure. Tout le caractère banal de l'histoire de sa vie et de sa personnalité s'efface au profit du caractère inédit d'une écriture qui nomme, autant qu'elle contient, le fardeau qui pèse sur les Sourds.

À cet égard, Laborit occupe certes une position privilégiée qui lui permet de raconter publiquement sa vie dans la langue du pouvoir et ce, au nom d'autres Sourds qui, eux, n'auront jamais eu accès à l'écriture ou même au langage. Néanmoins, l'utilisation même de l'écriture, bien que cette dernière soit médialement et culturellement éloignée de la surdité, comme nous le verrons plus tard, ouvre un espace de représentation pour penser le Sourd. Laborit ouvre cet espace, tant dans l'explicitation du processus d'acquisition de l'écriture que dans la manière dont elle fracture le sujet par la forme témoignage, et fait apparaître l'expérience sourde dans son indicibilité. Toutefois, elle y arrive en dépit de sa volonté de faire coïncider le « je » du narrateur et les

multiples « je » antérieurs du personnage principal (en l'occurrence, l'auteure), une volonté qui semble pétrie d'une quête de légitimité.

À cet égard, Leibovici, dans son texte d'introduction à *L'écriture de soi entre les mondes* éclaire ces aspects :

Il serait fort réducteur de n'envisager l'écriture de soi que sous le signe de l'intériorisation des codes culturels dominants. Écrits par des sujets qui, pour reprendre une expression d'Annie Ernaux, ont le « cul entre deux chaises » sans jamais pouvoir se sentir comme des poissons dans l'eau, ces textes manifestent souvent de l'intérieur le malaise d'avoir à se dire dans une forme, voire une langue effectivement transmises par une culture dominante. (Leibovici, p. 7)

Il faut bien le noter, tant la langue que la forme complique l'acte de l'écriture dans la langue du groupe dominant malgré que ce geste contienne des possibilités d'émancipation. Pour un Sourd, en plus du fait que le français est la langue du groupe qui le domine, ses formes textuelles lui sont étrangères culturellement et l'écriture même lui demeure difficile d'approche. À cet égard, lorsqu'on examine l'acte d'écrire pour un Sourd, ce qui se fait nécessairement dans la langue du groupe dominant, alors qu'aucune langue signée ne s'écrit, les enjeux de forme se révèlent jusque dans l'écriture en tant que telle. Le malaise d'avoir à se dire dans l'écrit s'explique par un contexte socio-politique de l'enseignement des Sourds et par le rapport médial à l'écriture. Comme la langue première du Sourd est une langue audiophonatoire sans écriture, le transfert vers le texte est trouble. Bien que l'écriture semble ne commander que le sens de la vue, elle contient les sons scriptés de la version parlée de sa langue : l'alphabet est phonétique. Alors, maniée par un Sourd, l'écriture, avant même sa mise en forme, devient un signe participant à la forme du message, au même titre que le genre discursif, si l'on tient compte de la culture sourde, ne serait-ce parce qu'elle contient un écho de la voix. Donc, en gardant bien en tête que les langues signées comportent diverses formes et genres discursifs (par exemple, les langues signées connaissent aussi des variations de registres), qu'elle correspond au cadre sensitif des Sourds et que le texte n'est pas un objet qui circule beaucoup dans les cultures sourdes, nous sommes en mesure d'entrevoir

l'ampleur du problème de la traduction que pose ce type de langue lorsqu'il est question de l'inscrire dans l'écriture.

Cette question du rapport à l'écrit est large et déchire les chercheurs. Nous ne voulons pas entrer dans les débats linguistiques et psychologiques concernant le rapport cognitif et physiologique à l'écriture qu'entretiennent les Sourds. Il s'agit plutôt de faire une analyse littéraire d'un écrit sourd en tenant compte de la position culturelle du texte chez les entendants et chez les Sourds. Pour ce faire, il est d'abord nécessaire de mettre en contexte le moment « sociologique » de l'écriture de l'autobiographie de Laborit afin d'en faire une meilleure analyse littéraire. Rappelons-nous que la langue des signes française a été frappée d'interdit très tôt dans l'histoire de la culture sourde et que cet interdit se trouve aujourd'hui reconduit, bien que plus subtilement, dans l'éducation des Sourds. En France, l'interdit qui plane sur les institutions scolaires françaises encadrant les Sourds est contesté par ces derniers dans les années 1970, moment où, à l'instar d'autres minorités, ils revendiquent leur identité linguistique et culturelle. En 1977, le ministère de la Santé de la République française l'abroge. En 1991, la loi Fabius favorise le choix de l'éducation bilingue pour les Sourds apaisant ainsi le conflit entre les deux courants pédagogiques, l'un favorisant l'oralisme¹⁴, l'autre le bilinguisme¹⁵, en permettant aux parents de choisir l'orientation éducative

¹⁴ « La position éducative dite « oraliste » est caractérisée par une finalité : l'intégration du jeune sourd à la société en tant que membre actif, jouissant des mêmes droits et soumis aux mêmes devoirs que les entendants. Pour atteindre ce but, la filière oraliste propose de la confondre avec le moyen, c'est-à-dire mettre l'enfant dès son plus jeune âge au milieu d'enfants entendants dans les structures éducatives normales avec un soutien en orthophonie. Pour atteindre ce but, l'apprentissage de la parole et celui de la lecture sont des obligations *sine qua non*, puisque ceux-ci constituent les vecteurs majeurs de l'acculturation. L'apprentissage de la parole et du langage écrit par les jeunes sourds est aujourd'hui possible, même si tous les spécialistes s'accordent sur la difficulté de la tâche, grâce à l'apport conjoint du développement technologique, d'une meilleure connaissance en physiologie auditive et en phonétique acoustique. » (Vivole, p. 414)

¹⁵ Le bilinguisme est une approche globale de l'éducation des enfants sourds. Il pose comme principes de base que les enfants sourds sont les locuteurs naturels d'une langue adaptée à leur expérience du monde et à leurs capacités d'expression et de compréhension. Cette langue est la langue des signes. Elle possède l'ensemble des caractéristiques des langues naturelles et permet l'ensemble des fonctions dévolues à toutes langues. Elle doit donc être considérée comme langue première. Elle structure l'énonciation de l'enfant, la construction génératrice de sa pensée et l'expression de sa personnalité. L'enfant l'utilise de façon aisée et facile, puisqu'elle est *naturellement* adaptée à ses

pour leurs enfants. Toutefois, les enseignants de la langue des signes n'acquièrent pas le statut de professeur, ils se trouvent plutôt assignés au rôle subordonné d'éducateur. Ainsi, bien qu'il devienne possible de choisir une éducation bilingue pour un enfant Sourd, l'égalité n'est pas acquise, car d'une part, la langue des signes se trouve subordonnée dans l'organisation structurelle des institutions d'enseignement et d'autre part, l'enseignement général prodigué en français relègue la langue des signes au poste de langue seconde pour les enfants Sourds gestuels.

La notion de bilinguisme dans l'éducation des Sourds recouvre des réalités disparates. Cela peut tout autant signifier que la langue des signes est la langue première d'enseignement, que cela peut vouloir dire qu'elle est introduite aux élèves Sourds seulement une période par semaine. Voilà pourquoi Laborit plaide pour la reconnaissance de la langue des signes dans son témoignage écrit en 1994. Ce n'est qu'en 2005 que la loi pour l'égalité des droits et des chances, de la participation et la citoyenneté des personnes handicapées reconnaît la LSF (langue des signes française) dans le domaine de l'enseignement. L'adoption de cette loi permet de nombreux aménagements tels que l'adaptation d'épreuve pour le permis de conduire, le sous-titrage, l'aide technique dans le domaine juridique, etc. Toutefois, bien que la culture sourde gagne en reconnaissance, ces lois continuent de définir les Sourds comme handicapés. D'ailleurs, quoiqu'en 1975 le ministère de l'Éducation devienne responsable de l'éducation des Sourds, le ministère de la Santé conserve des responsabilités concernant les services et institutions participant à l'intégration des Sourds dans la société.

possibilités. À partir de cette première expérience linguistique réussie, vécue pour cela de manière positive pour l'enfant et les parents, il est possible simultanément d'aider l'enfant à utiliser ses potentialités auditives résiduelles au travers de l'appareillage auditif pour un apprentissage de la parole qui est essentiellement pragmatique et visant à permettre une meilleure intégration possible du futur adulte sourd dans le monde acoustique des entendants. (Vivole, p. 419)

Mugnier, dans son article *Le bilinguisme des enfants sourds : de quelques freins aux possibles moteurs* est d'avis que ce flou entraîne des conséquences sur la construction de l'identité sourde, selon que les Sourds soient reconnus comme handicapés ou comme minorité linguistique :

Institutionnellement on se trouve donc face à une hésitation quant à la prise en charge de la scolarisation et de l'éducation des sourds, ce qui n'est pas sans enjeux symboliques. À la racine même de l'éducation des sourds, la volonté de «normaliser linguistiquement» ces enfants s'est récemment accompagnée de développements technologiques – appareils auditifs de plus en plus performants, implants cochléaires – ainsi que d'inventions de techniques rééducatives telles la méthode verbo-tonale et le LPC. Ces dernières ont largement franchi les murs des instances médicales et se retrouvent au sein de l'institution scolaire, entretenant par là même la confusion entre éducation et rééducation. (Mugnier, p. 7)

Le flou entre éducation et rééducation témoigne d'une perception sociale des Sourds et en ce sens, il intervient dans la construction de leur identité et participe à la construction de leur étiquette sociale. Les principes d'enseignement qui s'actualisent jour après jour dans les salles de classe où siègent les enfants Sourds confrontés à l'apprentissage du français comme langue principale entraîne des problèmes d'apprentissage et de développement. Cela parce que les étudiants butent sur l'apprentissage de la langue d'enseignement au détriment du transfert de connaissances qui autrement serait permis par une modalité de communication accessible tant aux enseignants qu'aux élèves. C'est à propos et à partir de ce flou que Laborit écrit.

Défendant ses « je » antérieurs, ceux qui n'ont pas de langage, ceux qui ne savent pas parler, ceux qui se trouve mal dans l'institution scolaire, le « je » contemporain de l'écriture du récit s'érige contre la conception des Sourds, et donc contre une conception de lui-même, en tant qu'handicapés. Dans un article intitulé *Writing my life*, Emmanuelle Laborit explicite le processus d'écriture de son témoignage et dévoile ses motivations. Concernant le problème de l'éducation des Sourds que nous venons de soulever, elle affirme :

There are hearing parents who have deaf children and who don't know what to do with them. They have never read anything by a deaf person in terms of information. What do you do with a deaf child growing up? This is why I decided to make those hearing parents my target audience. (Laborit, *Writing my life*, p.242)

Le témoignage de Laborit, en s'adressant au parents d'enfants mal-entendants, c'est-à-dire ceux qui sont en mesure de permettre la surdité culturelle pour leur enfants, propose une solution au problème de l'éducation des Sourds en racontant son expérience à titre d'exemple appuyée par la forme même qu'est le texte écrit en français, preuve de son bilinguisme. C'est en cela que *Le cri de la mouette* contient une réconciliation entre le monde sourd et celui entendant. À cette audience cible, l'auteure en ajoute deux autres : « There are also other deaf people (and hearing people who have never met deaf people) who know nothing about Deaf culture. » ainsi que « Deaf people themselves have always asked about books written by deaf people. » (Laborit, p. 242) Alors, en plus de participer à la lutte pour une reconnaissance du bilinguisme comme pédagogie d'enseignement, elle souhaite sensibiliser les gens à la réalité sourde et participer à la constitution d'un corpus textuel Sourd. Ces intentions d'écriture trahissent le caractère culturel de ce bilinguisme qui tente, somme toute, de concilier le monde entendant et le monde sourd en minimisant les rapports de domination. Seulement, la domination est bien réelle et pour atteindre ses buts, l'auteure doit s'adresser avec doigté à son audience cible, probablement empreinte de préjugés à l'égard des Sourds, tout en construisant une souveraineté de sa langue et de sa culture. Ainsi, elle se rapproche le plus près d'eux possible, tout en tentant de conserver son intégrité. Cette difficulté apparaît particulièrement dans le paradoxe de l'énonciation qui traverse tout le récit.

L'auteure et ses « je » : le narrateur et ses personnages

Les « je » antérieurs cumulant vers le « je » narrateur

Le récit de vie d'Emmanuelle Laborit est aussi le récit de son acquisition du langage. Sourde de naissance, diagnostiquée à l'âge de neuf mois (Laborit, p. 14), elle communique par gestes jusqu'à ce qu'elle apprenne la langue des signes à l'âge de sept ans (Laborit, p. 50). Elle témoigne de ces années sans langage par et pour des « je » antérieurs qui, eux, ne peuvent témoigner. C'est de la

position contemporaine de l'écriture de *Le cri de la mouette* qu'elle peut restituer une parole pour ses « je » antérieurs sans mot pour se dire ni comprendre le monde.

Sans la faculté du langage, Laborit n'accède pas au monde de ceux qui l'entourent et elle s'en sent complètement séparée. Sans langage, la notion de temps lui échappe : « les concepts les plus simples étaient encore plus mystérieux. Hier, demain, aujourd'hui. Mon cerveau fonctionnait au présent. Que voulait dire passé et avenir? » (Laborit, p. 8) Si l'on en croit Delory-Momberger dans l'essai *La condition biographique*, Laborit échappe à l'expérience commune de la vie parce qu'elle expérimente tant le temps que la vie en dehors du langage. Voici un extrait éclairant :

L'être humain fait l'expérience de sa vie et de lui-même *dans le temps*. La temporalité est une dimension constitutive de l'expérience humaine. L'homme éprouve son existence dans le sentiment d'une unité et d'une identité maintenue à travers le temps. Les êtres humains n'ont cependant pas un rapport direct, transparent à leur vécu et au déroulement de leur vie ; ce rapport est médiatisé par le langage et par ses formes symboliques. Pour figurer le déploiement temporel de leur vie, les hommes ont recours à des mots et à des images qui ont pour point commun de désigner un espace à parcourir dans le temps : *ligne, fil, chemin, parcours, cercle, cycle, carrière* de la vie. L'homme *écrit* dans l'espace la figure temporelle de son existence. Les images dont il se sert pour en évoquer *le cours* (à commencer par celle-ci) lui sont cependant tellement familières qu'elles ont perdu leur dimension symbolique ou analogique et qu'elles en viennent à faire oublier que ce n'est que par métaphore, selon les voies d'une *écriture*, que de telles *figures* peuvent être prêtées à son existence. (Delory-Momberger, p. 27)

Emmanuelle Laborit, en témoignant de ce moment de sa vie, permet de mesurer l'ampleur de la séparation entre elle et le monde. Si le langage permet de se représenter le temps et que ce dernier n'est accessible que par la métaphore ou l'analogie avec l'espace, Laborit, qui ne peut symboliser par le langage son environnement, ne peut guère davantage en comprendre la dimension temporelle. À ce moment de sa vie, elle n'expérimente ni le sentiment d'une unité ni le sentiment d'une identité maintenue à travers le temps. Paradoxalement, ce moment de sa vie est intégré à une suite d'autres moments témoignant d'une histoire de vie. Ce moment sans récit recouvre son sens grâce à l'acquisition du langage qui se fera à posteriori de celui-ci. À moins que ce soit la force symbolique du langage qui recouvre son étrangeté à la lumière de ce « je » antérieur à l'acquisition du langage d'Emmanuelle Laborit.

Comme le dit l'auteure, c'est grâce à la langue des signes que son univers restreint explose d'un seul coup (Laborit, p. 50), le monde se révèle à elle par le langage. C'est de *l'autre côté du mur qui la sépare du monde* (Laborit, p. 34) qu'elle peut se construire jusqu'à en devenir cette auteure. Ce « je » qui raconte comprime deux moments, en restituant la parole à celui qui n'en avait pas, ce « je » est celui d'avant le langage et celui du moment de l'écriture. Que veut dire « je » alors? Est-il Emmanuelle Laborit enfant ou adulte et ces deux Emmanuelle sont-elles les mêmes? Pour répondre en partie à ces questions, voici

un extrait paru dans la nouvelle édition augmentée de *Le pacte autobiographique* où Lejeune interroge la distinction entre la personne psychologique et la personne grammaticale :

On a vu plus haut que l'on pouvait légitimement se demander, à propos de la « première », si c'était la personne psychologique (conçue naïvement comme extérieure au langage), qui s'exprimait en se servant de la personne grammaticale comme d'un instrument, ou si la personne psychologique n'était pas un effet de l'énonciation elle-même. Le mot « personne » contribue à l'ambiguïté. S'il n'y a pas de personne en dehors du langage, comme le langage c'est autrui, il faudrait en arriver à l'idée que le discours autobiographique, loin de renvoyer, comme chacun se l'imagine, au « moi » monnayé en une série de noms propres, serait au contraire un discours aliéné, une voix mythologique par laquelle chacun serait possédé. Naturellement, les autobiographes sont en général au plus loin des problèmes du héros beckettien (...) Chacun sent bien d'ailleurs le danger de cette indétermination de la première personne, et ce n'est pas un hasard si on cherche à la neutraliser en la fondant sur le nom propre. (Lejeune, p. 34)

En regard de cette citation, Laborit, en écrivant « je », un pronom référent à son nom propre tout au long de son autobiographie, et en donnant un sens langagier à des expériences sans langage, montre que la personne psychologique est bien plus un effet de l'énonciation qu'une personne psychologique unifiée à laquelle référerait un déictique. Elle psychologise ce « je » antérieur au langage en le traduisant dans le paradigme du langage. L'impossibilité de parvenir à une compréhension de la notion de temps ne constitue un manque qu'en regard d'un monde qui fonctionne en reposant sur l'acquisition du langage et de ses métaphores temporelles essentielles à l'identité. Comme le langage est appris et qu'il y a un avant et un après cet apprentissage, la voix « mythologique » évoquée par Lejeune trouve un sens particulièrement fort dans cet exemple puisque le langage lui arrive d'un coup et la transforme comme si une voix extérieure l'avait

possédée. Désormais, le monde lui est accessible mais ce qui précède cet événement ne pourra être compris qu'en ses termes et qu'à partir de ses formes.

Le nom propre

La voix mythologique évoquée par Lejeune n'est pas sans rappeler la familiarité des figures temporelles qui invisibilise leur caractère analogique ou métaphorique : le langage nous est transmis sans détails en concours d'un monde façonné par lui, et comme le monde nous attend déjà fait par les humains déjà là, nous reconnaissons sans problèmes les formes dont la construction est invisibilisée.¹⁶ Pas plus que le temps, le sujet ne se donne en dehors du langage et l'indétermination de la première personne persiste et inquiète, comme le dit Lejeune. Bien qu'elle semble résolue par l'attribution du nom propre, ce dernier appelle une détermination ultérieure et désigne à vide. Dans le prochain extrait s'explique la pensée de Paul Ricoeur à cet égard :

Les noms propres se bornent à singulariser une entité non répétable et non divisible sans la caractériser, sans la signifier au plan prédicatif, donc sans donner sur elle aucune information. Au point de vue purement logique, abstraction faite du rôle de l'appellation dans la dénomination des individus (rôle sur lequel on reviendra plus loin), la dénomination singulière consiste à faire correspondre une désignation *permanente* au caractère non répétable et indivisible d'une entité, quelles que soient ses occurrences. (Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 42)

Emmanuelle Laborit se voit attribuer trois noms propres, un pour chacun de ses mondes. Pourtant, ils réfèrent tous au « je », déictique qui réfère à la narratrice et donc, à l'auteure. En ce sens, l'indétermination de la première personne, bien qu'elle semble unifiée sous la voix de la narratrice en tant que « personne psychologique », demeure. Avant d'analyser les relations entre le déictique et ses référents, nous allons nous intéresser à ces trois baptêmes.

D'abord, il y a ce nom inclus dans le titre : la mouette. Ce nom, l'auteure l'utilise tout au long de son autobiographie pour parler d'elle-même. Elle retrace la genèse dans le suivant passage : « Je

¹⁶ Nous serons plus explicites à ce sujet dans la partie intitulée *Du corps aux mots*.

vibraient. Je savais que je criais, mais les cris ne voulaient rien dire pour ma mère ou mon père. C'étaient disaient-ils, des cris aigus d'oiseaux de mer, comme une mouette planant sur l'océan. Alors, ils m'ont surnommée la mouette. » (Laborit, p. 11) Ce nom est le nom, semble-t-il, d'Emmanuelle avant le langage et la communication que celui-ci permet. C'est le « je » de son enfance alors que le monde « n'est qu'une image » (Laborit, p.15), c'est le « je » de son premier monde. Elle en dit ceci : « je suis une mouette perceptive, j'ai un secret, un monde à moi. » (Laborit, p. 12). Elle est perceptive parce qu'elle ressent avec son corps de nombreux stimuli qui restent lettre morte dans le corps des entendants.

Ce monde qu'elle construit par ses sens, son cadre sensitif sourd, c'est celui de la mouette. Nous disions précédemment que le « je » de la narratrice, parce qu'elle a acquis le langage, restitue une voix à ce qui était muet. Toutefois, la muette persiste dans le « je » de la narratrice. D'ailleurs, elle soulève la ressemblance phonétique entre mouette et muette, une subtilité auditive qui lui est inaccessible en dehors de l'image acoustique des mots et qui, en ce sens, révèle son habileté à naviguer entre ses mondes. On peut même en comprendre qu'elle se construit une véritable voix, celle qui serait attribuée à son identité entendante. À cet égard, Brenda Jo Brueggemann dans son article *Deaf She Wrote; Mapping Deaf Women's Autobiography* révèle le processus de traduction rendant possible la constitution de cette voix :

Laborit also connects “words to body,” as Gilmore claims is common for autobiographics, when she ends (and also begins) her book by recounting the name given to her as a young deaf child whose shrill cries startled everyone. In her second chapter, she writes, “They called me their little seagull. But the French words for “seagull” and “mute” look and sound practically the same; *mouette/muette*. So which was I?”» And she returns to that self-invented word/body representation of herself in her closing lines : “the seagull has grown up and flies with her own wings”. With embodied words, she also writes, “My hands speak two languages” and “my eyes are my ears. (Brueggemann, p. 79)

Cette connexion matérielle au mot nous rappelle que l'apprentissage du français, tant écrit que parlé, est difficile parce que c'est la langue comme objet qui se heurte à son corps. Il n'est pas étonnant qu'elle fasse une telle utilisation, comme nous le verrons davantage dans la troisième

partie de ce présent mémoire. Pour l'instant, nous nous concentrons sur l'aspect identitaire de bilinguisme qui occasionne un perpétuel passage entre son cadre sensitif et celui des entendants, véritable traduction sensorielle et sémantique. Cette navigation, elle se consolide d'abord en elle-même, lieu de tous ses « je ». Ce dialogue intérieur en témoigne : « Mouette volontaire, je dis : "Arrête d'avoir peur, arrête d'avoir le trac, tu vas y arriver. Vas-y! Fonce! " Et une autre voix me répond, mouette philosophe : "Voilà, tout va bien, tu n'as pas peur, tu n'as pas le trac. Tu y arrives, tout va bien, tu y es arrivée! " » (Laborit, p. 217) D'abord, la mouette volontaire est référent du « je » puis, elle devient une voix extérieure. L'ipséité est ébranlée car l'unification du sujet se fait après-coup dans le récit alors que culminent les « je » antérieurs vers le « je » accompli de la narratrice. C'est là qu'apparaît l'effort d'unification.

Cet effort d'unification permet d'apercevoir la séparation. Le premier « je » référant à la narratrice et le « je » d'avant le langage jusqu'alors confondus dans l'écriture se trouvent ici dissociés. Ainsi, le récit que fait Laborit, bien qu'il fonde son identité contemporaine de l'écriture de l'autobiographie, fait poindre la mouette au sein de ce « je ». Et cette persistance, c'est précisément le cri de la mouette. Le cri, c'est le signe d'un autre monde qui cherche à se traduire. Le cri, c'est la véritable voix de Laborit dont l'écriture est la prothèse. En dépit de la trace de l'oralité que l'écriture contient de par son caractère phonétique, Laborit qui est Sourde gestuelle s'exprime d'abord en langue des signes et ce qui s'apparenterait à sa voix, mis à part son cri, est plutôt quelque chose comme un « style » dans le geste ou bien plutôt un mot qui n'existe pas encore. Le paradoxe de l'œuvre consiste à rendre intelligible ce cri tout en le laissant déstabiliser le logos.

Intéressons-nous maintenant au nom de l'auteure, nom propre qui réfère au « je » de la narratrice.

Voici un extrait relatant son rapport à ce nom propre:

On m'a appris à dire mon nom à l'école. Emmanuelle. Mais Emmanuelle est un peu une personne extérieure à moi. Ou un double. Quand je parle pour moi, je dis : " Emmanuelle t'entend pas..." "Emmanuelle a fait ceci, ou cela..." Je porte en moi Emmanuelle sourde, et j'essaie de parler pour elle, comme si nous étions deux. (Laborit, p. 49)

Le « je » à l'usage dans cet extrait ne coïncide pas avec le sujet de l'énoncé. Cette Emmanuelle n'a précisément pas de « je ». Elle se montre divisée entre la mouette et Emmanuelle, et cette dernière constitue en quelque sorte l'identité entendante pas encore constituée. Pourtant, le « je » de cet extrait se trouve précisément constitué par une Emmanuelle capable de dire « je ». Ce n'est qu'à posteriori qu'elle s'en trouvera capable lorsqu'elle apprendra la langue des signes. Une éducation fulgurante dont elle dit : « Avant, il n'y avait rien. Tout à coup, la communication était là. Je me suis forgé une identité, une réflexion, à toute vitesse. Peut-être pour combler le temps perdu. » (Laborit, p. 218)

Une fois le langage acquis, Emmanuelle Laborit peut dire « je » et elle peut aussi nous faire le récit de cette acquisition. Pourtant pour Lejeune comme pour Butler, cette narration pose problème. Pour le premier, elle est tout simplement impossible : « L'acquisition du nom propre est sans doute dans l'histoire de l'individu une étape aussi importante que le stade du miroir. Cette acquisition échappe à la mémoire et à l'autobiographie, qui ne peut raconter que ces baptêmes seconds et inverses. » (Lejeune, p. 34) Pour lui, l'autobiographie est un texte référentiel, contrairement à la fiction, et elle prétend apporter une information sur une réalité extérieure au texte capable de relever une épreuve de vérification. (Lejeune, p. 36) En ce sens, un sujet n'est pas en mesure de raconter son émergence et il n'en est pas le témoin privilégié capable d'apporter une information vérifiable. Pour Butler, il en va à peu près de même :

Le « je » ne peut pas raconter l'histoire de sa propre émergence ni donner ses propres conditions de possibilité sans témoigner d'un état des choses auquel on ne peut pas avoir assisté, puisqu'il précède sa propre émergence comme sujet susceptible de connaître et qu'il constitue donc un ensemble d'origines qu'on ne peut raconter qu'en vertu d'un savoir autorisé. La narration est probablement possible dans ces circonstances, mais elle est assurément fabuleuse. (Butler, *Le récit de soi*, p. 37)

À la différence de Lejeune, elle considère que l'impossible récupération du référent (le moment de l'émergence du « je ») produit la fiction. Cela constitue la condition de possibilité pour rendre compte de soi, un exercice toujours effectué de manière différente et dont aucune des versions ne peut se certifier vraie. D'une certaine façon, cela brouille les différences entre le genre autobiographique et le témoignage alors que ce dernier apparaît tout autant tributaire de la fiction. Pourtant, Emmanuelle Laborit nous livre ce moment de l'émergence du « je », acquis tard en même temps que le langage. Ce moment, capable de supporter l'épreuve de la vérification, renforce l'idée d'un statut pré-subjectival de la mouette. C'est à propos de ces années hors langage que Laborit, comme autobiographe, se trouve face à un référent irrécupérable particulier: elle-même avant les mots. C'est par ce récit des origines, tel que décrit par Butler, qu'apparaît avec force l'indicibilité de l'expérience et du corps.

Le narrateur et ses personnages

Nous disions que l'apprentissage de la langue des signes a transformé Laborit. Dans le chapitre « je m'appelle "je" » (Laborit, p. 51), elle relate le moment où elle comprend pour la première fois qu'elle possède une identité :

Les premiers jours, j'apprends les mots de la vie courante, ensuite les prénoms des personnes. Lui c'est Alfredo, moi Emmanuelle. Un signe pour lui, un signe pour moi. Emmanuelle : « le soleil qui part du cœur. » Emmanuelle pour les entendants, le Soleil qui part du cœur pour les Sourds. C'est la première fois que j'apprends que l'on peut donner un nom aux gens. Ça aussi, c'est formidable. (...) Et moi, surtout, moi, Emmanuelle. Je comprenais enfin que j'avais une identité. JE : Emmanuelle. (Laborit, p. 56)

Par la langue des signes, elle comprend ce que veut dire « je ». Auparavant, elle utilisait son prénom à la troisième personne, dorénavant, elle est constituée comme sujet. Son nom en langue des signes lui permet de comprendre la valeur de son nom en français. Ce double baptême constitue l'émergence du « je ». Il constitue, avec le langage, les fondements de l'autobiographie. C'est ce moment qui permet à Laborit de les acquérir. Ainsi, pour écrire ce récit, c'est Emmanuelle qui prend la plume pour dire qui sont « Soleil qui part du cœur » et « la mouette » à ses lecteurs

entendants. C'est la part « entendante » de Laborit, celle qui écrit, lit, parle, celle qui comprend le monde des entendants, celle capable de se le traduire, celle qui écrit. Elle est le sujet de l'énonciation mais pas toujours le sujet de l'énoncé, qui est parfois « la mouette », parfois « Soleil qui part du cœur ». Pourtant, ces trois prénoms, qui se confondent dans un même et seul corps, se trouvent unifiés par le récit qui les met en relation. Seulement, c'est toujours à travers Emmanuelle que l'on atteint les deux autres.

Il faut donc essayer de comprendre quel est ce « je » qui énonce. La fin du récit concorde avec la situation de l'écriture. Le fait que Laborit termine son récit sur l'affirmation qu'être Sourde est un don a certainement à voir avec le succès qu'elle connaît depuis quelque temps. Ce succès est attribué à sa réussite scolaire et surtout, aux prix qui lui a été décerné lors des Molières. D'ailleurs, sa consécration au théâtre est à la fois une fin ouverte sur le sens que sa surdité continuera de prendre et à la fois valeur de vérité pleine, réelle et définitive puisque cela constitue une reconnaissance et une légitimité de la culture sourde mais aussi de sa propre personne. Une légitimité qu'elle hésite à attribuer à des circonstances extérieures à elle. Par exemple, lorsqu'elle parle de sa grand-mère qui lui disait qu'elle était sourde parce que Dieu la voulait ainsi et que c'est sous cette forme qu'elle peut apporter aux autres, elle conclut que « C'est moi grand-mère qui me dépasse; je ne tire pas ma force de Dieu mais de moi-même ». (Laborit, p. 217) Ce retour à soi, cette victoire sur elle-même fait de ce récit une construction identitaire moderne où la volonté est le moteur premier. Malgré tout, le lecteur assiste à cette écriture de soi qui revoit des « je » antérieurs qui, pris isolément, ne sont pas le produit d'un manque de volonté ou de force, mais le fait d'une relation avec un monde normatif. Quand Laborit parle de volonté, de réussite personnelle, elle est là où on l'attend. Elle est dans l'horizon d'attente produit par ce genre de livre et d'éditeur, comme en témoigne la quatrième de couverture : « Aux désarrois de l'adolescence

qui vont suivre, s'ajoute la révolte devant l'ostracisme social dont sont frappés les sourds. Mais très vite la réaction, la lutte vont mener vers la victoire finale sur elle-même : son triomphe au théâtre... » (Laborit, p. 126). Ce « je » univoque qu'elle fabrique pour terminer son roman, celui de l'assomption, de l'identité forte demeure pourtant un « je » multiple traversé par des expériences singulières dont celui de l'expérience sourde prélangagière, puis celui de la rencontre avec la communauté sourde. Ce récit où l'acquisition du « je » est explicite et où la langue des signes est défendue avec vigueur pose un paradoxe dans l'énonciation où celle qui écrit se dit Sourde.

Examinons de plus près cette situation d'énonciation et explicitons les liens qui l'entourent. À cet égard, Lejeune affirme ceci :

L'identité se définit à partir de trois termes : auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé; l'auteur, représenté à la lisière du texte par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation. (Lejeune, p. 36)

L'auteur, comme l'indique la page couverture, est bel et bien Emmanuelle Laborit. Simultanément de la lecture du nom de l'auteur, le titre bien en vue nous rappelle que ce récit forme un long cri, celui de la mouette. La mouette serait, si l'on s'en fit à Lejeune, un personnage. Donc, la narratrice, qui renvoie à l'auteure Emmanuelle Laborit, est l'énonciatrice. « La mouette » et « Soleil qui part du cœur » sont sujets de l'énoncé. Elles ne sont pas en mesure d'en émettre dans le cadre de l'écriture. D'ailleurs, « Soleil qui part du cœur » est une traduction d'un nom signé qui est régit par une esthétique et des règles stylistiques qui échappent à l'écriture et au français. Ainsi, Laborit est auteure « translingue » au sens où l'entend Ausoni dans son article *En d'autres mots : écriture translingue*, un terme qui met l'emphase sur l'acquisition de la langue d'écriture :

Les typologies créées (sic) pour organiser la production des écrivains translingues se sont articulées (sic) autour des modalités de leur adoption du français, avec une attention particulière aux données géographiques, historiques et sociologiques qui leur sont relatives et autobiographie tandis que l'auteure et le personnage lié par le pacte autobiographique ne parlent pas la même langue. (Ausoni, p. 67)

Dans *Le cri de la mouette*, les personnages et l'auteure ne parlent pas tous la même langue, pas plus que la narratrice ne parle la même langue que l'auteur. Ce sujet de l'énonciation, qui s'affirme dans la langue du récit *Le cri de la mouette*, échoue constamment à restituer une voix originale à ses personnages précisément parce qu'elles n'en ont pas à proprement parler. Tout à la fois, c'est bel et bien une femme sourde qui prend la parole en se traduisant, grâce à cette prothèse de la voix qu'est le livre, nous livrant un avoir-lieu de l'énonciation paradoxale où, dans l'inscription des mots, en dépit de son indicibilité, l'on peut apercevoir le corps poindre.

La situation linguistique

Bien qu'écrire ne soit pas simple pour Emmanuelle Laborit, elle passe à l'acte dans le but de défendre les Sourds et d'infléchir leur histoire. Pour ce faire, elle veut écrire car : « Un livre, c'est un témoignage important. Un livre va partout, il passe de main en main, d'esprit en esprit, pour y laisser une trace. Un livre, c'est un moyen de communication qui est rarement donné aux sourds. » (Laborit, p. 9) Benevenuto et Schmitt, dans leur article *Se raconter en langue des signes, s'écrire en langue vocale* donnent les raisons pour lesquelles Emmanuelle Laborit affirme que le livre est un moyen de communication rarement donné aux Sourds. Les deux auteurs montrent que l'écriture relève d'une double contrainte pour les Sourds. D'une part, la langue des signes ne comporte pas de système d'écriture. D'autre part, les Sourds sont soumis à une éducation où la maîtrise de la parole est l'objectif principal, ce qui complique leur apprentissage de la langue écrite. Cette dernière ne pose pas de problème d'apprentissage lorsqu'elle est faite à partir de la langue des signes : « À travers une pédagogie qui prend acte de la contrainte de la surdité et des spécificités de l'enfant sourd, l'écrit des langues vocales – expression visuelle – est pleinement accessible au sourd. » (Benvenuto et Schmitt, p. 199) Comme Laborit écrit en situation de bilinguisme (ou de diglossie) et qu'elle entretient un rapport complexe et parfois conflictuel avec l'écrit, le texte, avant

même son propos, porte en lui-même un sens tandis que le sujet de l'énonciation est le produit d'une traduction particulière. Cette considération permet d'entendre ce qui se dérobe à la langue écrite et de ne pas refermer les bulles de sens nouveaux mises au monde par une forme de vie et de parole rarement représentées. Parfois, ce que nous appelons le paradoxe de l'énonciation entraîne un sens en contradiction avec le récit. L'analyse repose sur ces contradictions car elles témoignent de l'indicibilité de l'expérience et du corps sourd tout en nous permettant de nous en approcher au plus près, cela par les enjeux formels que le statut particulier de l'énonciation suscite nécessairement.

La relation avec la langue d'écriture

D'entrée de jeu, Laborit exprime sa situation linguistique :

Mon français est un peu scolaire, comme une langue étrangère apprise, détachée de sa culture. Mon langage des signes est ma vraie culture. Le français a le mérite de décrire objectivement ce que je veux exprimer. Le signe, cette danse des mots dans l'espace, c'est ma sensibilité, ma poésie, mon moi intime, mon vrai style. Les deux mêlés m'ont permis d'écrire ce récit de ma jeune vie. (Laborit, p. 9)

Elle dit clairement que le français n'est pas sa langue première et ne rend pas son moi intime. Il est pour elle la langue des faits. Lorsqu'elle affirme que le français lui permet d'écrire objectivement ce qu'elle veut dire, cela veut aussi dire que cette langue ne peut rendre son expérience subjective des faits. Il faut noter que la langue des signes ne comporte pas de système d'écriture, ou seulement depuis la possibilité technologique qu'a apportée la vidéo.¹⁷ Ainsi, ce français qu'elle tient pour objectif apparaît comme une langue qui ne peut rendre son expérience subjective du monde comme Sourde : « Dans ce chapitre, il m'a été très difficile d'exprimer mon émotion, ce bonheur que j'ai ressenti à travers l'écriture. Je les ai vécues dans mon corps, ces

¹⁷ « Cette nouvelle voie devenant nouvelle voix, le montage de tels enregistrements pourrait donner naissance à un premier « texte » en langue des signes, indépendant de la traduction et de l'écriture en langue vocale. Il s'agirait d'une « voix » directe de l'Auteur sourd, désolidarisant l'acte d'écriture de celui de la traduction. » (Benvenuto et Schmitt, p. 205)

émotions, et je les exprime tellement mieux en signant » (Laborit, p. 207). Cette citation atteste le problème du rapport entre le vécu et le dit, plus complexe dans le cas des Sourds pour les raisons explicitées précédemment concernant leur rapport à l'écriture. De surcroît, la langue française, pleine du pouvoir symbolique de son statut de langue officielle, a droit de cité et un plus grand pouvoir performatif. C'est ainsi que nous voulons comprendre cette séparation faite par l'auteur entre un soi personnel et l'objectivité. C'est le pouvoir plus grand du français d'inférer le réel, par ses institutions, qui la met en situation de bilinguisme et qui la mène à écrire dans cette langue. Elle ne peut espérer un corpus en signe éventuellement traduit car ce corpus ne trouve pas les conditions matérielles d'existence minimales comme le montre bien le propos du récit (les institutions d'éducation et de santé entravent la simple utilisation de la LSF). Écrire en français, c'est à la fois attester de ses capacités et parler la langue du pouvoir, deux gestes attisant la reconnaissance.

L'opération traduisante : traduire les mots, traduire l'expérience¹⁸

L'écriture-traduction

La coécriture de ce récit a permis à l'auteure de signer (communiquer en langue des signes certaines parties) à une écrivaine par le biais d'une interprète et d'écrire directement d'autres parties. Elle dit : « Chaque mot écrit et chaque mot en signe se sont retrouvés frères. Parfois plus jumeaux que d'autres. » (Laborit, p. 9) Par cette métaphore, elle indique le bilinguisme de ce texte en soutenant qu'il y aurait une grande correspondance entre les deux langues au sein de ce récit. Plus précisément, le processus d'écriture s'est fait en deux temps, comme elle le relate dans *Writing my life*. D'abord, son éditeur Charles Ronsac lui a proposé d'écrire un livre à titre de personne sourde. Intéressée et inquiétée par cette idée, elle a réfléchi aux conditions de possibilités de cette écriture et de la signification qui découlerait de ces choix :

In thinking about it, I realized that I could sign the material in my first language and have an interpreter translate it into French. The interpreter should be someone who writes French very well and can help me compose a book that way. It would not be me actually writing the text and putting my life on paper, but it would be my words. I also thought about how I could put my life on paper myself. I could simply sit down and write. I knew there would be a lot of grammatical difficulties and that I would make some mistakes. So which was the best way to go? I was not sure. However, since this was my book, I decided to write it myself, not through a ghost writer else or an interpreter. It took me a year to start in earnest. But it was my story, and this was the way I wrote it. (Laborit, *Writing My Llife*, p. 243)

Cette première version a été refusée par l'éditeur. Bien qu'il lui ait reconnue une densité importante, il a soutenu la nécessité de la retravailler avec une personne entendante. Cette version contient probablement de nombreux signes de la surdité comme des constructions syntaxiques « fautives » propres aux locuteurs de la langue des signes reflétant la syntaxe de leur langue maternelle. Elle est aussi probablement une preuve du rapport trouble à l'écrit qu'ont les Sourds occasionné par la manière dont on les instruit. Toutefois, les critères d'éditions commandent un français correct. Emmanuelle a donc reconsidéré la manière dont son autobiographie serait écrite.

¹⁸ Cette partie de la recherche a été débutée lors du séminaire *Théories et pratiques de la traduction : Le traducteur personnage de fiction* au trimestre de l'hiver 2014 de la professeure Barbara Agnese.

Elle a alors choisi soigneusement une auteure, Marie Thérèse Cuny, avec qui elle pourrait communiquer directement et avec qui elle aurait des affinités. Elle ensuite choisit avec autant de soin une interprète, Laure Broussard, en qui elle avait confiance et avec qui elle travaillait depuis longtemps. L'interprète a un rôle crucial puisqu'elle doit restituer le sens des propos et leur « style ». Une fois l'équipe formée, le processus d'écriture a repris de cette façon :

First we went through the material I had already written down. Then Marie Thérèse suggested that she ask me questions and that I just start talking and telling stories. We would then put these stories together with the material that I had already written. I would tell the stories in sign language to Marie Thérèse, and Laure, the interpreter, would choose the words that she thought came from me in these stories. Of course, it was still an interpretation and therefore not exactly direct. Deaf people are familiar with interpreters. We know that, given their backgrounds and experiences, they have their own ways of interpreting a given text, and their choice of words will vary. (Laborit, *Writing My Life*, p. 244)

Emmanuelle Laborit reconnaît que son texte se trouve traduit et interprété mais, comme la première citation de cette partie le montre, elle tient à ce que les mots la reflètent, « I want to say it - directly from the heart. I wanted the style to reflect my personality. » (Laborit, p. 243) C'est pour cette raison qu'elle a entretenu un dialogue sur la forme avec l'auteur et a abordé les problèmes que la traduction impose :

Then we had long discussions about what it meant to put on paper my three-dimensional language, which takes place in space and is full of movement. On a page, however, there is no motion. The words are fixed. I wanted somehow to achieve that kind of dynamic movement on the printed page. I wanted the words to reflect the way I express myself with my body." (Laborit, *Writing My Life*, P.245)

Cette volonté d'imprégner les lettres du mouvement qui est le propre de sa langue prouve qu'elle tient à la valeur de sa langue première mais aussi, à la spécificité de sa pensée. C'est dans cette langue qu'elle pense et perçoit le monde et c'est justement cela qu'elle souhaite transmettre par écrit. Cette transmission demeure difficile compte tenu du transfert médiatique alors que l'écriture répond d'un monde façonné par l'acoustique. Outre cela, Emmanuelle Laborit tient à fixé la « parole » sourde dans le texte car elle lui reconnaît la propriété de traverser le temps, « it is something that stays. » (Laborit, p.245) Cela nous révèle un autre problème de la traduction à l'œuvre dans ce témoignage, celui de transférer une parole vive en texte. Les histoires qu'elle

raconte à Marie Thérèse Cuny, elle les nomme « storytelling », terme qui conserve l'oralité de son expression en signe. Tous ces problèmes de traduction montrent ce qui est potentiellement perdu dans le transfert mais montrent aussi tout ce qui se trouve inscrit dans la lettre même de ce témoignage. Benvenuto et Schmitt explicitent un aspect de ce qui est contenu dans l'écriture de ce texte, qu'ils nomment écriture-traduction :

Nous parlons d'écriture-traduction dans la mesure où l'acte d'écriture et l'acte de traduction – qu'ils soient répartis entre un, deux, ou trois individus – forment ensemble un processus bilingue constituant les étapes d'une démarche première, celle du choix d'un individu Sourd de s'écrire en langue vocale. Alors que ces différents cas peuvent se conjuguer dans le processus d'écriture (*c.f* Laborit, 1993 :9), la tension entre les figures d'auteur et de traducteur se déplace sur un continuum entre écriture-traduction de soi et écriture de soi-traduction. (Benvenuto et Schmitt, p. 202)

Cette situation éclaire le statut de l'écriture du Sourd et le sujet de l'énonciation. Lorsqu'Emmanuelle Laborit écrit elle-même certaines parties, elle se trouve d'abord dans une écriture de soi puis dans la traduction. Lorsqu'elle signe à un interprète qui retranscrit pour elle, il y a d'abord une étape de traduction de soi puis une écriture. Ainsi, rappelons-nous que bien que le sujet de l'énonciation soit formulé en français, il a parfois d'abord été formulé en langue des signes.

En somme, Laborit utilise la langue des entendants pour s'exprimer dans ce récit afin d'affirmer que « rien ne doit être refusé aux sourds, que tous les langages peuvent être utilisés, sans ghetto ni ostracisme, afin d'accéder à la VIE ». (Laborit, p. 9) Alors que la langue des signes est évoquée pour sa possibilité de subjectivation pour les Sourds, tel que le montre l'insistance produite par les majuscules du mot vie, l'écriture, elle, demeure liée à son contexte spécifique. Ainsi, quoique Laborit parle d'un bilinguisme, tant celui du texte que du sien, un rapport de pouvoir s'explicité entre ces deux langues. Pour respecter son « engagement dans le combat concernant la langue des signes » (Laborit, p. 9), elle écrit en français pour plus de visibilité. Car pour mener son combat contre ce rapport de pouvoir, elle doit en rendre compte dans cette langue qui lui permettra peut-

être de contribuer à la sensibilisation de la réalité sourde. Pour qu'elle conçoive ce texte bilingue, il a fallu de la traduction : celle de l'expérience d'une vie sourde et celle de son message.

Cette double traduction se trouve éclairée par le développement de l'opération traduisante tel que pensé par Schleiermacher. Dans son célèbre texte *Des différentes méthodes de traduire* se trouve la problématisation des thèmes classiques de la traduction et le développement d'une pensée sur la langue elle-même. Il la conçoit comme une partie fondamentale de la subjectivité : « Chaque homme, pour une part, est dominé par la langue qu'il parle; lui et sa pensée sont un produit de celle-ci. Il ne peut rien penser avec une totale précision qui soit hors de ses limites. » (Schleiermacher, p. 291) Laborit, qui affirme ne pouvoir exprimer son moi intime qu'en signes, part de cette même idée. Lorsqu'elle a appris la langue des signes, elle raconte qu'elle s'est mise à exister : « J'étais Emmanuelle, j'existais, j'avais une définition, donc une existence. Être quelqu'un comprendre que l'on est vivant. [...] Je cherchais où j'étais dans ce monde, qui j'étais, et pourquoi. Et je me suis trouvée. » (Laborit, p. 8) Cette langue a produit sa pensée, non seulement par le lien culturel avec les membres de sa communauté qu'elle a permis, mais aussi par sa qualité médiale (visuogestuelle) parfaitement adaptée à son expérience du monde. C'est cette langue qui l'amène à conceptualiser, à développer son identité, à entrer dans le monde. C'est aussi cela qui la conduit au bilinguisme auquel elle tient tant : la langue des signes lui a permise d'apprendre le français comme langue seconde. Ce bilinguisme se dénote autant par des énoncés clairs que par des insistances sur des pratiques culturelles entendants : elle apprécie la musique et lire. Aussi, elle aime les deux mondes, a besoin de ces deux mondes, qu'elle tient pour séparés: « Je ne pourrais vivre sans les entendants, pas vivre sans les sourds. [...] Parfois, j'ai besoin d'air, dans l'un ou l'autre monde. Me tenir à l'écart. Replier mes ailes. Mais pas trop longtemps. » (Laborit, p. 219). Cette séparation qu'elle maintient forge deux identités antagonistes qu'elle réunit en elle-même,

signe d'une impossible unité du sujet. Ainsi, cette coexistence de deux identités au sein même de la narratrice la montre en perpétuelle traduction, passant d'un monde à l'autre, tel que la forme entière de son récit le rappelle par son écriture-traduction.

L'autotraduction

Si pour Schleiermacher, la langue produit celui qui la parle et sa pensée, c'est pour mieux comprendre l'acte de la lecture et éventuellement la traduction :

C'est pourquoi tout discours libre et supérieur demande à être saisi sur un double mode, d'une part à partir de l'esprit de la langue dont les éléments le composent, comme une exposition marquée et conditionnée par cet esprit, engendrée et vivifiée par lui dans l'être parlant; d'autre part, il demande à être saisi à partir de la sensibilité de celui qui le produit comme une œuvre sienne, qui ne peut surgir et s'expliquer qu'à partir de sa manière d'être. (Schleiermacher, p. 293)

Cela témoigne de l'incommensurabilité d'une langue et de l'impossibilité de créer des équivalences entre les différents systèmes de langue. Nous savons que c'est en raison des difficultés de transfert médiaux que Laborit, qui tient tant à la spécificité de la langue des signes, propose un récit qui n'en garde que peu de trace. Paradoxalement, par la représentation de son propre bilinguisme, où domine dans ce cas la langue écrite française, elle arrive difficilement à partager l'esprit de la langue des signes et l'expérience sourde du monde, puisqu'elle ne peut que paraphraser cette expérience. Bien qu'elle tente de restituer le mouvement de la langue des signes aux mots écrits, elle expose plutôt la part entendante de sa surdité bilingue dans la forme de son texte.

En effet, en prenant le pari d'écriture bilingue tout en évoquant sa construction personnelle comme le produit de son rapport à sa langue maternelle des signes, elle efface « l'esprit de sa langue ». Schleiermacher oppose deux techniques de traduction: « ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. » (Schleiermacher, p. 299) Laborit se

située dans le deuxième paradigme. Pourtant, il ne semble pas qu'elle souhaite laisser le lecteur tranquille. Néanmoins, elle traduit sa propre expérience de la vie et de la langue dans le paradigme entendant d'écriture. On peut dire qu'elle écrit en français en traduisant son œuvre, sa vie, comme si elle appartenait à la langue de ses lecteurs. Bien sûr, ici, il ne s'agit pas de traduction au sens où l'entend Schleiermacher. Laborit prend en partie en charge la traduction de son récit : elle s'autotraduit. Elle s'y voit forcée par l'absence de lectorat capable de recevoir son étrangeté :

Il faut que le traducteur donne une image et un plaisir semblable à celui de l'homme cultivé qui lit en langue d'origine et qui ressent toutefois l'étrangeté (...) lorsque cet amour et ces connaissances d'œuvres spirituelles étrangères se sont répandus et renforcés parmi ceux qui, dans un peuple, ont exercé et formé leur oreille sans faire de l'apprentissage des langues leur principale occupation. (Schleiermacher, p. 309)

Pour qu'un lecteur puisse reconnaître les traces de la langue d'origine dans la traduction, il faut qu'il ait une connaissance de cette langue. Ainsi, faute d'avoir des lecteurs capables de ce mouvement vers elle, elle se glisse vers eux au détriment d'un partage d'altérité qui aurait été propre à une véritable traduction d'un original en signes. Or, l'original est une traduction des signes. Elle a produit ses signes dans le processus de traduction et non de manière autonome, construisant ainsi un texte oral, qui aurait pu être traduit par la suite. C'est en ce sens que son écriture comme ses signes sont bilingues dans le cas de l'écriture de ce récit.

Schleiermacher qui s'oppose à cette manière de traduire, pense plutôt que cette opération devrait transposer un discours d'une langue dans une autre, c'est-à-dire l'insérer dans un milieu, dans une culture autre. Traduire n'est plus ainsi simple transfert, mais inscription dans un autre rapport au monde, dans une autre interprétation ou compréhension globale du monde. Pouvons-nous retenir contre Laborit ce glissement vers le lecteur? D'abord, si l'on examine bien la position de Laborit, l'on remarque qu'elle tient à ce que les signes et le mouvement propre à sa langue apparaissent dans les mots et la langue de son autobiographie. On décèle dans cette intention une volonté de voir le lecteur approcher la réalité de l'auteur. De l'autre, elle conçoit son texte en fonction d'une

réception entendante, c'est-à-dire dans l'écriture. Dans les deux cas, elle cherche à rendre intelligible sa réalité aux entendants dans l'espoir d'atténuer la domination culturelle. Bien qu'elle arrive à transmettre sa langue et sa culture, l'écriture de son témoignage demeure construite dans un médium entendant. Cela s'explique par les contraintes matérielles de la traduction, elles-mêmes expliquées par la domination culturelle, où les signes n'ont pas d'écriture ni de corpus de leur production outre une tradition orale. Il ne semble pas anodin que Laborit n'ait pas souhaité produire un texte oral en langue des signes qui aurait été traduit par la suite dans un médium entendant.

L'autotraduction dont nous parlions plus haut est justement un signe du bilinguisme de Laborit, une valeur chère à ses yeux, qui la situe entre deux langues, entre deux identités. Si Schleiermacher pensait la traduction comme il l'a fait, c'est entre autres pour accomplir un projet national d'enrichissement de la langue allemande, peuple capable d'accueillir et de s'enrichir de nombreuses traductions. Cela étant lié à son choix de prédilection où le lecteur se meut vers l'auteur. Avec *Le cri de la mouette*, Laborit s'autotraduit vers le français, entre une écriture de soi-traduction et une traduction de soi-écriture. S'agit-il d'une traduction des signes vers le français qui l'enrichirait? Si oui, qu'est-ce que cela signifierait à propos de la posture de Laborit? Lorsque nous décrivions plus haut la manière dont elle développe son bilinguisme, il s'agissait aussi de biculturalité. Le choix de s'autotraduire met en lumière la part entendante de l'auteure. Quoiqu'elle soit Sourde, elle participe à la « culture entendante ». Ainsi, en se traduisant, elle agit, au sein d'elle-même, le rapport de domination linguistique vécu. Appartenant à la culture française et étant une locutrice de cette langue, elle anticipe le manque d'attention porté aux productions culturelles des Sourds et enrichit le français de cette réalité en se traduisant. Ainsi faisant, elle se subjectivise davantage comme « entendante française » par l'acte même d'écriture et d'inscription dans ce corpus. Le français possède, comme nous le disions, un plus grand pouvoir performatif.

Toutefois, Schleiermacher, lorsqu'il privilégie la traduction qui conserve l'esprit d'origine, sait qu'il faut que les œuvres étrangères soient désirées par les lecteurs, qu'ils en aient développé un goût et que la langue d'accueil permette une certaine flexibilité pour recevoir la langue étrangère. Laborit, consciente de l'incompréhension générale de la surdité culturelle, prépare ce goût pour cette nouvelle étrangeté qui n'est ni même reconnue comme telle. Comme le dit Ricoeur à propos du témoignage :

C'est sur ce fond de confiance présumée que se détache tragiquement la solitude des « témoins historiques » dont l'expérience extraordinaire prend en défaut la capacité de compréhension moyenne, ordinaire. Il est des témoins qui ne rencontrent jamais de l'audience capable de les écouter et de les entendre. (Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, p. 208)

Laborit combat le destin tragique des Sourds, relégués à la catégorie des « sourdingues » en fabriquant une réception par le témoignage de son vécu. En même temps, elle renonce à une part de souveraineté.

Laborit, dans tout son récit, thématise son projet, elle veut faire connaître la langue des signes aux entendants, restituer le droit de parole aux Sourds et leur donner un pouvoir d'action sur le réel. Elle prône un bilinguisme où les deux cultures se rencontrent. Il semble que ce choix de méthode tel que pensé par Schleiermacher repose aussi sur une conception des langues et des peuples qui ne permet pas les voix minoritaires et relègue les autres idiomes à des positions subalternes. Du même coup, il les relègue à une reconnaissance moindre et leur refuse une constitution autonome. Quoiqu'il critique les traductions faisant disparaître les traces d'étrangeté, il ne reconnaît pas les langues minoritaires encore plus sujettes à ce genre de processus afin de traduire leur réalité dans la langue du pouvoir. Bien au contraire, il souhaite un effacement des minorités linguistiques au profit d'un peuple unifié sous l'État. De ce fait, il nous permet de reconnaître que Laborit qui, quoiqu'elle veuille transmettre sa culture, sa langue et le mode d'être qui en découlent, se voit forcée à s'étrangéiser de son expérience sourde en s'assimilant et se traduisant dans la langue

officielle. De ce fait, elle participe à la venue d'une réception capable de recevoir une traduction de la langue des signes en décelant la langue d'origine et ses implications (phénoménologiques et philosophiques). Et puis, il est bon de souligner qu'elle se dirige davantage vers une production théâtrale où les signes et la parole s'entremêlent permettant un auditoire mixte. Par cette activité, elle pourra, comme Schleiermacher le souhaitait, transmettre sa culture grâce à un média plus flexible que le texte lorsqu'il est question de représenter la surdité gestuelle.

Domination linguistique

Grâce à Schleiermacher nous avons pu déceler les tensions opérantes dans l'autotraduction de *Le cri de la mouette* puisque sa théorie fonctionne sur les grandes catégories acquises de l'Histoire (celles, entre autres, des langues nationales). Laborit est coincée dans une biculturalité où une culture domine l'autre. À cet égard Bourdieu s'avère éclairant dans sa définition de la langue officielle: « cette langue est celle qui, dans les limites territoriales de cette unité, s'impose à tous les ressortissants comme la seule légitime » (Bourdieu, p. 70). Dans cette citation, il nous dévoile sa conception du nationalisme. Quand Schleiermacher souhaite à la langue allemande un enrichissement par les traductions, il implique aussi une homogénéisation de cette langue. Selon Bourdieu, cela relève de la domination :

Pour qu'un mode d'expression parmi d'autres (une langue dans le cas du bilinguisme, un usage de la langue dans le cas d'une société divisée en classes) s'impose comme seul légitime, il faut que le marché linguistique soit unifié et que les différents dialectes (de classe, de région ou d'ethnie) soient pratiquement mesurés à la langue ou à l'usage légitime. L'intégration dans une même "communauté linguistique", qui est un produit de la domination politique sans cesse reproduit par des institutions capables d'imposer la reconnaissance universelle de la langue dominante est la condition de l'instauration de rapports de domination linguistique. (Bourdieu, p. 71)

Cette légitimité de la langue française nous éclaire à la fois sur le choix formel et thématique du récit de Laborit : elle écrit en français et légitime son existence. Son bilinguisme est forcé par l'imposition nationale du français et par la reproduction de la domination politique à son égard. Ainsi, sa défense de la langue des signes ne peut tenir sur sa simple existence. Elle se voit forcée

de légitimer son identité sourde à travers le filtre de l'identité nationale liée à la langue légitime en montrant que la langue des signes permet l'acquisition du français. Laborit fait figure de bonne sourde, appartenant tant au monde des Sourds qu'au monde des entendants. En ce sens le bilinguisme est plutôt une situation de diglossie puisque cette dernière prend en compte le contexte de domination linguistique contrairement au bilinguisme qui le gomme.

La « créolisation » du français

Le cri de la mouette contient à la fois un discours pro-bilinguisme où les identités sont fixées par la séparation faite entre le monde entendant et sourd tout en aménageant une conciliation et un autre en faveur d'une « créolisation ». Avec Schleiermacher puis Bourdieu, nous avons surtout fait ressortir le rapport de domination et les problèmes d'identité en demeurant coincé dans les grandes catégories fabriquant le réel, dans un métadiscours qui permet de relever le problème, mais non pas de déconstruire ses forces. Glissant nous permet de relire ces mêmes enjeux et d'apercevoir l'apport ontologique du récit de Laborit. Glissant, dans *Introduction à un poétique du divers*, reconnaît la situation mondiale des minorités en remarquant que bien des cultures minoritaires voient leurs langues en danger :

C'est-à-dire que ma langue, je la déporte, je la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui me permettent de concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la terre - rapports de domination, de connivence, d'absorption, d'oppression, d'érosion, de tangence, etc. -, comme le fait d'un immense drama, d'une immense tragédie dont ma propre langue ne peut pas être exempte et sauve. (...) On ne sauvera pas une langue en laissant mourir les autres (...) Il faut que je la défende en ayant conscience qu'elle n'est pas la seule menacée au monde. (Glissant, p. 32)

Dans cet extrait, Glissant déplace l'autre dans la position de semblable, il est le fait intérieur de la minorité et du menacé. C'est ce qui nous permet d'apercevoir un lien mondial. Ce n'est plus tant une spécificité précise qui est à défendre mais le fait même de la spécificité. Pour lui, l'écriture se fait dans la conscience de ce « drama », c'est cette conscience qu'il veut développer. Le dominant culturel n'a pas moins à perdre de voir sa propre langue s'épuiser dans la standardisation. Il faut

maintenir un échange entre ces identités. Plutôt que de fixer une langue, comme le fait la nation selon Bourdieu, il faut « archipeliser » les continents et préserver les différences en les considérant essentielles. C'est à partir de ces réflexions qu'il développe une idée de la traduction :

Ce que toute traduction suggère désormais en son principe, par le passage même qu'elle ferait d'une langue à l'autre, c'est la souveraineté de toutes les langues du monde. (...) Qu'est-ce dire sinon que le traducteur invente un langage nécessaire d'une langue à l'autre, un langage commun aux deux, mais en quelque sorte imprévisible par rapport à chacune d'elles. (Glissant, p. 35)

Cette langue inventée par la traduction produit de la créolisation. Laborit, en quelque sorte, « créolise » le français, le forçant de nommer des réalités sous son giron telles que celle de l'utilisation de la langue des signes et du corps qu'elle façonne. Bien que Laborit efface une part de sa culture sourde dans le processus de traduction, elle pose de nouvelles conditions de possibilité pour l'avenir. Voyons ce que Glissant apprend lorsqu'un auteur créole lui dit: « si tu n'avais pas bousculé, perturbé, démantelé - j'emploierai le terme derridien déconstruit - la langue française dans tes ouvrages, peut-être que nous n'aurions pas osé écrire en créole par ce que nous aurions toujours été frappés de stupeur à l'idée de dérespecter... » (Glissant, p. 40). Pour Glissant la créolisation de la langue française accompagne la libération de la langue créole. Pour Laborit, un mouvement semblable se dessine. Il faut toujours garder en tête que la langue des signes est sans écriture et qu'en ce sens, elle est une forme de culture orale. Glissant retrace dans l'écriture occidentale un Dieu qui dicterait les mots, un texte demeuré sacré en raison de son histoire, il dit que : « C'est au nom de cette transcendance qu'on a méprisé, dominé, opprimé et repoussé dans l'ombre toutes les littératures orales et qu'on a conçu que toute culture orale est une culture infériorisée par rapport aux cultures de l'écriture » (Glissant, p. 37)

Pour lui, remarquer cela ne signe pas la fatalité d'un rapport de domination, mais plutôt un exemple qui effrite les fondements de la pensée occidentale. Pour lui, l'histoire occidentale s'écrit grâce à un mythe fondateur servant une autolégitimation et repoussant l'autre à l'extérieur de ses limites.

À cet égard, cette pensée n'est pas sans rappeler celle de Bauman que nous avons évoqué dans le chapitre 1 du présent mémoire. Les situations de créolisation forcent à voir l'autre comme inférant et obligent à le voir comme une part de soi :

Les humanités d'aujourd'hui sont en train d'abandonner difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles. Et c'est cette mutation douloureuse de la pensée humaine que je voudrais dépister en vous » (Glissant, p. 14)

Nous dépistons la créolisation chez Laborit par le fait que la surdité qu'elle représente repose sur un bilinguisme qui récuse les conceptions d'identités exclusives. Comme Glissant qui pense que « si nous ne changeons pas l'idée que l'identité doit être une racine unique, fixe et intolérante » (Glissant, p. 53), nous r p terons la même erreur que celle commise par les dominants. Glissant nous met en garde d'émuler les discours du dominant afin de préserver son identité minoritaire.

Laborit résiste à la crispation identitaire à l'instar de Glissant :

Pour qu'il participe de la relation mondiale, il faut qu'au processus d'assimilation tenté par l'autre peuple, il oppose une résistance. Mais s'il oppose cette résistance dans un enfermement, et c'est là le drame, il fait ce qu'a fait, ni plus ni moins, son oppresseur. Il n'entre pas dans la relation mondiale. (Glissant, p. 23)

La relation mondiale consiste en cette reconnaissance de la disparition des langues, d'une créolisation répandue. En ce sens, Laborit, en utilisant la part entendante en elle-même pour cr oliser le français, ne tombe pas dans la crispation identitaire. Comme Glissant, elle cherche à faire advenir une réalité en la proclamant. Cette profession de foi, où Laborit pose une égalité de fait (en parlant de bilinguisme plutôt que de diglossie), rappelle justement que ce récit s'écrit dans un contexte donné de domination et qu'il est non seulement un plaidoyer pour la langue des signes mais aussi une autobiographie où elle fait l'histoire de sa personnalité et construit un « je » émancipé comme la preuve irrévocable de sa légitimité tel que le commande le contexte de la réception.

Témoigner : Le paradoxe de l'énonciation

Le témoignage *Le cri de la mouette* constitue peut-être ce que Glissant appelle participer à la relation-monde, c'est-à-dire donner à voir aux autres ce qui se situe hors langage (cadre perceptif sourd), ce qui se constitue dans une autre langue. Et puis ce moi univoque de Laborit est aussi, pour le lecteur attentif, le signe du besoin de donner un sens à ses souffrances :

Par le récit, la vie, en échappant au morcellement et à l'incohérence, acquiert un sens, dans les deux implications du terme, «direction et « signification » : la vie vécue ne l'a pas été en vain; elle menait quelque part, au moi présent; elle est significative pour moi et pour les autres, puisqu'elle peut servir d'exemple, voire de modèle, ou indiquer une direction. (Lahaouati, p. 34)

Quoique la résolution identitaire soit assez univoque, les « je » antérieurs persistent à l'ébranler. Ces « je » sont, en nous appuyant sur le raisonnement qu'Agamben déploie dans un autre contexte, les « témoins intégraux » de la surdité : ceux qui ne peuvent témoigner parce qu'ils vivent la surdité de manière totale. Laborit prend la parole pour que les entendants comprennent la réalité des Sourds. Elle témoigne pour eux tous, représentés, entre autres, par ses « je » antérieurs. Emmanuel Laborit a traversé la surdité de manière fulgurante. Elle est scolarisée, acclamée par le public puis inscrite dans le corpus de la langue française. Pour ses éditeurs, cela fait d'elle une porte-parole pour les trois millions de Sourds en France. Dans ce cas, en suivant le raisonnement d'Agamben, si elle témoigne pour les Sourds qui n'ont pas accès à une tribune, pour les nombreuses raisons précédemment évoquées, ce sont aussi tous ces Sourds qui témoignent selon le principe juridique. Or, cela signifie que celui qui témoigne véritablement, au sein de Laborit bilingue, c'est le Sourd sans accès au français, c'est le Sourd sans accès à la langue tout court. Elle est leur mandataire par ce que *Le cri de la mouette* comporte de témoignage. En ce sens, quoiqu'elle termine sur la note d'un « je » fondé et fort, elle demeure entraînée dans un

mouvement vertigineux où quelque chose de sombre, se désubjectivise totalement, devient muet, tandis qu'autre chose se subjectivise et parle sans avoir-en propre rien à dire - [...] Ici, par conséquent, le sans parole fait parler le parlant, et le parlant porte dans sa parole même l'impossibilité de parler, de sorte que le muet et

le parlant pénètre - par le témoignage - dans une zone d'indistinction où il n'est plus possible d'assigner la position du sujet, d'identifier la « substance » rêvée du je, ni, sous ses traits, le vrai témoin. (Agamben, p. 131)

Laborit, par son témoignage, crée un champ de forces sans cesse traversé par des flux de subjectivation et de désobjectivation. Cela nous ramène au sujet de l'énonciation présenté plus tôt comme l'entendante en Emmanuelle Laborit qui, à la lumière de cette définition du témoignage, se trouve ébranlée dans son unité par ce dialogisme où des voix ventriloquent les différents « je ». Le paradoxe de l'énonciation, dans le cas de la surdité, c'est de donner une voix à ce qui n'en a doublement pas, étant un « je » sans langage ou sans voix au sens propre. Cela constitue un rappel incessant de cette impossibilité de parler. Quoique Laborit veuille nous faire croire qu'elle s'est construite en tant que sujet, la représentation de son intimité trahit sa non-coïncidence à elle-même. Ce lieu est le lieu propre du témoignage, espace de l'indicible.

L'indicibilité de l'expérience sourde se trouve représentée dans *Le cri de la mouette* à même le statut de l'écriture. Cette indicibilité représentée est ce qui nous rapproche le plus de l'expérience sourde, alors que les lettres maniées par une Sourde dévoile ce que le monde entendant ne trouve pas à exprimer tout en agrandissant sa possibilité de le représenter. Le texte porte la langue des signes et la rappelle sans cesse alors que son absence pèse au lecteur. Cette langue apparaît ainsi dans le paradoxe de l'énonciation : donner une voix à ce qui n'en a pas, et porter dans sa voix l'impossibilité de parler. Puis, comme en plus de ce statut particulier d'énonciation, l'auteure est en situation de diglossie et a connu un accès tardif au langage lui-même, la langue des signes occupe une position de réconciliation. Tout cela réuni est contenu dans l'écriture-traduction de son autobiographie où l'auteure et les personnages ne parlent pas la même langue, où coexiste, tel qu'au sein de l'auteure, des langues aux modalités distinctes. Conséquemment, les relations entre

personnage, auteure et narratrice conduisent à une réflexion sur les rapports de domination vécus au sein du sujet, de ses multiples identités et de son morcellement.

La particularité de l'auteure translingue Sourde repose sur son rapport à l'écriture en tant qu'objet. Emmanuelle Laborit développe un rapport propre à sa langue d'adoption, comme tout auteur translingue. Or, son acquisition est entravée non seulement par un contexte socio-politique, mais par la matérialité même de la langue. Cette matérialité apparaît dans les propos tenus par l'auteure. Aussi, elle apparaît formellement dans le contexte paradoxal de l'énonciation, où la voix dans les mots ne trouve point de référent. Ce corps n'est jamais tout à fait rendu par les mots qui le constituent symboliquement et matériellement. Pourtant, l'auteure entretient un rapport aux mots comme objet à travers son corps sourd et, par ce chemin, elle se constitue une voix métaphorique. Cette indicibilité de l'expérience sourde représentée par la trace du corps sourd dans l'écriture conduit au plus près de ce corps en révélant les limites matérielles du médium écriture.

3. Du corps aux mots

Dans les deux premières parties, nous nous sommes intéressés à la représentation du corps sourd dans le texte, cette représentation nous a permis de remarquer l'inscription du corps sourd dans l'écriture. Chacune d'elles contient une analyse de ce corps, l'une où sa représentation opère dans le genre romanesque et l'autre dans le genre autobiographique. Le hiatus entre ces genres s'avère particulièrement profitable à notre comparaison axée sur l'indicibilité de l'expérience sourde dans une modalité entendante. Comme le corps sourd est représenté dans les deux textes à l'étude, ces deux usages de l'écriture permettent à l'analyse de sa représentation d'interroger les rapports entre l'écriture et le corps, tant dans leurs acceptions symboliques que matérielles. Comme l'écriture est du langage à proprement parler, l'on peut dire qu'elle nomme un corps, qui est peut-être une chose en soi mais, qui est néanmoins produit par elle, tel que le permet de penser Butler avec son concept de la « matérialisation ». Seulement, ces deux termes peuvent être aussi compris et pensés dans leur acception concrète, alors qu'ils ont tous deux une incarnation bien physique. Il ne s'agit pas ici de s'insérer dans le débat concernant la matérialisation dans lequel Butler est critiquée pour son omission de la réalité matérielle. Il s'agit plutôt de concevoir, à la lumière de la représentation du corps sourd, les réalités matérielles qui encadrent le langage entendant et en collaboration avec le Sourd, en mesurer les limites. Cela nous permet de mieux comprendre ce qui implicitement s'oppose à la vie sourde dans le monde entendant et d'interroger ses médias, que sont le corps, l'écriture, la parole, afin d'en agrandir les possibilités représentationnelles. Peut-être qu'en poursuivant de telles recherches, éventuellement le Sourd pourrait s'énoncer sans trop perdre de son propre et faire face à une écoute et une réponse capables de le reconnaître dans sa singularité. Loin de ne rien dire, l'indicibilité de l'expérience sourde permet de représenter ce qui se soustrait

au langage et à l'écriture propre au monde entendant et montre que le Sourd gestuel contient un potentiel représentationnel bien particulier en raison de son rapport singulier aux media entendants.

Rappelons-nous que le personnage de Singer s'inscrit dans une esthétique grotesque où le corps, représenté par ses excès et par l'ébranlement de ses contours, contient un autre monde possible. Ainsi, le corps grotesque rappelle le caractère arbitraire des règles qui régissent l'existence. Singer, en tant que Sourd gestuel, convoque effectivement l'arbitrarité de la symbolisation du corps, mais aussi celle des façons de communiquer. Cela, qu'il révèle, conduit à un autre monde possible tout comme à un autre dire possible. La coprésence de ces potentialités dans le corps de ce personnage nous amène à penser que l'un pourrait dire l'autre. Certainement, le corps, contenant ces deux potentialités, les lie inextricablement. D'ailleurs, comme nous l'avons évoqué à l'aide de la notion de matérialisation de Butler, le corps et toutes matières sont constitués par le langage. Nous pouvons alors dire que le langage fait le monde. Un autre dire ferait donc un autre monde. Pourtant, lorsque le corps se montre en inadéquation à ce qui en est dit, c'est l'indicibilité même de ce corps phénomène, toujours en mouvement, qui permet la représentation de l'expérience. Ce qui est dit, sans atteindre son but de nommer, se trouve alors à montrer par l'inadéquation. Cette monstration est au cœur de l'esthétique grotesque à l'œuvre dans le roman. C'est là, dans l'expérience montrée, qu'un autre monde en puissance est contenu, faisant du corps lui-même un agent de fabrication du monde au même titre que le langage. Singer, Sourd gestuel, complexifie la représentation des corps, dans ce roman, par son inadéquation qui dénature la matérialité de la langue. Ainsi, le langage, en plus de sa fonction référentielle, acquiert un statut de chose du monde. C'est justement dans la matérialité du langage et de l'écriture que l'on peut aller à la rencontre du corps sourd.

Emmanuelle Laborit se raconte dans *Le cri de la mouette*. Seulement, c'est Emmanuelle Laborit qui parle pour la mouette et pour la Sourde en elle. Le jeu référentiel entre narratrice, auteure et

personnage pose un paradoxe de l'énonciation où parle ce qui n'a pas de voix et où ce qui parle contient l'impossibilité de parler. Cette phrase s'applique au « je » prélangagier de Laborit et en partie à la soude gestuelle en elle, deux identités sans parole vocale. Bien que Laborit puisse parler, elle ne s'épanouit pas dans la parole comme elle peut le faire en s'exprimant dans la langue des signes. Elle a d'abord fait face à la pédagogie oraliste, qui exige la lecture labiale et l'éducation orthophonique de la parole. Or, ce n'est que par l'éducation bilingue, qui reconnaît l'usage de la langue signée comme langue première, que l'auteure a pu apprendre le français, comme nous le verrons plus tard. H-Dirksen Bauman dans son article *Listening to Phonocentrism with Deaf Eyes : Derrida's mute Philosophy of (Sing) language*, utilise le terme « mute » dans une volonté d'attirer l'attention sur un refus de la parole qui articule une critique du phonocentrisme, lequel érige une primauté de la parole et de l'écriture phonétique. C'est ce qui nous fait penser que la Sourde gestuelle en Laborit, et tous ceux pour qui elle parle, participent de cette critique, ne serait-ce qu'en participant à un monde extérieur au phonocentrisme. Comme tout le récit s'opère dans une modalité qui restitue une voix à ce qui n'en a pas, une voix dont la référence matérielle est inadéquate, nous pensons que l'auteure a voulu traduire cette réalité pour ceux qui n'en savent rien et qui, implicitement, participent à ériger la primauté de la parole. Il demeure que l'auteure a souhaité se fabriquer une voix métaphorique le plus près d'elle possible, choix qui révèle les rapports de force entre ces langues et tout le travail de traduction impliqué. Aussi, dans ce récit, le langage est éprouvé matériellement par le corps du Sourd. Cela, parce que l'auteure informe de ce qu'elle ne peut absolument pas montrer dans l'écriture. Cette tension traverse tout le récit et fait apparaître le caractère matériel de l'écriture, transformant ainsi son statut. Encore ici, c'est par l'indicibilité de l'expérience, présente dans le paradoxe de l'énonciation et ses conséquences formelles, que le corps sourd peut poindre.

Ces deux personnages Sourds gestuels inscrits dans le texte représentent quelque chose qui ne peut se dire dans une modalité entendante : l'expérience sourde. Ils appartiennent à deux textes qui problématisent la relation entre la matière et le langage, entre autres grâce à leurs représentations. Comme ces deux textes ne répondent pas aux mêmes critères de vérité, la comparaison du déploiement de cette relation s'en trouve enrichit. Que ce soit par la fiction ou par l'autobiographie, la référence à la matérialité éprouve les signifiés puis les signifiants. Encore une fois, pour la partie qui suit, c'est par ce qui tend à se montrer, sans être proprement dit, que nous tenterons de rejoindre le corps sourd, mais cette fois-ci ce sera en disséquant la matière même de l'écriture. Et peut-être, espérons-nous, le corps entendant pourrait-il rencontrer le corps des Sourds autrement qu'entendant l'oreille.

La juxtaposition du corps et du monde

La matérialité de la métaphore

En donnant crédit au concept de matérialisation de Butler, nous pouvons concevoir le corps sourd comme construit et matérialisé par sa relation avec l'hégémonie symbolique. À cet égard, ce qu'on ne peut oublier dans le cas de notre analyse, c'est que ces deux corps sourds sont éminemment construits puisqu'ils sont représentés dans l'écriture. Pourtant, une référence forte à la matérialité du corps fait partie intégrante des deux textes à l'étude. Cette matérialité à l'œuvre, dans ce qui semble n'être que représentation symbolique, pose problème.

La surdité de Singer est un élément du thème plus large qu'est la communication dans le roman *The Heart is a Lonely Hunter*. Cependant, bien que ce caractère physique puisse servir un propos sur la possibilité d'une communauté, comme nous l'avons vu dans l'introduction de la première partie, un reste de matérialité demeure. Peu importe le signe que devient la surdité dans ce qu'il peut dire sur la communication, cette transformation d'un caractère référant d'abord à une

matérialité ne peut effacer totalement l'inévitable induction au corps. Justement, l'utilisation du corps handicapé dans la littérature sert souvent deux buts en tant que *prothèse littéraire* :

Disability lends a distinctive idiosyncrasy to any character that differentiates the character from anonymous background of the norm (...) disability also serves as a metaphorical signifier of social and individual collapse. Physical and cognitive anomalies promise to lend a "tangible" body to textual abstractions; we term this metaphorical use of disability the materiality of the metaphor. (Mitchell et Snyder, p. 205)

Dans *The Heart is a Lonely Hunter*, les personnages sont marginaux et leurs corps sont bel et bien utilisés pour les différencier de la norme. Toutefois, l'inadéquation au monde n'est pas strictement représentée par des corps handicapés. Le handicap occupe une place aux côtés du genre, de la race, de la classe, etc. Ainsi, il n'est qu'un état de plus du corps. Comme nous pouvions le dire à l'instar du grotesque bakhtinien, il devient une production inextricablement liée à son contexte et non un fait objectivement reconnaissable. Aussi, il est vrai que le handicap permet de signifier la dissociation du social et de l'individuel par la référence à la matérialité vécue qui n'est pas nécessairement en écho avec le sens social qu'on lui donne. D'ailleurs, nous avons déjà dit que le corps handicapé reflète souvent un esprit tordu dans les récits. Cette instrumentalisation du handicap camoufle ce que Mitchell et Snyder tiennent à souligner dans l'article *Narrative Prosthesis : Disability and the Dependencies of Discourse*, c'est-à-dire l'extrême productivité du corps handicapé ou anormal : « the inherent vulnerability and variability of bodies serves literary narratives as a metonym for that which refuses to conform to the mind's desire for order and rationality » (Mitchell et Snyder, p. 205). En tant qu'objet déstabilisant le langage et l'hégémonie symbolique, le corps anormal se dérobe à leur contrôle. Ainsi, la possibilité de désigner est mise en cause lorsque le corps anormal trouble la facilité à reconnaître; ce corps fait alors apparaître la contingence du sens des choses et éprouve le langage. Il ne s'agit plus de dire que le langage doit trouver à mieux dire, il s'agit de voir le langage dans le contrôle qu'il exerce sur la matière et surtout, sur les corps. C'est l'expressivité du corps qui se défile que nous voulons approcher.

La faillibilité du langage est évidente dans le récit où Singer est tantôt *deaf*, *mute*, *dumb*, *deaf-mute*, *dummy* et que Portia comme Blount se pense *mute* ou accusent les autres d'être *dumb* au sens figuré. De telle sorte, la surdité ne peut plus être un simple fait matériel reconnaissable. À force de déstabilisation du terme, la matérialité de la surdité s'efface dans toutes ces resignifications qui l'en détachent et qui, finalement, représentent la surdité dans un sens symbolique. Finalement, qui est véritablement sourd? Qu'est-ce qu'être sourd? D'ailleurs, le déplacement de sens participe de cette économie où le corps grotesque est producteur; donner à voir que le langage échoue serait sa production. Conséquemment, lorsque l'on garde en tête le référent matériel, le langage qui semble nommer ce qui *est* se trouve montré dans sa production de la réalité parce qu'il apparaît dans son incapacité à dire les corps anormaux tandis qu'il prétend faire l'exact contraire. Paradoxalement, le corps matériel perd une désignation claire tout en conservant une référence forte à sa matérialité. À cet égard, l'ancrage matériel des difficultés existentielles rencontrées par les personnages se situe dans le processus de matérialisation qui commande une adéquation à un monde posé comme naturel.

Du côté d'Emmanuelle Laborit, le caractère sourd des personnages ne peut être considéré comme une métaphore d'un trait de caractère servant un propos fictionnel. En effet, l'auteure est sourde, elle parle d'elle-même et de son vécu propre en tant que sourde. Alors, la matérialité de la métaphore se trouve à un autre niveau : au niveau même de l'écriture. À cet effet, le paradoxe de l'énonciation à l'œuvre dans son récit permet de concevoir l'écriture du récit comme une métaphore de la surdité. La matérialité de la métaphore réside dans la transformation d'un corps sourd en texte (« lend a " tangible " body to textual abstractions »). Cette « transsubstantiation » à l'œuvre dans tout récit trouve un ancrage matériel particulier dans le cas de *Le Cri de la mouette* alors que l'écriture restitue une voix à ce qui n'en a pas. Si la métaphore se fonde bel et bien sur

l'analogie, cette écriture vocale (et fondée sur les phonèmes) entretient une relation métaphorique à la « voix » de Laborit qui n'en est pourtant pas une au sens convenu du terme. Toute l'écriture du récit serait une métaphore de la véritable voix de l'auteur. Pourtant, nous pensons qu'une trace du corps, hormis la voix, réside dans l'écriture. Il n'est alors plus question du caractère référentiel de l'écriture, mais bien de sa matérialité.

Le misfit

Cette matérialité que nous cherchons à atteindre, sans que nous n'y réussissions jamais vraiment, se trouve déjà un peu mieux située par Garland-Thompson. Son concept de *misfit* permet de concevoir la relation coconstituante entre corps et monde qui est en perpétuel mouvement. Pour elle, la superposition entre le monde et le corps fait apparaître le handicap; il se produit par la juxtaposition. Ainsi, le *misfit* fait face à un monde matériel qui engendre différentes situations de juxtapositions ratées. Cette nuance sert à compléter une théorie qui voudrait que le handicap soit une construction purement discursive et seulement située dans les attitudes sociales. Pour elle, il est produit par un contexte, des relations et des médiations matérielles. C'est ainsi que l'aménagement de l'espace crée des *misfits* avec les corps minoritaires et les exclut de la sphère publique. « Fitting and misfitting are aspects of materialization, as Butler has used the term, that literally ground discursive constructivism in matter. » (Garland-Thomson, p. 596) La matérialisation des corps est liée au rapport qu'ils entretiennent avec le monde : il y aura *fit* ou *misfit*. Chaque corps participe à sa relation en regard de sa juxtaposition à l'environnement. Comme ces successions de juxtaposition dans le temps posent problème face à la possibilité de maintenir un sens de soi continu, le corps qui traverse le temps et qui confronte l'espace cherche un récit pour faire sens de ses discontinuités. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, le récit permet de fabriquer un sens continu de soi. Or, le corps accumule l'expérience de ses

juxtapositions au monde et il les contient. Le récit peut-il rendre compte de ces accumulations sans trop perdre dans le processus de traduction, ou seul le corps, malgré lui ou pas, peut les montrer?

Singer en juxtaposition

Le roman s'amorce avec la description de la fin d'un moment important de la vie de Singer. Cet épisode crucial détermine ce personnage qui en fera sa référence vitale. Cette période est le socle sur lequel il s'appuie pour survivre à l'inadéquation au monde qui suivra sa fin. En cela, elle pose les bases d'un temps mythique extérieur à la linéarité historique. Par la suite, le lecteur rencontre plusieurs scènes où Singer s'adapte à son environnement pour que la juxtaposition soit fructueuse, un effort qu'il ne pourra plus fournir une fois que toute trace matérielle reliée à cette période ne soit disparue. Comme ce n'est que rarement que les corps « normaux » déplacent leurs habitudes pour l'accommoder, il prend souvent toute la part de responsabilité dans l'établissement de la communication. À l'exception de ces relations asymétriques, Singer vit une relation de parfaite complétude avec un sourd nommé Antonapoulos. Cette relation est située dans un autre espace et un autre temps que le reste du récit bien que ce soit relativement contemporain et dans la même ville. Murray relève le caractère de conte de fées présent dans le premier chapitre du roman. Le temps cyclique et l'anonymat du lieu que nous retrouvons dans l'incipit appuient ses dires : « In the town, there were two mutes, and they were always together. Early every morning they would come out from the house where they lived and walk arm in arm down the street to work. ». (McCullers, p. 1) Ils mènent une relation de parfaite adéquation thématique par l'environnement qu'ils partagent. La première phrase, en situant une ville où il y a deux muets qui sont toujours ensemble, relève déjà du conte.

D'abord, ce duo d'inséparables est créé par des personnages atypiques que sont ces deux muets (« mutes »). Cela, sans compter que l'utilisation du mot « always » crée un temps mythique sans

début ni fin. Ainsi, l'enchaînement de la deuxième phrase renchérit sur le temps cyclique de ce duo qui, tôt tous les matins, marche dans la rue bras dessus bras dessous, faisant de ces personnages des figures régulières d'une temporalité autre, celle d'un temps fantasmatique aux allures de temps révolu. Leur description vient accentuer l'effet du duo : l'un est « obese and dreamy (...) His face was round and oily, with half-closed eyelids and lips that curved in a gentle, stupid smile » (McCullers, p. 3) et il s'habille de couleurs vives. L'autre est grand et on dit de lui que : « his eyes had a quick, intelligent expression. He was always immaculate and very soberly dressed. » (McCullers, p. 3) Leurs apparences contrastantes forment un tout qui fonde le sens de l'existence de Singer. Leur maison participe aussi à cette complétude et témoigne de leur relation: « They shared the upstairs of a small house near the business section of the town. There were two rooms. Straight, plain kitchen chairs for Singer and an overstuffed sofa for Antonapoulos. One room with a large double bed covered with an eiderdown comfort and a narrow iron cot for Singer. » (McCullers, p. 5) Singer cède tout le confort et offre un soin quasi parental à son ami auquel il prête une sagesse et une écoute profonde et constante. Jour après jour, la plénitude de leur relation insulaire se perpétue dans ce temps clos : « They were alone so much that nothing ever disturbed them. » (McCullers, p. 6)

Ensuite, remarquons qu'Antonapoulos fabrique des bonbons et Singer grave l'argent. Ces deux occupations, où leur force de travail demeure liée à leur production, témoignent d'un temps précédent les usines (et le taylorisme). Ces occupations sont issues d'un savoir-faire préexistant à l'organisation de la production industrielle. Ces occupations disparaissent tranquillement au fil de l'achèvement de ce projet moderne. Ceci indique une simultanéité de différentes réalités. Dans un Sud des États-Unis industrialisé, ils deviennent des reliques (en devenir) d'un temps qui s'essouffle. D'ailleurs, il est dit : « There were many parts in the town that they had never even

seen. » (McCullers, p. 16) Ils circulent dans un espace restreint, celui de la rue principale remplie d'activités auxquelles ils participent et qu'ils sont en mesure de comprendre. Pourtant, cette ville est beaucoup plus grande que son centre :

But the largest buildings in the town were the factories, which employed a large percentage of the population. These cotton mills were big and flourishing and most of the workers in town were very poor. Often in the faces along the streets there was the desperate look of hunger and loneliness. (McCullers, p. 7)

Ces usines fleurissent dans la nouvelle économie qui mène à la disparition des savoir-faire artisanaux de nos deux protagonistes. Cette simultanéité qu'ignore Singer permet le temps clos de cette relation puisqu'il vit ainsi dans une bulle hors du temps. En ce sens, la prise de portrait les jours de paie, la sortie à la bibliothèque et celle au cinéma le vendredi rappellent un temps cyclique et éternel par cette routine inlassablement répétée au sein de leur vie commune à part du monde.

Puis, ce temps que Singer se remémore comme la vérité de son existence est explicité dans cette citation : « Nothing seems real except the ten years with Antonapoulos. » (McCullers, p. 33). D'ailleurs, cette rencontre avec Antonapoulos coïncide avec la décision d'arrêter totalement de parler de Singer. Parler était pour lui difficile et souvent mal accueilli par ses interlocuteurs; avoir un comparse avec qui il partage la langue des signes lui permet de renoncer à la voix. L'internement d'Antonapoulos clôt cette période de dix années de communication *fluide*. Une maladie se soignant par une bonne alimentation force Singer à veiller son ami gourmand. Après une semaine de privation, Antonapoulos regagne son travail, mais adopte des comportements étranges et répréhensibles pour la société dans laquelle il vit. Ses comportements accentuent l'inégalité entre Singer et lui, car il ne cherche qu'à assouvir ses désirs. Après plusieurs arrestations, dont Singer atténue les conséquences avec ses économies, Antonapoulos est conduit en prison. Son cousin, apeuré d'en subir les contrecoups, le fait définitivement interner dans un asile. Singer tente, tant bien que mal, d'éviter cette séparation, mais en vain. Cela signe la fin du temps auquel Singer se raccroche pour continuer à vivre.

En somme, les deux temps narratifs du roman, celui du conte et celui hors de ce temps, mettent en comparaison deux modes d'être ensemble. L'un fondé sur la présence et un mode de communication partagé, l'autre sur la présence-absence créée par la surdité de Singer accueillant les voix monologiques de ses invités. Comme hors de leur monde, Singer souffre et maintient le sens de son existence sur le souvenir de sa relation avec Antonapoulos bien qu'ils ne vivent plus ensemble. Ce premier monde est essentiel à la possibilité du second. Conséquemment, cela fait de la rencontre réussie une sorte de primat de l'existence. Singer parvient à surmonter les difficultés qu'il rencontre dans le monde, liées aux problèmes de juxtaposition entre ce corps et l'environnement, par le souvenir d'Antonapoulos et le fait toujours actuel de son existence. Une fois Antonapoulos mort, Singer ne peut plus faire sens de sa propre existence et se suicide. La matérialité de l'existence d'Antonapoulos paraît cruciale au sens que Singer peut donner à sa propre existence. C'est là le signe de son sentiment d'inadéquation avec le monde, comme si le besoin d'un espace dans lequel il est en totale adéquation et où il peut se mettre en partage lui permet de supporter le reste du monde. Cette nécessité de matérialité donne une matérialité à l'être, faisant voir un corps-sujet.

L'adaptation demandée afin que la juxtaposition entre le corps et le monde soit viable empêche Singer de déployer un sujet qui serait lui aussi viable psychiquement. Encore une fois, le corps et le sujet s'imbriquent pour faire du corps un acteur du processus de subjectivation. La matérialisation que subit Singer par sa juxtaposition à un monde « entendant » lui donne un corps qui ne peut subsister sans la niche d'adéquation que fournissait sa vie avec Antonapoulos : « When we fit harmoniously and properly into the world, we forget the truth of contingency because the world sustains us. When we experience misfitting and recognize that disjuncture for its political potential, we expose the relational component and the fragility of fitting. » (Garland-Thompson,

p. 597) La communication entre Singer et Antonapoulos n'est pas meilleure que celle avec les autres protagonistes, seulement, ils sont bien ensemble dans leur monde. Et puis, malgré les problèmes de communication, la tension entre les deux mondes de Singer fait apparaître une communauté à venir : l'inadéquation entre Singer et le monde fait apparaître le caractère arbitraire de ce monde et la matérialisation du corps. « Misfitting, I would argue, ignites a vivid recognition of our fleshliness and the contingencies of human embodiment. » (Garland-Thompson p. 597) Carson McCullers avait déjà compris cela en représentant Singer, corps-sujet sourd, et en déstabilisant le sens de sa surdité qui change à chaque situation. À la mort d'Antonapoulos, cette surdité rime avec solitude, en rappel du titre *The heart is a lonely hunter*. C'est une solitude qui est le fruit d'une série d'inadéquations à l'espace et qui, dans le temps, fait perdre le sens de soi. La vulnérabilité de Singer est non inhérente à sa matérialité, donc elle est contingente, et en ce sens, elle concerne tout le monde. Chacun a besoin de l'autre dans la reconnaissance de sa vulnérabilité.

Laborit en juxtaposition

Emmanuelle Laborit peut évoquer sa petite enfance parce qu'elle ne se sent plus absolument séparée du monde qui l'entoure comme à cette époque. Alors privée de langage, elle n'arrive pas à se concevoir comme sujet, elle ne peut donc parler d'elle. Elle n'arrive tout simplement pas à faire sens de sa perception du monde. Elle tente de faire comme ceux dont les bouches bougent, dont les réactions s'accordent à la perception de bruits qu'elle n'entend pas (la sonnette de la porte, quelqu'un qui arrive, un klaxon), mais le sens ne se déduit pas de leurs actions. Elle imite en vain, répétant une forme vide de contenu. Elle cherche à communiquer, mais elle ne possède pas de langue :

Je crois que les adultes entendants qui privent leurs enfants de la langue des signes ne comprendront jamais ce qui se passe dans la tête d'un enfant sourd. Il y a la solitude, et la résistance, la soif de communiquer, et parfois la colère. L'exclusion dans la famille, à la maison, où tout le monde parle sans se soucier de vous. Parce qu'il faut toujours demander, tirer quelqu'un par la manche ou la robe pour savoir un peu, un tout petit peu ce qui se passe autour de soi. Sinon, la vie est un film muet sans sous-titres. (Laborit, p. 66)

Ce film muet, c'est l'action qui se déroule sous ses yeux, le monde qui poursuit son cours auquel elle ne peut participer à moins que sa mère ne se tourne et se dévoue à l'explication. Sans ce raccord partiel au monde, « les gens sont des images qui font des choses », nous dit-elle aussi (Laborit, p. 13). La communication orale résiste au corps sourd, car elle commande un corps qui entend. La langue des signes, elle, se trouve parfaitement adaptée au cadre sensitif des Sourds en raison de sa modalité visuelle. Toutefois, la rencontre entre le corps sourd et la langue des signes nécessite non seulement la connaissance de l'existence d'une telle langue, mais aussi la reconnaissance de la spécificité de ce corps. Or, la surdité est conçue par le corps médical comme une dysfonction de l'oreille et non comme une expérience sensible du monde impliquant une manière particulière d'habiter son corps. Devant le diagnostic médical, la première question formulée par les parents d'Emmanuelle, « parlera-t-elle? », contient les mêmes a priori que ceux des intervenants médicaux : « l'orthophoniste nous a dit de ne pas nous inquiéter, que tu parlerais.

On nous a donné de l'espoir. Avec la rééducation et les appareils auditifs, tu deviendrais "entendante". En retard, bien sûr, mais tu y arriverais » (Laborit, p. 26). Selon cette conception, un corps doit se composer de deux oreilles entendants et le traitement consiste à tout déployer pour compenser le manque créé par leur conception fixe, et probablement morale, du corps. Notamment, l'énumération dans la citation (la rééducation, les appareils auditifs et entendre) cache tout le travail du corps impliqué entre la rééducation accompagnée de l'utilisation d'appareils auditifs et le fait d'entendre ou plutôt le fait de tendre sans cesse vers cet objectif.

Paradoxalement, l'expérience vécue de la surdité est niée alors qu'elle est absolument prise en charge : cette sourde entendra! Ce corps sourd se révèle à nous dans sa juxtaposition aux objets proprement « entendants » qu'il se voit obligé d'appréhender selon la modalité que ces objets commandent. D'une certaine façon, par sa juxtaposition réussie ou non au monde, le Sourd n'accède jamais tout à fait au même objet que l'entendant en raison de son impossibilité à le rejoindre par les mêmes canaux. Dans ce devenir entendant des Sourds, où la rencontre avec le monde matérialise le corps, la surdité en tant que fait matériel se voit niée tout autant que ses productions propres. En effet, le corps sourd ne vit pas son oreille dysfonctionnelle nécessairement comme un manque, le Sourd membre de sa communauté sourde se conçoit comme étant culturellement différent, comme nous l'avons explicité plus tôt. Devant l'impératif de transformer le corps sourd en corps entendant en dépit de sa déficience auditive, le monde des entendants apparaît à travers le prisme de sa relation au corps sourd comme construit. Il perd de sa naturalité puisque ses nécessités implicites s'explicitent dans la rééducation : « This paradox - with effort it becomes effortless - is precisely what makes history disappear in the moment of enactment. » (Ahmed, p. 246) Emmanuelle Laborit fait toujours apparaître l'effort de la communication lorsqu'elle se prête à ce jeu avec les entendants (par l'écriture ou l'utilisation de la voix). Elle ne

pourra pas y participer sans faire apparaître les résistances matérielles entre elle et le langage « entendant ».

Les parents d'Emmanuelle Laborit perçoivent une différence : leur enfant ne trouvera pas de lieux sans effort pour communiquer à la manière des entendants - comme l'analyse du contexte de l'éducation des Sourds l'a mis en relief précédemment - et donc, affichera toujours une différence. Pourtant, ce non-effacement de son corps dans le rapport au langage rend visible l'effort encouru par tous avant que les actes de communication en viennent à apparaître naturels et faciles. (Ahmed) Dans ce récit, la juxtaposition non réussie ne se conclut pas en échec, elle est plutôt le vecteur d'une représentation forte de la matérialité de la langue vocale et de ses appareils. Du même coup, elle taille une place privilégiée à la langue des signes.

Les difficultés communicationnelles s'ancrent dans la matérialité du vivre ensemble, dans la rencontre matérielle des corps. Laborit décrit minutieusement les réactions de ses parents : « On espérait aussi, mais c'était complètement illogique, que tu finirais par entendre réellement un jour. Comme une magie. C'était si difficile d'accepter que tu sois née dans un monde différent du nôtre. » (Laborit, p. 26) L'autre monde ici reconnu n'est pas celui des Sourds, mais plutôt celui contenant tout ce qui franchit les limites de leur propre monde. Pourtant, cette limite contient la possibilité d'un autre monde où l'on appréhende l'autre dans sa singularité, un geste qui n'est possible que dans la reconnaissance des limites du sien. Or, ce geste réflexif ne s'effectue pas sans effort. Au contraire, reconnaître son monde comme naturel résulte d'une répétition qui fait disparaître son historicité au profit d'une apparente naturalité du sens qu'il porte. Nelson Goodman, dans *Manières de faire des mondes* affirme :

Si l'on pouvait trouver une quelconque façon de réduire toutes les versions correctes à une et une seule version, celle-ci devrait, avec un certain semblant de plausibilité, être considérée comme l'unique vérité sur l'unique monde. Il est peu probable qu'on trouve une telle réductibilité; sans seulement parler de sa prétention

qui est obscure, puisque la physique elle-même est fragmentaire et instable, et que restent vagues le moyen autant que les conséquences de la réduction envisagées. (Goodman, p. 20)

Les parents d'Emmanuelle Laborit sont construits par un monde conçu telle une version unique. Leur enfant leur semble incapable d'accéder au monde en vertu de cette conception. D'autant plus que les corps eux-mêmes ont incorporé les attitudes et les postures nécessaires à l'adéquation à ce monde participant ainsi de l'invisibilisation de sa construction. Ahmed citée brièvement plus tôt, dans son article *Orientation Matters*, propose: « We could say that history "happens" in the very repetitions of gestures, which is what gives bodies their dispositions or tendencies. » (Ahmed, p. 254) L'histoire s'accumule dans les corps et dans le monde à force de répétition. Elle est la preuve de la construction tout en étant ce qui l'invisibilise. Le monde ainsi constitué paraît naturel, c'est-à-dire que son sens semble inscrit dans sa matière propre. Pourtant, ni le monde ni le Sourd ne trouvent leur sens dans l'immanence de la matérialité, mais bien plutôt dans une relation coconstituante qui contient le temps.

Toutefois, en faisant foi de la conception de la médecine et des parents d'Emmanuelle, la surdité semble se contenir toute entière dans le corps sourd. C'est pourtant dans la relation qu'elle apparaît. La différence prédite par les parents d'Emmanuelle concerne cette vérité physique qu'est la surdité, mais ce sont les dispositions et tendances du corps qui la rendront différente. Emmanuelle ne sera jamais *orientée* de la même manière que les « entendants » vers le monde et ses objets. Ce n'est pas la spécificité de cette différence qui fait souffrir les parents puisqu'ils ne sont tout simplement pas en mesure de la concevoir, c'est bien plutôt la différence en tant qu'extériorité à leur propre monde. Implicitement, leur conception de leur enfant comme appartenant à un autre monde sert l'affirmation forte du leur et de ses limites strictes.

Au-delà de ce moment, la famille connaîtra la culture sourde et Emmanuelle Laborit rencontrera d'autres corps comme le sien. C'est cette rencontre corps à corps qui lui montrera l'accès au sien :

Alfredo est donc sourd, sans appareils, et, de plus, il est adulte. Je crois que j'ai mis un peu de temps à comprendre cette triple étrangeté. Par contre, ce que j'ai compris immédiatement, c'est que je n'étais pas seule au monde. Une révélation choc. Un éblouissement. Moi qui me croyais unique et destinée à mourir enfant, comme l'imaginent beaucoup d'enfants sourds, j'ai découvert que j'avais un avenir possible, puisque Alfredo était adulte et sourd! Cette logique cruelle dure tant que les enfants sourds n'ont pas rencontré d'adulte sourd. Ils ont besoin de cette identification à l'adulte, un besoin crucial. (Laborit, p. 53)

En rencontrant un autre corps comme le sien doté d'un langage parfaitement appréhensible pour elle, Emmanuelle comprend d'un seul coup le devenir possible du sien, auparavant privé de futur.

La seule rencontre d'autres enfants Sourds connaissant le même désarroi langagier ne lui permet pas de se projeter dans l'avenir. Reconnaître un autre corps semblable au sien devenu adulte lui permet de concevoir sa différence comme quelque chose d'épanouissant et de constitutif de son sujet. Elle pourra enfin dire et comprendre, grâce à la langue des signes transmise par des pairs Sourds, « je suis sourde » telle une affirmation positive et déterminante. Elle est désormais sujet d'un monde, et à partir de ce monde qui accueille sa participation, elle peut se traduire dans le monde entendant. Grâce au langage, en raison de l'accessibilité de la langue des signes qui *attend* un corps aux capacités visuelles, un monde où elle peut être en adéquation se révèle enfin à elle.

Selon le témoignage d'Emmanuelle, elle ne pouvait accéder au monde sans le langage. Toutefois, le seul objet de langage qu'on tentait de lui apprendre façonne le monde entendant et ses corps tout comme il est façonné par lui et ses corps. À cet égard, la langue des signes et la culture qui l'accompagne façonnent aussi un monde où les Sourds, à force de répétition, trouvent naturalité à leur manière d'habiter le monde, au même titre que les entendants dans le leur. Le langage entendant résiste aux Sourds en raison de sa matérialité et lorsqu'il entre en relation avec celui-ci, il fait apparaître ce qui le construit. C'est en reconnaissant l'expérience sensible du Sourd que la matérialité du langage entendant apparaît, car lorsque le corps sourd est nié dans son autonomie, il n'y a que du manque qui apparaît. Pourtant, le Sourd produit de nouveaux canaux vers les objets

entendants et aussi des canaux spécifiques à son propre monde. La singularité de ces médiations offre un point de vue inédit *défamiliarisant* le langage et les *orientations* du corps qu'il commande.

Tant dans le récit de McCullers que celui d'Emmanuelle Laborit, les corps gestuels sourds impliquent un rapport de juxtaposition au monde. Si l'on garde en tête le référent matériel, ce rapport d'adéquation révèle autant sinon plus un monde qu'un corps. Ces juxtapositions symboliques, puisqu'elles sont représentées dans le langage, attirent notre attention sur la matérialité à laquelle elles réfèrent. Il nous semble que le corps sourd se montre dans ces textes en plus de se dire. Cela dit, cette monstration n'en demeure pas moins une fonction référentielle, comme le dit Goodman :

L'exemplification et l'expression, bien qu'allant dans la direction opposée de celle de la dénotation – c'est-à-dire du symbole à un de ses aspects littéraux ou métaphoriques, au lieu d'aller vers ce à quoi il s'applique n'en sont pas moins des fonctions référentielles symboliques et des instruments pour faire le monde. (Goodman, p. 29)

En ce sens, ce que montre le corps est aussi une manière de fabriquer le monde. Afin de continuer, au fil de cette partie, de nous rapprocher du corps sourd, et peut-être même du monde qu'il construit, nous nous pencherons sur deux exemples propres à chacun des textes qui relèvent d'une juxtaposition matérielle du corps sourd à l'écriture. Cette juxtaposition demeure langagière, toutefois, dans les deux cas, elle soulève certains caractères de la langue en la *défamiliarisant*. Quelque chose qui nous permettra de « bien reconnaître que certains aspects notables du style sont vraiment plus des aspects de la matière que de la manière du dire. » (Goodman, p. 44)

Commençons par l'exemple tiré de *Le cri de la mouette*. Dans le chapitre intitulé « Tiffiti », Emmanuelle Laborit insiste sur la difficulté rencontrée par un enfant sourd pour accomplir ce qu'un enfant entendant fait sans le moindre effort. Elle relate quelques exemples de difficultés communicationnelles et fait de l'expression « tiffiti » l'emblème de ces difficultés. Dans ce cas, l'auteure fait usage littéral des guillemets. Cette citation directe, en plus de porter une parole, en

reproduit le son. Emmanuelle oralise « tiffiti » pour dire difficile, un mot qu'elle n'arrive pas à dire comme convenu. Plus tard, elle réutilise l'expression dans le discours littéraire qui agit comme prothèse de sa voix pour signifier « difficile » dans la précision que ces occurrences ont donné de singulier à ce terme générique de la langue. Dans cet exemple, Laborit inscrit dans les lettres sa difficulté à utiliser la langue, à parler. La créolisation de ce mot repose sur un rapport matériel à la langue expliqué par son incapacité à s'entendre pour corriger ce qu'elle dit. Pourtant, elle ne peut savoir comment écrire ce qu'elle dit pour ces mêmes raisons. En ce sens, c'est encore la partie entendante de cette Sourde qui nous est accessible. Seulement, cette fois, c'est un aspect matériel qui se trouve représenté dans la matérialité de l'écriture.

Le second exemple tiré de *The Heart is a Lonely Hunter* travaille aussi la médialité de la langue. Si précédemment, le son contenu dans l'écriture apparaît, quelque chose de semblable se révèle ici. Le personnage de Singer utilise l'écriture à quelques reprises dans le récit pour substituer sa voix, qu'il ne veut pas utiliser. Il possède une carte servant à l'introduire auprès des entendants : « The man's name – John Singer – was engraved in the center, and beneath this, written in ink with the same elaborate precision as the engraving, there was a brief message. I am a deaf-mute, but I read the lips and understand what is said to me. Please do not shout. » (McCullers, p. 55). Cette carte qui substitue sa voix lui permet de vivre la rencontre de nouvelles personnes sans que cette situation ne dérape. Par exemple, le bref message prend la peine de préciser à son interlocuteur de ne pas crier, cette précision révèle probablement une réaction courante. Aussi, l'attention portée sur la trace dans la carte rappelle le caractère d'une personne qui perce à travers la voix. Ici, la gravure trahit la personnalité d'un Singer ordonné, précis, toujours propre, etc. Donc, dans sa fonction, la carte remplace la voix et pallie ce que Singer ne peut faire afin

d'être adéquat au monde. Du même coup, en associant la voix de Singer à l'écriture, l'écriture apparaît comme contenant une voix.

Ces deux exemples montrent un corps sourd qui travaille la matière même de l'écriture alors que sa fonction est subvertie. Elle révèle le corps sourd dans l'utilisation qu'il fait du langage et de l'écriture : « on doit prendre en compte les manières d'exprimer aussi bien que de dire. De même que les différences dans ce qui est exprimé peuvent être tenues pour des différences dans le style de dire, de même les différences dans ce qui est dit peuvent être tenues pour des différences dans le style d'expression. » (Goodman, p. 52) C'est ce que nous tentons de faire, tenir compte de la manière de dire. Ces deux exemples nous rapprochent de la manière de dire des Sourds lorsqu'ils s'expriment dans les modalités entendantes. Ceci ne leur permet pas encore de « parler » au sens où Spivak l'entend, mais cela reconnaît au moins la matérialité de leur corps lorsqu'il entre en relation avec le langage comme objet du monde avant même sa fonction référentielle. Par la représentation des corps sourds dans ces exemples, s'explicité l'étroite relation que l'écriture entretient avec l'oralité.

Rencontre matière à matière

New Materialism

Nous pensons que le corps sourd confronte matériellement l'écriture et ce, même lorsqu'il n'y est que représenté. Sarah Ahmed et sa conception du *new materialism* nous ont permis de penser cela.

Voici ce qu'elle en dit :

Orientations matter. Let's say I'm oriented toward writing. This means writing would be something that mattered, as well as something I do. To sustain such an orientation would be something that mattered, as well as something I do. To sustain such an orientation would mean certain objects must be available to me (tables, computers, pens, paper). Orientations shape how the world coheres around me. Orientations affect what is near or proximate to the body, those objects that we do things with. (Ahmed, p. 258)

De cette citation se dégage une conception d'une relation coconstitutante entre le monde et le sujet. Le sujet fait partie du monde, il en est un objet. Plus encore, tous les objets sont dotés de forces agissantes. Par exemple, Laborit appartient à un monde entendant avant de connaître la langue des signes, et ce monde qui l'entoure demeure incohérent. Les objets, incluant le langage, demeurent inaccessibles. Elle est incapable de participer au monde parce qu'elle inadéquate à son *orientation*. En effet, dans la pensée de Ahmed, les objets ont des attentes et sont orientés : « Such orientations are not only personal. Spaces too are oriented in the sense that certain bodies are "in place!" in this or that place (...) To say spaces are oriented around certain bodies is to show how some bodies will be more "in place" than others. » (Ahmed, p. 259) Laborit n'habite pas un corps attendu par le monde entendant et n'y trouve pas de place comme elle arrivera à le faire dans le monde sourd. Les entendants qui ne font pas d'efforts de communication sont façonnés par ce monde qui les attendait et qui les a façonnés; par leur simple présence, ils reconduisent cet espace où Emmanuelle Laborit est inadéquate.

Cet exemple démontre que la surdité appar it dans la relation, car le corps d'Emmanuelle Laborit s'est construit dans sa rencontre avec le monde : « Orientations shape the corporeal substance of bodies and whatever occupies space. Orientations affect how subjects and objects materialize or come to take shapes in the way they do. » (Ahmed, p. 260) En ce sens, le corps de Laborit est transformé par des objets qui ont été façonnés par l'orientation des corps entendants. Ces objets sont ainsi orientés. Or, Laborit les détourne et transforme leurs orientations.

La matérialité du langage et de l'écriture

L'archéologie de l'écriture et le corps de Singer

La matière rencontre forcément la matière et cela fait apparaître avec acuité l'impossibilité d'une vérité purement mati rielle de la surdité qui est, en fait, toujours en relation. Cela fait aussi valoir

que l'objet du langage est construit en regard de certains corps normatifs. Cet objet est aussi un objet *orienté*. Son orientation dévoilée par sa juxtaposition au corps sourd trouve aussi quelques explications dans leur historicité rendue invisible, comme nous permet de le penser une étude archéologique du langage :

Le symbolisme graphique bénéficie, par rapport au langage phonétique, d'une certaine indépendance : son contenu exprime dans les trois dimensions de l'espace ce que le langage phonétique exprime dans l'unique dimension du temps. La conquête de l'écriture a été précisément de faire entrer, par l'usage de dispositifs linéaires, l'expression graphique dans la subordination complète à l'expression phonétique. (Leroi-Gourhan, p. 272)

Ainsi, la linéarité de l'écriture crée des mots extrêmement précis, mais perd le type de signification riche et complexe propre aux idéogrammes. « L'expression graphique restitue au langage la dimension de l'inexprimable, la possibilité de multiplier les dimensions du fait dans les symboles instantanément accessibles. » (Leroi-Gourhan, p. 275) C'est ce que nous trouvons potentiellement dans la langue des signes de Singer, un langage capable de dire, mais aussi un langage plus expressif, qui montre. Nous avons vu que McCullers travaille la forme pour confronter l'étanchéité du langage. À force de travail formel tentant la représentation du matériel et de l'expérience, elle fait apparaître les limites du langage et ses techniques.

Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole : Technique et langage* montre que le langage apparaît en conjonction de la station debout et la libération des mains et de la bouche qui en découle. Du langage phonétique, il dit : « Le dualisme verbal-graphique disparaît et l'homme dispose d'un appareil linguistique unique, instrument d'expression et de conservation d'une pensée elle-même de plus en plus canalisée dans le raisonnement. » (Leroi-Gourhan, p. 291) Cette conjonction entre la station debout et l'apparition du langage montre la contingence de ce dernier. Par exemple, celle qui entoure Singer le pousse à utiliser une langue qui contient les trois dimensions de l'espace en plus de mettre tout le corps en jeu. Aussi, elle fait en sorte que Singer n'utilise pas sa bouche pour parler :

He learned the lessons before the rest of the pupils. But he could never become used to speaking with his lips. It was not natural to him, and his tongue felt like a whale in his mouth. From the blank expression on people's faces to whom he talked in this way he felt that his voice must be like the sound of some animal or that there was something disgusting in his speech. It was painful for him to try to talk with his mouth, but his hands were always ready to shape the words he wished to say. (McCullers, p. 11)

Parler lui est douloureux, car l'exercice est pénible, sa voix ne trouve pas l'appui de l'ouïe pour s'ajuster, et par la réception des autres, il fait face à une image dépréciée de lui-même. C'est que son corps rencontre un monde matériel construit qui commande l'ouïe. Ce « misfitting » est bien le fruit d'une rencontre de matière à matière. Sa voix produit quelque chose qui le dépasse et qui suscite des réactions d'aversion. C'est à cette rétroaction qu'il s'ajuste : il ne parle pas. Il préfère l'écriture pour communiquer et surtout la lecture labiale en présence d'entendants. Ses mains servent la communication avec d'autres sourds et sont parfaitement adéquates à son corps, « elles sont toujours prêtes ». Ce langage-là est tout autre : il peut se situer hors de la linéarité de l'écriture et déplacer son champ de représentation. Évoquer ce langage ouvre donc le potentiel d'une autre forme de communication plus expressive, mieux capable de montrer. Si l'on conduit le fantasme à son maximum, ce langage serait capable d'embrasser l'inexprimable et tout ce qui se soustrait à la prise ordonnée du monde par un langage désincarné.

Singer contient une alternative au langage non pas dans le but de substituer la langue linéaire par la langue des signes, mais en relevant les limites du langage linéaire par la comparaison. La description de son corps et la resignification de parties du corps associées par essence à certaines fonctions (lèvres et langue pour la voix, etc.) montre la technicité du langage et son caractère arbitraire. L'utilisation de la langue des signes, décrite très brièvement, fait signe d'un autre possible que le lecteur peut s'imaginer. Déjà, un langage plus près du matériel et de l'expérientiel peut aisément se concevoir à partir des conceptions stéréotypées des Sourds. Néanmoins, remettre en question le langage lié à l'écriture linéaire remet aussi en question le couple signifiant-signifié. Par exemple, les idéogrammes nécessitent une mise en jeu du lecteur, car une connaissance

antérieure à la lecture pour atteindre leurs sens est nécessaire. Ce n'est pas le cas avec l'écriture que nous utilisons où un mot jamais vu peut se déduire par la place qu'il occupe et par son étymologie.

Dans le roman, les personnages vivent une crise de la présence liée à l'impossibilité d'être adéquats au monde. Seules les ouvertures formelles que le grotesque permet offrent une possibilité de le transformer. Cette impossibilité intradiégétique de prendre part activement au monde, tandis que ce qui nous construit nous échappe et nous domine, fonde la solitude des personnages. Comme le langage à l'œuvre résiste à une relation transparente entre la chose et sa désignation, la stabilisation des choses se refuse au profit d'un déplacement du sens entendu des mots. Ni le monde ni le langage ne s'y trouvent figés et c'est le lecteur qui doit se débrouiller avec ces déplacements : sa mise en jeu est requise. La proposition existentielle de ce roman, permise par la représentation du Sourd, repose sur la compréhension de la construction et la prise en charge collective de celle-ci, toutes deux étant des conditions nécessaires pour retrouver la présence au monde qu'appelle l'esthétique grotesque. Le Sourd est une figure privilégiée pour penser l'autonomie en tant qu'il représente un corps créatif en constante adaptation au monde, faisant voir des constructions comprises comme naturelles. Les effets de nature concernant ces constructions servent un discours qui rationalise et moralise les comportements et dépossède le monde du sujet.

La singularisation du langage chez Laborit

Chklovski, pour parler de la nécessité de l'art cite Tolstoï : « Si toute la vie complexe de bien des gens se déroule inconsciemment, alors c'est comme si cette vie n'avait pas été. » (Chklovski, p. 82)

Cet avertissement de Tolstoï affirme que la reconnaissance du monde sur un mode automatique vide la vie de sa valeur. L'art permet de la lui restituer. Pour nous, pour qui le langage est devenu objet du monde, la représentation du Sourd nous permet justement de l'éprouver en tant que tel. Si comme le dit Chklovski, partout où il y a image il y a « singularisation », le langage est singularisé par la représentation du Sourd qui transforme l'écriture en image. Nous l'avons vu avec la carte de présentation de Singer et l'exemple de « tiffiti ». Cette singularisation entraîne une « défamiliarisation » des objets dont la sensation n'est plus reconnaissance, mais bien devenue vision. Cette vision du langage et des objets du monde est permise par la représentation de ces deux corps sourds à l'étude dans leur juxtaposition au monde. Cette juxtaposition n'est pas seulement le fait du récit, le corps sourd se trouve littéralement juxtaposé à l'écriture même. Ainsi se défamiliarise le sens symbolique des choses produit par le langage (ex. : mains, bouche, yeux, etc.), mais aussi le langage lui-même. Le corps sourd rencontre la matière de l'écriture qui, elle, contient la trace des corps passés qui l'ont construite. Ainsi, le corps sourd rencontre le corps entendant dans l'écriture. Cela permet de nous défamiliariser le langage. On n'accède pas exactement au corps sourd, mais on accède à ce qu'il montre. Cela en conjonction de ce qu'il dit et de ce qui est possible d'en dire dans l'écriture nous permet de mesurer les limites d'un monde et peut-être d'en dessiner un autre.

La représentation du corps sourd d'Emmanuelle Laborit nié dans son expérience sensible ouvre, à tout le moins, des voies d'accès à son corps par l'entremise de la représentation de ses perceptions. Ce sont des représentations que nous avons vues être « exemplifiantes » et « expressives » selon

les termes de Goodman. Ainsi, les voies d'accès aux objets du monde entendant perçues ou appréhendées par les Sourds, une fois rebroussées, deviennent des voies d'accès au corps sourd lui-même. Nous avons utilisé les textes de Leroi-Gourhan précédemment pour illustrer une archéologie sédimentée dans le langage. L'auteur oppose le symbolisme graphique qui exprime son contenu dans les trois dimensions de l'espace au langage phonétique qui s'exprime dans l'unique dimension du temps. Ce dernier a subordonné l'expression graphique à l'expression phonétique. La langue des signes utilise aussi les trois dimensions de l'espace et cette écriture aurait pu partager les mêmes canaux sensitifs et cognitifs autant avec les Sourds qu'avec les entendants. Seulement, une fois l'écriture subordonnée au phonétique, elle scripte le son et entretient un rapport étroit à l'expression orale, voie par laquelle le langage est appris. En décrivant ce processus de rationalisation de l'écriture et de la pensée s'explicité l'interface corporelle mise en jeu. Comme nous le disions, c'est de la station debout que le langage émerge étant donné qu'elle libère les mains et donc, la bouche. Le corps humain a changé de posture, dorénavant il habite le monde autrement (entre autres par l'amplitude agrandie de la mobilité de sa tête, agrandissant son champ de vision) et de ces contingences émerge le langage parlé. Éventuellement, l'écriture évolue vers l'inscription phonétique et se lie davantage à la voix; l'écriture se trouve donc liée au corps qui parle. L'écriture incorpore alors la forme de la communication orale dans sa propre forme, mais nous le fait oublier. C'est la voix qui résiste au corps sourd qui nous le rappelle. Bien que l'écriture mobilise le canal visuel, le sourd se trouve entravé dans son accès et doit en élaborer d'autres pour accéder à cet objet. De fait, le corps trouve des façons d'accéder à ces objets façonnés par les corps entendants et se trouve façonné par eux. Toutefois, par le détour qu'ils empruntent, les Sourds appréhendent l'objet d'un autre point de vue.

Emmanuelle Laborit *défamiliarise* pour les entendants les objets qu'elle atteint. Ainsi, elle dévoile leurs orientations au sens où nous avons vu précédemment qu'Ahmed l'entend. Pour cette auteure, les objets tout comme les corps sont orientés: l'un fabriquant l'orientation de l'autre. En ce sens, les objets façonnés par des corps attendent certains comportements. À lire Ahmed, si ce n'est carrément une *agentivité* qui leur est attribuée, l'auteure les dote, à tout le moins, d'une forme d'*attente* qui serait plus active que *l'orientation*. Cela n'adresse pas précisément la fabrication symbolique du monde, dans la relation matière-langage, comme il est possible de le faire avec le concept de la matérialisation de Butler. Ici, il faut plutôt retenir que ce sont des relations matière-matière bien que la symbolisation n'en soit jamais tout à fait séparable. En donnant crédit à cette théorie, il est possible de dire que Laborit dévoile les attentes de certains objets. De plus, en reconnaissant la relation coconstituante entre corps et choses, elle nous permet de concevoir le corps entendant dans ses attentes. Ahmed parle de « *background* » pour nommer la relation archéologique et sédimentée qui lie le corps et l'objet : « We need to face the background of an object, redefined as the conditions for the emergence of not only the object (we might ask : how dit it arrive?) but also the act of perceiving the object, which depends on the arrival of the body that perceives. » (Ahmed, p. 240) Emmanuelle Laborit habite un corps orienté vers les objets par un canal visuel. D'ailleurs, c'est cela qui est traduit par sa volonté de désigner et de montrer plutôt que de dire et nommer. En *défamiliarisant* le langage vocal écrit, elle permet de penser la langue des signes en regard de cette valorisation du sens de la vue. Nous remarquons alors que la langue des signes et le français, bien qu'ils soient deux systèmes de langue complexes et « capables de tout dire » comme l'attestent les linguistes, ont une manière différente de dire mais surtout d'expression. Cette différence pose un problème pour une traduction les mettant en relation parce

que ce qui est exprimé et dit se dissocie difficilement et aussi, parce que le style est peut-être davantage lié à la matérialité qu'à la manière de dire, comme le disait N. Goodman.

L'apprentissage de la langue française par Emmanuelle Laborit singularise le français, car elle apparaît dans toute sa construction constamment invisibilisée. Cette invisibilisation nourrit la volonté de faire entendre les sourds, un projet certainement lié à l'organisation générale de la communication fondée sur l'ouïe. Ainsi, dans le but de donner accès à la communication aux Sourds, les modalités entendants sont privilégiées parce qu'elles traversent et fondent le monde des entendants, un monde qui se donne comme *le* monde. Si l'on décortique le sens de cet apprentissage, on peut dire qu'il s'agit d'émettre de la voix et de recevoir des signaux audibles. Il s'agit d'entendre les mots, mais aussi de les reproduire. Ainsi, selon ce programme, c'est en démutisant les Sourds que la rééducation commence. Pour Emmanuelle Laborit, ce chemin vers l'accès au langage comporte plus de mal que de bien :

Avec les signes, j'ai commencé à parler beaucoup mieux. Le français oral n'était plus une obligation, donc, psychologiquement, c'était déjà plus facile de l'accepter. Ensuite, j'ai eu accès à des informations importantes : les concepts, la réflexion; l'écriture est devenue plus simple, la lecture aussi. J'ai fait de tels progrès que c'est une injustice totale de priver un enfant de ça. Il ne faut pas croire qu'il est nécessaire que l'enfant parle pour savoir écrire et lire. Moi, quand je lis un roman, j'associe instinctivement le signe qui correspond au mot que je lis. Ensuite, je le lis plus facilement sur les lèvres de quelqu'un qui le prononce. (...) un mot c'est une image, un symbole. Quand on m'a appris "hier" et "demain" en langage de signes, que j'en ai compris le sens, j'ai pu le parler oralement plus facilement, l'écrire plus facilement. (Laborit, p. 174)

L'action de parler s'avère particulièrement laborieuse pour un Sourd considérant l'absence d'ouïe empêchant une « auto-rétroaction » de leurs productions vocales. La difficulté de parler et de lire sur les lèvres repose sur l'incroyable concentration que cela requiert. « Apprendre à parler » porte deux sens chez les entendants : apprendre à utiliser le langage et apprendre à émettre des mots sous forme de sons. Pour un Sourd, le langage peut s'acquérir par la langue de signes. *Signer* devient un verbe équivalent à parler si l'on adresse la faculté de langage en tant que telle. Laborit nous dit qu'à partir de la langue des signes, il est possible d'apprendre à lire et écrire à travers un processus

de traduction de modalités. Puis, à partir de ces habilités, il devient plus facile de lire sur les lèvres et donc, de suppléer à l'écoute. Ainsi, sans jamais entendre, le corps sourd peut s'approcher du son des entendants par la vibration, par le regard, par le corps perceptif (proprioception).

Sans entendre, il est ardu d'apprendre à parler, au sens de la production de sons sensés. C'est pourtant ce qui est demandé avec le plus d'angoisse au corps sourd comme en témoigne la première interrogation des parents d'Emmanuelle Laborit à l'égard de sa surdité : « parlera-t-elle? ». La nécessité du langage se traduit par l'empressement de la question, car « parlera-t-elle? » signifie à la fois produire des sons et acquérir la faculté du langage. Emmanuelle Laborit l'acquière grâce à la langue des signes et c'est ce qui l'aide à produire des sons. Pourtant, à cette question, on répondra par l'affirmative tout en mettant en garde que cela se fera avec du retard. Ce retard, aux yeux d'Emmanuelle Laborit, est le fruit de l'obstination à faire emprunter aux Sourds les mêmes voies d'accès aux objets, en l'occurrence les sons. C'est en empruntant d'autres chemins que le Sourd peut appréhender le monde entendant et le traduire dans son monde :

Je progressais lentement. J'imitais des mots, aussi. "Eau", par exemple, c'est le premier mot que j'ai oralisé. J'imitais ce que je voyais sur les lèvres de ma mère. Je ne m'entendais pas, mais je faisais "O". Un "O" qui faisait une vibration dans ma gorge, donc un bruit particulier pour ma mère. Et ainsi les mots devenaient mes mots à moi et à elle, que personne ne pouvait comprendre. Maman voulait que je me force à parler, et j'essayais aussi pour l'aider, mais j'avais surtout envie de montrer, de désigner. (Laborit, p. 23)

Dans cette citation, il y a contiguïté entre la lecture labiale et la production de mot. Ce sont deux canaux de communication entre entendants et Sourds qui demandent à ces premiers une adaptation totale aux techniques de communication de ces derniers. En dépit d'entendre, Emmanuelle Laborit lit sur les lèvres et imite la forme de celles-ci pour reproduire un son inaudible pour elle. Elle dit : « Bien sûr qu'ils ne me comprenaient pas. Mais c'est moi qui faisais l'effort de les imiter, sans jamais entendre le résultat. Ma voix, je ne la connais pas. Et eux? Que faisaient-ils comme effort, à part ricaner? » (Laborit, p. 87) Le son trouve sa matérialité dans la vibration de la gorge. Selon le lieu de la vibration obtenue, le Sourd peut relativement contrôler l'émission du bruit. Comme la

mère fait face à de nombreux obstacles pour communiquer, elle recodera les sons plus ou moins précis de sa fille pour développer un langage qu'elles nommeront « ombilical ». Un langage qui les relie, elles deux seulement, et où uniquement la mère parvient à compenser l'inaccessibilité des sons pour sa fille. Elles sont coincées dans la technique entendante conçue pour les corps entendants et, finalement, n'arrivent pas à y naviguer convenablement : l'objet du langage entendant est transformé par le corps d'Emmanuelle. Encore une fois, c'est dans la relation que la surdité est produite. Comme dans cet exemple plus-haut, Emmanuelle s'efforce de rejoindre l'autre qui ne s'efforce pas et qui ricane, car parler est sans effort pour lui. Pourtant, c'est bien autant le manque d'effort que le manque d'ouïe qui produit la surdité, car avec sa mère quelque chose opère malgré tout. Le manque d'ouïe ne trouve pas le sens de son expérience sensible dans la matérialité de l'oreille dysfonctionnelle, mais plutôt dans le fait de la rencontre avec le monde et les autres. Ce monde est orienté vers les entendants comme les entendants sont orientés vers ce monde.

Aussi près du corps sourd que nous sommes allés, la langue vocale nous a toujours entravé le chemin. Avec le concept de « misfit », nous avons vu que la représentation de la surdité comporte toujours un référent matériel et que ce dernier fait en sorte que la représentation opère à deux niveaux, sur un plan symbolique et sur un plan matériel. Ainsi, la juxtaposition révèle une rencontre matière à matière où les corps expressifs comme corps-sujets font autant le monde que le langage dans le processus de matérialisation. Tout ceci conduit à *défamiliariser* le langage en tant qu'objet du monde aux yeux du lecteur attentif aux ratages dans la juxtaposition entre le corps sourd et le monde. Nous n'avons pas littéralement trouvé le corps sourd en rebroussant les objets du monde contenant la trace du corps entendant lorsque ces deux-là s'entrechoquent. Nous avons pu, dans le choc, voir ce qui ratait dans la juxtaposition et donc, nous avons pu approcher la matérialité et le monde sourds par ce qui s'est révélé étranger au monde entendant. L'objet langage

a été le plus éprouvé des objets du monde entendant alors que le corps sourd participe à dévoiler sa contingence et sa fabrication, nous rappelant définitivement l'effort invisibilisé nécessaire pour le rendre apparemment absolument adéquat dans sa fonction de désignation au monde, monde qu'il fabrique en fait. Ceci étant vu dans le récit d'Emmanuelle Laborit, nous sommes en mesure d'imaginer un autre dire grâce à l'esthétique grotesque déployée par Carson McCullers. Somme toute, la référence matérielle au corps sourd rappelle que s'il se représente dans le langage, il se trouve « dit » plus que « montré », et c'est dommage. Car où il se montre, dans le choc de l'écriture, c'est là où le monde avoue ses mondes et que de nouveaux sensibles inédits se façonnent.

Conclusion

Ce présent mémoire nous a permis d'observer les relations entre le langage et le corps, entre le monde et le langage et entre le monde et le corps à lumière du corps sourd inscrit dans l'écriture. Ce corps sourd, par sa spécificité, dévoile une matérialité du langage lorsqu'il se l'approprie, soit en parfaite juxtaposition, avec la langue des signes, soit en inadéquation aux objets langagiers du monde entendant. Construit par des mots pas tout à fait adéquats à le dire, il révèle la matérialisation à l'œuvre parce que son corps donne à voir les efforts nécessaires à le construire. Conséquemment, il déstabilise le pouvoir de l'hégémonie symbolique qui le repousse hors de l'intelligibilité en forçant une resémantisation. Ce corps représenté ouvre une fenêtre sur le monde qu'il construit dans un mode approprié à l'expérience qu'il en fait, bien que les possibilités de sa langue ne demeurent qu'évoquées. Par tout cela, le phonocentrisme est ébranlé et un espace s'aménage où le Sourd peut potentiellement se dire et être compris. Dans le cas des deux textes à l'étude, précisons que la représentation du corps sourd va de pair avec celle de sa langue aux caractéristiques corporelles. Cela force une traduction laborieuse où la matière de son dire ne peut

y être rendue. Cette perte occasionnée s'explique par les difficultés d'une traduction intermédiaire. Les qualités médiales de la langue entendante et de langue des signes dévoilées ouvrent un chemin pour penser une traduction qui serait, elle aussi, contre le phonocentrisme en refusant la primauté de la parole et de l'écriture phonétique. Nous examinerons d'abord les relations entre monde, corps et langage afin de mieux réfléchir à ce que pourrait être une autre traduction.

Langage et corps

La tension entre le symbolique et le matériel que Carson McCullers déploie dans son roman *The Heart is a Lonely Hunter* est maintenue par une esthétique grotesque qui permet de représenter l'expérience du corps sans jamais véritablement le nommer. Le corps apparaît alors comme un acteur dans la production du sujet. Grotesque, le corps sourd est en perpétuel changement. Conséquemment, il se dérobe aux mots, ceux qui le nomment et le construisent. Simultanément, il les resémantise. L'expérience que le corps fait du monde se dérobe aux mots et se trouve montrée dans son indicibilité refusant une primauté du langage. Bien que construit par l'hégémonie symbolique, le corps n'est jamais parfaitement matérialisé par celle-ci. C'est dans les ratages de sa matérialisation, qu'un autre monde potentiel apparaît. En ce sens, le corps sourd grotesque montre la matérialisation à l'œuvre et déconstruit une conception des choses comme « naturelles ». Tant le corps que le langage apparaissent dans leur perpétuel parachèvement. En relation avec Singer, dont le corps sourd contient un autre dire possible porté par la référence à la langue des signes, le langage apparaît dans sa matérialité. Au contact de Singer, les modalités langagières des entendants apparaissent comme des objets concrets du monde parce qu'ils offrent une résistance. Ainsi, apparaît la corporéité de la parole, la symbolisation du corps en fonction du langage phonétique et, implicitement, le geste et le son derrière l'écriture. Une fois révélé matériel, le langage se trouve lui aussi soumis à l'esthétique grotesque, objet du monde en perpétuel

changement. C'est pour tout cela que la possibilité de dire la surdité repose sur une conception du monde qui refuse la fixité du langage et du corps, conditions nécessaires à l'intelligible du corps sourd et de sa langue dans un monde empreint de phonocentrisme.

Le statut de l'écriture de l'autobiographie *Le cri de la mouette* d'Emmanuelle Laborit opère comme un révélateur de la relation entre le langage et le corps. Laborit s'y énonce en français écrit, modalité de la langue française qu'elle ne maîtrise pas parfaitement et qui lui a nécessité une double traduction. Les difficultés d'écriture qu'elle rencontre sont symptomatiques de la situation politique des Sourds. C'est dans ce contexte qu'elle a eu recours à une équipe d'écriture composée d'une écrivaine et d'une interprète lui permettant d'ajuster ses écrits aux critères de l'édition. Ce processus de traduction lui a permis de s'exprimer en langue des signes française, langue qu'elle décrit comme seule capable de rendre son expérience subjective du monde. Elle précise qu'elle pense dans cette langue et se sent en adéquation avec sa modalité visuogestuelle tandis que son corps sourd rencontre plusieurs difficultés lorsqu'il approche le langage des entendants. Comme elle ne perçoit pas les sons, elle doit se rabattre sur la lecture labiale pour accéder à la parole. Bien qu'un Sourd puisse maîtriser l'écriture, il faut remarquer qu'elle demeure dans un paradigme entendant en raison de son alphabet phonétique.   cet égard, si Laborit ne se sent capable de s'exprimer véritablement que dans la langue des signes, c'est peut-être en raison de la matérialité respective des langues signées et des langues vocales. Une matérialité qui est bien difficile à traduire comme en témoigne la double traduction qui passe du signe à la voix et de la voix à l'écrit. Un passage qui occasionne, dans un premier temps, une perte de l'expression contenue dans la matière de la langue et, dans un second temps, de l'oralité à la scripturalit . Précisons que matériellement, ces langues impliquent différentes manières de concevoir le monde. La langue des signes utilise l'espace linguistiquement tant au niveau du lexique, de la grammaire que de la

spatialisation. Ce qui ne peut arriver que consécutivement dans l'écriture et la parole, peut être montré simultanément dans les signes. Bauman affirme que la spatialité de la langue des signes prend tout son sens lorsque l'on admet que la linéarité n'est pas arbitraire, intrinsèque ou naturelle mais bien une orientation liée à une utilisation de la voix. Pour lui, cette linéarité entraîne de profondes implications philosophiques, notamment dans la construction du temps. (Bauman, *Listening to Phonocentrism with Deaf Eyes : Derrida's Mute Philosophy of (Sign) Language*, sans pages) À la lumière de cette réflexion, sachant que le cadre sensitif du corps sourd de Laborit perçoit un monde différent, dénué de sons, nous pouvons penser qu'elle parle une *autre* langue lui étant parfaitement appréhensible et générant une *autre* pensée.

Monde et langage

En explicitant la relation entre corps et langage dans l'esthétique grotesque, nous avons évoqué la relation entre le monde et le langage. Après tout, le corps est une partie du monde. La représentation du corps sourd est un lieu privilégié pour penser cette relation parce qu'elle montre un corps qui perçoit un autre monde et qui possède un autre langage. Comme ils sont tous deux soumis à l'esthétique grotesque, ils offrent le potentiel d'un autre dire et d'un autre monde. Concentrés dans le corps du sourd qui contient ces deux possibles, ils apparaissent dans leur inextricable relation : chacun entraîne l'autre. C'en est de même du côté du récit de Laborit, alors que l'autre dire paraît impartir d'un autre monde et vice versa. Cela se profile déjà en filigrane dans la relation entre son corps et le langage puisqu'elle ne peut s'exprimer véritablement qu'en langue des signes. Plus encore, « son style » ne se partage pas aisément puisqu'à l'écrit elle se voit contrainte de le paraphraser, dans la contrainte de la linéarité. Puis, comme elle affirme s'être mise à exister lorsqu'elle a appris la langue des signes, on comprend qu'en plus de lui donner une modalité d'expression, cela l'a dotée d'une prise sur le monde. Dans les deux cas, le langage et le

monde entretiennent une étroite relation coconstituante. De plus, le langage fait partie du monde, il est un objet matériel.

Reconnaître cela élargit le concept de matérialisation qui veut que le langage construit à force de dénomination et répétition. Comme Goodman le dit, certains aspects du style sont bien davantage des aspects de la matière que de la manière du dire. Cela adresse directement le problème de la traduction entre les langues signées et les langues vocales, alors qu'elles sont faites de matières différentes. L'une est faite de sons, l'autre est faite de gestes. Elles semblent tout adaptées au monde de leurs locuteurs, elles en font parties. Toutefois, elle demeure appréhensibles dans les deux mondes mais pas entièrement, comme en témoigne leurs rapports de traduction. Rappelons-nous la simultanéité que la spatialisation de la langue des signes permet et le rapport de motivation métonymique, métaphorique et figurative entre ses signifiants et ses signifiés. Bauman dans son article intitulée *Redesigning Literature: The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry*, opère un rapprochement entre le langage cinématographique et la poésie en langue des signes :

As in film, one may think of the individual shot as the basic compositional unit in ASL poetry. The frame in ASL poetry is not quite so rigidly inscribed as the frame in the cinematic shot. The signer's body and its immediate environment create the frame of the text. ASL poets fill this space in a manner similar to the way in which cinematographers fill cinematic space: through a series of close-ups, medium shots, and long shots. Because ASL's grammar consists of the body's movements through three-dimensional space, it has a wide array of visual and linguistic tools with which to create a variety of shots. Nonmanual markers such as facial expressions often convey a close-up shot of a character. In addition, ASL makes extensive use of a classifier system that consists of classes of handshapes and their movements that describe the physical properties of objects—their location, size, shape, dimensions, scale, and number—and also their movements—their speed, direction, and attitude. Classifiers easily create distant shots (as the following examples show) but can also describe the shape and dimensions of an object, say a single cell, from an extreme close-up shot. (Bauman, *Redesigning Literature: The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry*, p. 130)

À la lumière de cette comparaison entre la langue des signes et le cinéma, la matérialité du dire semble essentielle aux effets de style. C'est une relation coconstituante qui lit le monde et le langage parce que le langage fait le monde et le monde fait le langage puisqu'il est matériel. C'est en lien avec un monde perçu que le langage se façonne afin d'arriver à le nommer mais aussi parce qu'il doit être perçu dans ce même monde.

Corps et Monde

L'esthétique grotesque de *The Heart is a Lonely Hunter* montre la rigidité du monde, en pointant ses attentes accumulées dans sa matière, telles que pensées par Sara Ahmed, par les juxtapositions ratées entre les corps et le monde. Le corps sourd est un lieu de première importance pour illustrer ces ratages puisqu'il appréhende le monde différemment, le nomme différemment et le construit différemment. Comme ce corps accumule l'expérience qu'il fait du monde, il contient le monde : ses sédiments et ses reconfigurations possibles. Ces relations aux configurations variables où le corps contient le monde et le monde contient le corps sont soumises à une esthétique grotesque qui les montrent en perpétuelles constructions et créations.

Une telle conception de cette relation est à l'œuvre dans *Le cri de la mouette* puisqu'Emmanuelle Laborit n'arrive pas à participer au monde entendant y étant inadéquante; la juxtaposition rate. Ce n'est que lorsqu'elle apprendra à habiter le monde sourd qu'elle sera en mesure de se traduire dans

le monde entendant. Le concept d'*orientation* de Sara Ahmed conçoit les objets dotés d'une orientation qui attend un corps qui leur est adéquat. Le corps est donc lui aussi orienté vers ce monde. Du point de vue existentiel, rencontrer d'autres Sourds a été déterminant pour Laborit. Elle a pu observer chez eux une certaine prise sur le monde qu'elle pouvait assimiler et reproduire, y trouvant un prolongement miraculeux de ses propres possibilités jusqu'alors inconnues. Ainsi, ils participent ensemble d'un même monde, ils en sont partie. Il va sans dire que cette rencontre avec d'autres Sourds lui a permis de connaître un langage appréhensible pour elle, capable de nommer et façonner un monde qu'elle peut habiter. Ce langage appartient à un monde dénué de phonocentrisme. Cela nous mène à penser que c'est en éprouvant la matérialité du langage entendant que l'on peut y admettre le Sourd et déstabiliser ses frontières qui opposent une résistance à une véritable rencontre entre ces deux mondes.

Dans sa critique du phonocentrisme, Bauman force ce concept de Derrida à interagir avec la pensée sourde. L'omission systématique de la pensée des Sourds dans les débats philosophiques est pour lui une preuve de phonocentrisme, même lorsqu'il est critiqué comme c'est le cas dans *De la grammatologie*. Selon lui, si les Sourds étaient reconnus, entendus et qu'on leur laissait la possibilité d'organiser leur monde, il serait bien différent de celui des entendants :

For we already have strong indications that a Deaf-centered architecture would be designed differently. The world would have fewer walls, more windows, and circular and curvilinear rooms. The shape of a Deaf architectural environment would serve as an imprint, a Deaf Writing into the landscape etching a visual-tactile orientation within the world. If the very architecture of Deaf ways of being bears a different stamp, then we may surmise that there exist untapped alternative structures of knowing. At this point, however, this remains speculative. Less speculative, unfortunately, is the way in which Deaf history dramatizes Derrida's notion of the violence of phonocentrism. (Bauman, *Listening to Phocentrism with Deaf Eyes : Derrida's Mute Philosophy of (Sign) Language*, sans pages)

S'il spéculé un monde sourd, il accuse le phonocentrisme bien réel au sein de la culture entendant et de la philosophie occidentale. En s'appuyant sur les écrits de Derrida, il affirme que la primauté de la parole et de l'écriture phonétique n'est pas une caractéristique naturelle propre à l'humain

mais bien le résultat d'un préjugé construit par la métaphysique et l'histoire comme le plus puissant des ethnocentrismes. Selon lui, la relation entre le signe (de la langue des signes) et l'être conduirait à des réflexions philosophiques inédites.

Si nous revenons à une de nos questions initiales, à savoir si les Sourds peuvent parler au sens où l'entend Spivak, une réponse négative se profile. En effet, le phonocentrisme qui imprègne la pensée entendante et ses objets langagiers que sont la parole et l'écriture, laisse croire que le Sourd ne peut émettre de propos ni attendre une écoute et une réponse. Seulement, nous savons qu'ils parlent et participent d'une culture où cela est bel et bien possible. Il faut toutefois reconnaître les rapports de domination que nous avons décrits dans la partie 2 du présent mémoire à l'aide de Bourdieu et Glissant. Malheureusement, s'énoncer, être compris puis obtenir réponse dans le monde entendant est garant d'un plus grand pouvoir politique. C'est tout cela que devrait prendre en compte une traduction non phonocentriste pour que le Sourd puisse s'énoncer sans que se perde sa singularité, « son style » et pour qu'il reçoive une réponse capable de prendre en charge cette singularité. Il faut préciser qu'il n'est pas nécessaire que le Sourd s'adresse aux personnes entendants mais, il serait bon que les entendants reconnaissent l'exclusion systématique de la vie sourde qui s'opère dans leur culture implicite. Pour cela, il faut qu'ils reconnaissent leur monde comme un de plusieurs mondes et qu'ils en perçoivent la construction, étape préliminaire pour une communauté où l'espace de lisibilité est agrandi et l'espace d'abjection rétréci.

Ce mémoire ouvre sur un certain nombre de questions que le domaine de la traduction a déjà exploré et où il trouverait sûrement certaines pistes et réponses. Par exemple, il y aurait sans doute des rapprochements à faire entre la traduction de langues écrites en idéogrammes vers les langues aux écritures phonétiques. Conjointement, l'intermédialité pourrait ouvrir des possibilités non phonocentristes de traduction en permettant de réfléchir avec précision les transferts possibles

entre différents média capable d'accueillir les langues signées, comme le laisse entrevoir Bauman avec le cinéma. Sans ces apports, nous pouvons tout de même réfléchir en partie les problèmes de traduction que pose le transfert des langues signés en langue écrite.

McCullers, un peu comme ce présent mémoire cherche à le faire, combat le phonocentrisme en déstabilisant le langage et le révélant dans le contrôle qu'il exerce sur la matière, les corps et le langage. Tributaire du langage pour écrire, elle le conçoit, grâce à l'esthétique grotesque, dans un mouvement perpétuel impliquant des devenirs inédits peut-être capables de prendre en charge les voix minoritaires, et même ce qui ne parle pas. Du moins, c'est l'usage du langage qu'elle nous paraît faire. Laborit, en écrivant son autobiographie, s'est directement confrontée aux problèmes que nous révèle McCullers en écrivant son autobiographie. Dans cette écriture doublement traduite, elle s'approche du lecteur au détriment d'un véritable partage qu'aurait été la traduction d'un original en signe. Preuve de son bilinguisme identitaire, elle a d'ailleurs tenu à écrire elle-même certaines parties. Elle n'a pas conçu un texte signé ensuite traduit en langue vocale, elle s'est plutôt racontée par les signes en dialogue avec une écrivaine maîtrisant le genre autobiographique. D'ailleurs, les traductions vers d'autres langues que le français se sont faites à partir de l'« original » en français. Dans le processus même d'écriture, il y a une traduction qui éloigne les signes (LSF) du lecteur. En même temps, cette traduction conserve une forme qui rappelle une parole vive, une oralité qui correspond aux signes qui lui ont permis de se raconter à Cuny, que Laborit souhaitait comme voix métaphorique. En ce sens, la traduction respecte les volontés de l'auteure mais témoigne aussi du rapport de domination. Le refus de son manuscrit par l'éditeur en est une preuve. La créolisation pensée par Glissant conçoit l'autre comme une part de soi en raison de son inférence. Cette traduction du récit de soi de Laborit est certes une créolisation

du français mais la part entendante en Laborit est beaucoup plus évidente que la part sourde au sein de son lecteur bien que cette dernière soit convoquée durant l'acte de lecture.

Pour permettre une traduction de la langue des signes, il faut penser le rapport d'inscription de l'oralité dans l'écriture. Il faut aussi trouver une poétique capable de rendre le cadre sensible des Sourds et leur perception du monde qui ne trouve pas nécessairement son équivalent dans un langage phonocentriste. Il faut tout autant prendre en compte la matérialité de la langue qui influence son « style », comme le dit Goodman. Pour cela, l'utilisation de média capables de remédier¹⁹ la langue des signes, tel que l'image vidéo, s'avère nécessaire. D'ailleurs, la vidéo sera peut-être le premier médium en mesure de constituer une archive matérielle, que l'on pourrait considérer comme une forme d'écriture, de la culture sourde. Écrire la langue des signes doit-elle rejouer le mouvement comme l'écriture rejoue la voix? Nous savons que certains penseurs ont refusé de concevoir l'écriture comme un supplément à la parole pour attribuer au texte écrit une autonomie. Moins philosophiquement, nous remarquons par l'exemple du Sourd que l'écriture et la voix entretiennent une relation au sein de la culture entendante, relation qui nous retient ici de les dissocier. Emmanuelle Laborit a participé à monter une pièce de théâtre de Molière à L'International Visual Theater, la troupe a dû traduire le texte en langue des signes française en surmontant la difficulté de rendre l'aspect classique de la langue de l'auteur. À propos de l'écriture de cette traduction, elle dit :

Our notations were incredibly beautiful. Now, that is Deaf writing, but is it literature? Can it be published? I do not know. Would hearing people be able to understand the kind of notes we wrote? Would Deaf writing be considered literature? Well, that is a research that we can think about – our notations were a kind of hieroglyphics – drawing—but with words. (Laborit, *Writing My Life*, p.150)

¹⁹ Voici une définition succincte de la remédiation: « Representation of one medium in another. » (Bolter, Grusin, p. 45)

Cette écriture hybride l'écriture du français au mouvement des signes. En cela, elle offre une créolisation du français écrit tout en dotant d'une écriture la langue des signes française. Cette écriture permet d'abord aux Sourds de la troupe de mémoriser leur texte en fonction de la mise en scène. En plus, elle contient aussi une remédiation de la langue signée dans l'écriture française, y jouant les aspects matériels de la langue des signes afin d'en préserver le style et, peut-être, la pensée inhérente à sa matérialité. Laborit doute que cette écriture puisse être reconnue par une institution ou par les entendants. À l'égard de cette réflexion qu'Emmanuelle Laborit entame, nous pensons qu'il serait particulièrement intéressant de questionner les rapports entre oralité et écriture à travers l'exemple sourd. Ce présent mémoire s'arrête justement aux limites de ces nouvelles questions qui exigent une excellente maîtrise d'au moins une langue des signes, qui permettrait l'examen des corpus poétiques et des traditions orales, et une collaboration avec la communauté sourde. Cela permettrait peut-être de concevoir l'irréductibilité du geste alors que celle de la voix, qui déborde toujours la parole, n'est plus à attester et en cela, ouvrir des espaces de réel nouveaux où l'un pourrait dire l'autre, comprendre l'autre et lui répondre.

Ce mémoire n'est certes pas exhaustif. Tout ce que les Sourds ont produit au sein de l'académie afin de penser leur situation n'y figure pas. Nous avons préféré nous concentrer sur le monde entendant afin de le décloisonner. Pointer les limites matérielles et symboliques que le langage entendant contient constitue une première étape pour le rendre plus accueillant aux Sourds. Tout cela pour la simple et bonne raison que les entendants et les Sourds cohabitent, même si les entendants l'ignorent souvent. Comme les Sourds peuvent très bien se penser eux-mêmes, il nous aurait paru malvenu de profiter d'un accès facilité à l'éducation et aux modes d'expressions qui y sont admis pour parler à leur place. Cette posture est certainement une des plus grandes limites de

notre présent mémoire parce qu'il reconduit en partie la prédominance de monde entendant bien que ce soit en vertu d'en affaiblir son hégémonie symbolique.

Bibliographie

Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Trad. Pierre Alfieri, Paris: Payot, 2003.

Ahmed, Sara. "Orientation Matters". *New Materialism*. Éd. Diana Coole et Samantha Frost. Durham: Duke University Press, 2010. pp. 234-258.

Albrecht, Gary L., Katherine D. Seelman, et Michael Bury. *Handbook of Disability Studies*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2001.

Auerbach, Erich. *Mimesis*. Trad. Cornélius Heim, Paris: Gallimard NRF, 1968.

Ausoni, Alain, «Écriture translingue et autobiographie». *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*. Éd. Fabien Arribert-Narce et Alain Ausoni. Oxford : Peter Lang, 2013. pp. 63-85.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel, Paris: Gallimard, 2006.

Bauman, H-Dirksen. "Listening to phonocentrism with deaf eyes: Derrida's mute philosophy of (sign) language." *Essays in philosophy*. 9.1 (2008): sans pages. Web. Consulté le 13 octobre 2015.

Bauman, H-Dirksen L. "On the Disconstruction of (Sign) Language in the Western Tradition." *Open your eyes: Deaf studies talking*. Éd. H-Dirksen L. Bauman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. pp. 127-145

Bauman, H-Dirksen. "Redesigning Literature: The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry." *Sign Language Studies*. 4.1 (2003): pp. 34-47.

Benvenuto, Andrea et Pierre Schmitt. « Se raconter en langue des signes, s'écrire en langue vocale : les autobiographies de sourds, une écriture-traduction? ». *Traduire : transmettre ou trahir?* Éd. Stéphanie Schwerter et Jennifer K. Dick. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013. pp. 197-210.

Bolter, David et Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Fayard, 1991.

Bueggemann, Brenda. "Deaf She Wrote: Mapping Deaf Women's Autobiography." *Modern Language Association*. 120.2 (2005): pp. 577-583

Butler, Judith. *Ces corps qui comptent*. Trad. Charlotte Normandin, Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

Butler, Judith. *Le récit de soi*. Trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris : PUF, 2007

Carpenter, Frederic I. "The Adolescent in American Fiction." *English Journal*. 46.6 (1957): pp. 313-319.

Carr, Virginia. *Understanding Carson McCullers*. Columbia: University of South Carolina, 1990.

Champion, Laurie. "Black and White Christs in Carson McCullers's 'The Heart Is a Lonely Hunter'." *The Southern Literary Journal*. 24.1 (1991): pp. 47-52.

- Chklovski, Viktor. « L'art comme procédé. » *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*. Trad. Tzvedan Todorov, Éd. Tzvedan Todorov. Paris : Seuil, 2001. pp. 76-97
- Daigle, Daniel, Nathalie Lachance, Anne-Marie Parisot. « Perspectives psychosociale, didactique et linguistique de la surdité ». *Surdité et société : perspectives psychosociale, didactique et linguistique*.  d. Daniel Daigle et Anne-Marie Parisot. Québec : Presses de l'université du Québec, 2006. pp. 1-11.
- « Deafness ». *Medline Plus online dictionary*. <http://www.merriam-webster.com/medlineplus/deafness>. Consulté le 24 août 2015.
- Delaporte, Yves. *Les sourds, c'est comme  a*. Paris :  d. de la Maison des sciences de l'homme, 2002.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie, 2*. Paris : Minuit, 2013.
- Delory-Momberger, Christine. *La condition biographique*. Paris : T tra dre, 2010.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- Dethorre, Martine. « Interpréter les surdités. » *Esquisse(s)*. 0.1 (2011) : pp. 63-72.
- Diderot, Denis. *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Paris : Flammarion, 2000.
- Dornier, Carole. *Se Raconter, témoigner*. Caen: Presses Universitaires De Caen, 2001.
- Echeverr a, Luis Gustavo Gir n. "Dialect variation in 'The Heart is a Lonely Hunter'." *Atlantis: Revista de la Asociación Espa ola de Estudios Anglo-Norteamericanos*. 13.1 (1991): pp. 103-109.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1995.
- Frishberg, Nancy. "Signers of tales: The case for literary status of an unwritten language." *Sign Language Studies*. 59.1 (1988): pp. 149-170.
- Garland-Thomson, Rosemarie. "Misfits: A Feminist Materialist Disability Concept." *Hypatia*. 26.3 (2011) : pp. 591-609.
- Gaucher, Charles. « Les sourds comme figures de tensions identitaires. » *Anthropologie et Sociétés*. 29.2, (2005) : pp. 151-167.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris:  d. Du Seuil, 1972.
- Gleeson-White, Sarah. "Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers." *Carson McCullers: New Edition*.  d. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. pp. 57-72.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal : Presses de l'université de Montréal, 1995.

- Goodman, Nelson. *Manières de faire des mondes*. Trad. Marie-Dominique Popelard, Paris: Gallimard, 1992.
- Gregory, Susan. "The language and culture of deaf people: implications for education." *Language and Education*. 6.2-4 (1992): pp. 183-197.
- Hugounenq, Hélène. "Le statut politique de la langue des signes. Éléments de réflexion sur la perception du bilinguisme en France." *Marges linguistiques. Langages, Représentations, Communications. Revue semestrielle électronique en sciences du langage*. 10 (2005): pp. 219-234.
- Kerbourc'h, Sylvain. *Mouvement sourd (1970-2006) : De la Langue des Signes française à la reconnaissance sociale des sourds*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- Krumland, Heidi. "'A big deaf-mute moron': Eugenic Traces in Carson McCullers's 'The Heart Is a Lonely Hunter'." *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*. 2.1 (2008): pp. 32-43.
- Laborit, Emmanuelle. *Le cri de la mouette*. Paris : Robert Laffont, 1993.
- Laborit, Emmanuelle. "Writing My Life". *Sign Language Studies*. 7.2 (2007): pp. 242-252.
- Lachance, Nathalie. *Territoire, transmission et culture sourde: perspectives historiques et réalités contemporaines*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2007.
- Ladd, Paddy. *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*. Clevedon, Angleterre: Multilingual Matters, 2003.
- Lahouati, Gérald. « La voix des masques: Réflexions sur la constitution du genre de l'autobiographie. » *Dix-huitième siècle*. 30 (1998): pp. 195-210.
- Leibovici, Martine. *Écritures de soi entre les mondes: Décrypter la domination*. Paris: Éd. Kimé, 2011.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éd. du Seuil, 1996.
- Leroi-Gourhan, André. *Le geste et la parole: Technique et langage*. Paris: Albin Michel, 1964.
- Lyotard, Jean-François. *Le différend*. Paris: Minuit, 1983.
- McCullers, Carson. *The Heart is a Lonely Hunter*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.
- McDermid, Campbell. *A brief history of canadian asl-english interpreting*. Diss. York University, 2008. <https://ia800308.us.archive.org/5/items/BriefHistoryOfCanadianAsl-englishInterpreting/5f.pdf>. Consulté le 24 août 2015.
- Millichap, Joseph R. "The Realistic Structure of 'The Heart Is a Lonely Hunter'". *Twentieth Century Literature*. (1971): pp. 11-17.
- Mitchell, David T., et Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: U of Michigan, 2001.

Murray, Jennifer. "Approaching Community in Carson McCullers's 'The Heart is a Lonely Hunter'". *Carson McCullers: New Edition*. Éd. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. pp. 117-126.

Mottez, Bernard. *La surdité dans la vie de tous les jours*. Paris : Publications du C.T.N.E.R.H.I., 1981.

Mugnier, Saskia. « Le bilinguisme des enfants sourds : de quelques freins aux possibles moteurs. » *Glottopol Revue de sociolinguistique en ligne* 7 (2006). http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_7/gpl7_08mugnier.pdf. Consulté le 4 mai 2014.

Nichanian, Marc. « Témoigner et traduire. » *Lignes*. 2 (2007): pp. 209-243.

Plummer, Kenneth. *Telling Sexual Stories: Power, Change, and Social Worlds*. London: Routledge, 1995.

R e, Jonathan. *I See a Voice: Deafness, Language, and the Senses - a Philosophical History*. New York: H. Holt, 1999.

Rich, Nancy B. "The 'Ironic Parable of Fascism' in 'The Heart Is a Lonely Hunter'." *The Southern Literary Journal*. 9.2 (1977): pp. 108-123.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris :  d. Du Seuil, 2000.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris:  d. Du Seuil, 1990.

Russell, Emily. *Reading Embodied Citizenship: Disability, Narrative, and the Body Politic*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011.

Said, Edward. *L'Orientalisme*. Trad. Catherine Malamoud, Paris:  d. Du Seuil, 1980.

Schleiermacher, Friedrich. « Des différentes méthodes de traduire ». *Les tours de Babel*.  d. Antoine Berman. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985. pp. 280-347.

Spivak, Gayatri. "A Feminist Reading: McCullers's 'Heart is a Lonely Hunter'." *Critical Essays on Carson McCullers*.  d. Beverly Lyon Clark. New York: GK Hall and co., 1996. pp. 129-142.

Spivak, Gayatri. *Les subalternes peuvent-elles parler?* Trad. Jérôme Vidal, Paris:  d. Amsterdam, 2009.

Taub, Sarah. *Language from the body : Iconicity and Metaphor in American Sign Language*. New York: Cambridge University Press, 2001.

Virole, Benoît. *Psychologie de la surdité*. Bruxelles: De Boeck Universit , 2000.

Whitt, Jan. "The Loneliest Hunter." *The Southern Literary Journal*. 24.2 (1992): pp. 26-35.

Wittgenstein, Ludwig. *Recherches philosophiques*. Trad. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Paris : Gallimard, 2014.

ANNEXE

Blondel, Marion, and Laurice Tuller. « La recherche sur la LSF: un compte rendu critique. » *Recherches linguistiques de Vincennes* 29 (2000): pp. 29-54.

Cuxac, Christian. « Langue et langage: un apport critique de la langue des signes française. » *Langue française* (2003): pp. 12-31.

Daigle, Daniel, and Anne-Marie Parisot. *Surdité et société: Perspectives psychosociale, didactique et linguistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2006.

Dubuisson, C., L. Lelièvre, and A. M. Parisot. « Utilisation morphosyntaxique de l'espace dans des discours narratifs en LSQ. » *Actes de l'Association canadienne de linguistique (ACL), Edmonton* (2000): pp. 101-116.

Dubuisson, Colette. *Grammaire descriptive de la LSQ*. Montréal : UQAM, 1999.

Jouison, Paul. « Iconicité et double articulation dans la langue des signes. » *Revue générale de l'enseignement des déficients auditifs* 81.3 (1989): pp. 90-106.

Miller, Christopher Ray. *La phonologie dynamique du mouvement en langue des signes québécoise*. St-Laurent : Les Éditions Fides, 2000.

Sallandre, Marie-Anne. *Les unités du discours en Langue des Signes Française. Tentative de catégorisation dans le cadre d'une grammaire de l'iconicité*. Diss. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2003.

Vercaingne-Ménard, A., and D. Pinsonneault. « L'établissement de la référence en LSQ: les loci spatiaux et digitaux. » *Spécificités de la recherche linguistique sur les langues signées, Montréal: Les cahiers scientifiques de l'Acfas* 89 (1996): pp. 61-74.

Wilbur, Ronnie, and Danielle Bouvet. « Description linguistique de la langue des signes. » *Langages* (1979): pp. 13-34.